



Doctoral Dissertation
Doctoral Program in Architectural and Landscape Heritage (29th Cycle)
Universidad de Belgrano, UB

**Sulle orme di Le Corbusier. Gli esordi e la
diffusione del Movimento Moderno in Argentina:
dibattito, tutela e valorizzazione del patrimonio**

By

Federica Ciarcià

Supervisors:

Prof. Guido Montanari, Supervisor
Prof. Fernando Luis Martínez Nespral, Co-Supervisor

Doctoral Examination Committee:

Prof. Giovanna D'Amia, Politecnico di Milano, Italy
Prof. Damián Sanmiguel, Universidad de Buenos Aires, Argentine
Prof. Marida Talamona, Università degli Studi di Roma Tre, Italy
Prof. Stella Maris Casal, Universidad de Belgrano, Argentine

Politecnico di Torino and Universidad de Belgrano
2018

Declaration

I hereby declare that, the contents and organization of this dissertation constitute my own original work and does not compromise in any way the rights of third parties, including those relating to the security of personal data.

Federica Ciarcia
2018

* This dissertation is presented in partial fulfillment of the requirements for **Ph.D. degree** in the Graduate School of Politecnico di Torino (ScuDo).

*I would like to dedicate this thesis to Jacopo.
May this journey of mine allow him to remember that without force and
perseverance no battles are ever lost, not even the greatest ones.*

Acknowledgment

The four years spent working on this PhD dissertation have constituted one of the most challenging and rewarding periods of my life. Many people have tirelessly supported me in this invaluable experience, I would like to express my sincere gratitude to all of them.

First of all, I would like to thank my supervisors for their continued support in helping me to define and develop this thesis. I would like to thank Prof. Guido Montanari for being my guide and having supported and encouraged me; For believing in my thesis project even before it began. Without forgetting his support and understanding during the moments that seemed to be insurmountable which had to be crossed during these years of the doctorate.

I also thank Prof. Fernando Martínez Nespral for all the suggestions he gave me for both my research and my personal and professional development. His detailed comments, constant advice, support and encouragement were a precious resource in the writing of this thesis. He has never left me during this process from the moment in which he was named as my supervisor. I am proud to have been their PhD student and I would like to express my sincere gratitude for all the time and care that they dedicated to the supervision of this research.

Furthermore, I would like to thank the expert Prof. Ramón Gutiérrez who was happy to discuss the investigation with me, providing useful comments and suggestions. I would like to thank Ines Zalduendo and the Frances Loeb Library for permitting me access to their material and also to their Special Collection to help me with this project. Moreover, I would like to thank Isabelle Godineau of Fondation le Corbusier, for helping me at a distance to research all the material I needed and Ernesto Montequin for sharing with me his knowledge and helping me to search in the correct way. I would like to thank Claudio Williams for opening the incredible archive of his father's work and for giving me the incredible opportunity to explore his memories and a piece of the International Modern Movement.

Finally, I would like to thank Politecnico di Torino for all the travel reimbursements and for the scholarship awarded to me to conduct this study. I would also like to thank Universidad de Belgrano, in particular the Dean, Prof. Monica Ines Fernandez, for helping me and hosting me as a part of her academic community.

I would also like to thank Elisabetta Bonfitto and all people of Scudo Office in Torino for dealing with all the PhD bureaucratic issues.

I would also like to express my gratitude to my PhD colleague at Politecnico di Torino and friend Valentina for all the research discussions, for her never-ending human support, the endless chats, and the sharing of the best and the worst PhD and personal moments. I would like to thank my PhD colleagues at Politecnico di Torino for sharing with me this challenging path, Francesca, Federica, Cristina and Gian Nicola in particular. Furthermore, I would like to thank my colleagues at Universidad de Belgrano who supported me in writing this thesis and motivated me to strive towards my goal.

I thank Elisa and Marcelo, for understanding the importance of this path and spurring me on during moments of exhaustion. For being my support and my energy and helping me like a daughter.

Finally, last but by no means least, I thank my parents, to whom no word will ever be enough to show them my gratitude. For teaching me as a child to believe in my goals and to persevere. For believing in me during the most difficult moment of my life and for having the courage and the strength to fight it together. Thank you for never leaving me, for never losing your smile and hope in the black days, waiting for the wonderful days that have come together. I thank you my sister, Giulia, my right shoulder and inspiration, who helped me with your wisdom and love. For the countless hours dedicated to me and to the reading of this thesis, and to ideas interchanged with me.

At the end I thank my guardían Ángeles, Martín and Jacopo. Martín, the person with whom this journey began, who prompted me to believe and accompanied me through every second of the way. The person who gave me his promise and never broke it, supporting me with his immense positivity throughout every moment. Who has spent nights with me, supported me in the days when I was unbearable with stress and hard work, who has always been able to give me happiness and love. And then I thank my little Jacopo, for having smiled at me since the day he was born and having been able to change my life, giving me the greatest happiness.

Abstract

In 1929 Le Corbusier, through a network of intellectuals belonging to the Parisian circle, made his first Latin American trip, presenting a series of ten lectures. In collaboration with the Association of Friends of Arts, Buenos Aires was the first city to host the tour, an event which represented a decisive moment for the future projects of the Swiss architect and for the development of the Modern Movement in Latin America; in particular in Argentina. That year marked the end of a stage of strong innovation and experimentation with the avantgarde and the Neocolonialism, and a phase of achievement of the proposed theories.

This first South American tour became a cultural mission, as well as a way of connecting European modernity with that of Argentina. As a result of these conferences Le Corbusier wrote in 1929, during his return to Europe, the book *Précisions sur un état present de l'architecture et de l'urbanisme*, a summary of the related themes covered in the conferences and the evolution of the proposed ideas, influenced by the cultural environment and South American landscape. Buenos Aires changed and, in the scenario of the debate of literary and architectural magazines, was turned into a modern building site. During his stay he got in touch with a lot of architects and intellectuals, delegates of Argentine modernity, with which an intensive thirty-year correspondence was opened. Particularly significant among them were Antonio Ubaldo Vilar, an emblematic member of the Modern Movement and Amancio Williams, the main reinterpreter of Argentinean modernity across an International language.

Before the trip, in 1928, Le Corbusier had been an opponent of Argentinean architect, Alejandro Bustillo, for planning one of the first modern buildings in Argentina, the house of Victoria Ocampo. The connection that Le Corbusier created with Argentina lasted for about four decades through a dense matching network trying to complete projects which remained unfinished. After forty years of silence, dating back to the '70s, the first articles have been published that trace the trip of Le Corbusier and reflect upon its consequences. During the last decade this debate has been reopened, through the studies of Ramón Gutiérrez, director of the Centre of Latin-American Documents, and the research of Jorge Francisco Liernur. The first ecumenical journey, the correspondence of the following years and the unstarted projects, are transformed into the guidelines of the definition of the Argentinean Modern Movement. The thesis aims to define the cultural and

architectural context in which it develops, as well as the periodization of its distinct phases and the main exponents. The research allows us to respond to the question which asks the reasons why Le Corbusier could not fully realize any work within the Argentine territory. He also aims to analyze the impact of his trip and subsequent contacts on the one hand to the architectural debate within the territory and on the diffusion of the Argentinean Modern Movement, and on the other on his professional choices and following impact on the International Modern Movement.

The results could be the basis for the constitution of a single archive of the Argentinean Modern Movement laying the foundations for a coherent project of protection and valorization of heritage.

Contents

Introduzione	9
1. L'America Latina verso la modernità	21
1.1 Moderno, modernità e modernizzazione	22
1.2 Diffusione della modernità in America Latina	25
1.2.1 Gli esordi e le cause	25
1.2.2 Il ruolo delle avanguardie	28
1.2.3 L'affermazione del Movimento Moderno	42
2. Il percorso verso la modernità in architettura: l'Argentina tra Ottocento e Novecento.....	55
2.1 Le trasformazioni socioculturali.....	55
2.2 Tra il Neocolonialismo e Razionalismo: un nuovo scenario architettonico	72
2.2.1 Dalla teoria alle proposte: tre casi emblematici.....	89
2.2.2 Buenos Aires: cantiere della modernità	95
3. Casa Ocampo: tra sperimentazione progettuale e confronto ideologico	106
3.1 Progetto 1: Le Corbusier e la Casa di <i>calle Salguero</i>	106
3.1.1 Il rapporto tra la committente e l'architettura	108
3.1.2 La proposta	121
3.2 Il progetto 2: Alejandro Bustillo e la Casa di <i>calle Rufino de Elizalde</i>	133
4. Le Corbusier e Buenos Aires: il punto di partenza di una rete di relazioni	149
4.1 Il viaggio a Occidente.....	149
4.1.1 I progetti inconclusi	175
4.2 Gli echi della dottrina e la corrispondenza	182
4.2.1 I collaboratori e gli allievi argentini.....	187

5. Una riflessione critica sull'affermazione del Movimento Moderno argentino	199
5.1 Architetti e caratteri	199
5.1.1 Antonio Vilar e il prototipo della <i>casa de renta</i>	228
5.1.2 Amancio Williams e la reinterpretazione della modernità	236
5.2 Bruno Zevi e la rottura con l'architettura funzionalista	247
Conclusioni	254
Una nuova rotta del Movimento Moderno internazionale.....	254
Quadro sinottico.....	262
References.....	263
1. Storia e critica dell'Architettura e della città Contemporanea	263
2. Le avanguardie e il Movimento Moderno in America Latina	273
3. Le avanguardie e il Movimento Moderno in Argentina	279
4. Le Corbusier e l'Argentina	304
Riviste e periodici consultati	310
Fondi archivistici consultati	311
List of Figures.....	312
Rassegne biografiche	325

Introduzione

Il viaggio sudamericano di Le Corbusier del 1929, avente quale prima destinazione Buenos Aires, segna un momento epocale nello sviluppo del Movimento Moderno nel cono sud del continente latinoamericano e l'avvio di uno scambio di proposte e riflessioni con quello europeo. Infatti, da un lato, porta a una revisione dei lineamenti della corrente architettonica europea di cui l'architetto svizzero è uno dei principali esponenti; dall'altro segna il culmine del dibattito che porta all'affermazione del Movimento Moderno argentino. Nel paese sudamericano si passa da una fase di sperimentazione ed innovazione delle avanguardie, con l'apertura ai caratteri e tradizioni locali (1925-1939), per poi arrivare all'affermazione e realizzazione delle nuove teorie (1939-1955).

L'obiettivo lecorbusiano iniziale di questo primo viaggio sudamericano - che non si ferma a Buenos Aires e dintorni, ma prosegue con Montevideo, San Paolo e Rio de Janeiro - è quello di una missione culturale, oltre che lo strumento per la connessione tra modernità europea e la sua 'trascrizione' in America Latina.

All'esito di queste conferenze, nel 1929 - durante il viaggio di ritorno in Europa, Le Corbusier scrive un libro¹ pubblicato a Parigi nel 1930, al fine di illustrare i temi in esse presentati, le aspettative nutrite, le sensazioni provate e, soprattutto, il diverso punto di vista dell'autore prima e dopo il viaggio. Durante il suo soggiorno, infatti, entra in contatto con architetti e intellettuali che, nei due anni successivi al viaggio, scrivono articoli e testi, assumendo posizioni contrarie alle teorie lecorbusiane presentate e alle relative conseguenze sulle nuove generazioni di architetti. Tra questi sono particolarmente significativi quelli di Alberto Prebisch, che nel gennaio del 1930 pubblica su "Revista de Arquitectura" gli atti della conferenza presentata al *I Salón Anual de Estudiantes de Arquitectura*, e di Ángel Guido, che nello stesso anno scrive un libro² metaforico, criticando le tesi sostenute

¹LE CORBUSIER, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme avec un prologue américain et un corollaire brésilien suivi d'une température parisienne et d'une atmosphère moscovite*, Les éditions G. Crés et Cie, Paris 1930.

A causa della difficoltà nel reperire il testo citato, per la maggior parte sviluppo della tesi è stata consultata la prima versione in spagnolo della seguente opera, edita a Barcellona nel 1978.

²GUIDO, Ángel, *La machinolatrie de Le Corbusier*, Giro y Scoppetta, Rosario 1930.

dall'architetto svizzero. Nel 1931 Prebisch pubblica sulla rivista "Sur" un articolo³, primo e unico testo che riprende il saggio dell'architetto, pubblicato in Francia, in seguito al viaggio. Nello stesso anno la prima opera di Le Corbusier *Vers une architecture*⁴ viene tradotta in spagnolo⁵. Nel 1936 si conclude la stagione della pubblicazione di scritti dedicati alle conferenze e teorie dell'architetto svizzero, con un articolo intitolato *Octava conferencia del 17 de octubre de 1929 en Buenos Aires*⁶, pubblicato sulla rivista specializzata più radicata ai principi *academicistas* "Revista de Arquitectura". Appena un decennio più tardi, nel 1948, Eduardo Sacriste e Horacio Caminos, ancora studenti, pubblicano sulla medesima la traduzione di due delle conferenze di Le Corbusier del 1929.

Tra le principali fonti di consultazione che ho adoperato per ricostruire la successione dei fatti, individuare i collaboratori che hanno affiancato Le Corbusier in questo periodo e analizzare i progetti argentini, vi è una fitta corrispondenza intercorsa tra l'architetto e le figure di intellettuali con le quali entra in contatto prima e durante il viaggio in Sud America e che perdura – seppur in modo più sporadico – fino al 1936. Tra le lettere rinvenute, ho ritenuto particolarmente significativa quella scritta⁷ da Le Corbusier al momento della sua partenza da Buenos Aires, sul transatlantico *Giulio Cesare*. Dopo circa due anni di interruzione, la relazione epistolare instaurata tra l'architetto e le figure conosciute durante il soggiorno argentino riprende nel 1938, quando l'architetto rinnova il proprio interesse verso l'Argentina, anche in seguito all'inserimento di nuovi collaboratori argentini nel proprio studio di *Rue de Sèvres* e alla realizzazione della proposta per il progetto del *Plan director para Buenos Aires*⁸.

Il legame che Le Corbusier sviluppa con l'Argentina dura circa tre decenni, e nonostante il viaggio del 1929 lo porti a intraprendere la rotta in Sud America altre sette volte, non riesce più a tornare sul luogo dove tutto ha avuto inizio.

³PREBISCH, Alberto, "Precisiones" de Le Corbusier, in "Sur", I, Buenos Aires 1931.

⁴LE CORBUSIER, *Vers une architecture*, Collection de L'Esprit Nouveau, G. Crés et Cie, Paris 1923.

⁵La prima versione spagnola viene tradotta dallo storico argentino Luis Romero e pubblicata suddivisa in capitoli sulla rivista "CACYA", n.41-53, tra il 1930 e il 1932.

⁶LE CORBUSIER, *Octava conferencia del 17 de octubre de 1929 en Buenos Aires*, in "Revista de Arquitectura", n. 188, Buenos Aires, agosto, 1936.

⁷L'importanza della lettera viene analizzata nel *Capitolo 4*.

⁸LE CORBUSIER, *Plan director para Buenos Aires*, in "La Arquitectura de Hoy", n. 4, Buenos Aires, aprile, 1947.

Dall'ultima pubblicazione locale sul suo viaggio, che risale al 1936, il tema viene affrontato di nuovo solo dopo la sua morte, avvenuta nel 1965. L'architetto e uno dei suoi collaboratori argentini Jorge Ferrari Hardoy, in tale occasione, vengono invitati a tenere una conferenza su Le Corbusier, nella quale viene ripreso l'impatto delle sue tesi presentate nel 1929 sulle nuove generazioni di architetti. Victoria Ocampo, uno dei primi legami che l'architetto stabilisce con l'Argentina, pubblica due anni dopo su "Testimonios" un articolo⁹ in cui riprende nuovamente il suo viaggio e i loro progetti comuni. Nonostante ciò, le prime pubblicazioni che ridiscutono l'epoca delle conferenze argentine e ricominciano a studiarle risalgono al 1976¹⁰, con il testo di Horacio Baliero ed Ernesto Katzenstein¹¹, nel quale tentano di descrivere brevemente quale sia il pubblico al quale si rivolge Le Corbusier e se le teorie presentate abbiano prodotto un'influenza sull'ambiente locale.

Il 1978¹² invece è una data significativa poiché viene pubblicata la prima versione completa del testo in spagnolo, prodotto del suo viaggio, *Precisiones. Respecto a un estado actual de la arquitectura y urbanismo*.

La maggior parte degli scritti che riprendono la tematica con una visione più completa risalgono al 1979, per il cinquantenario dal viaggio, quando la *Sociedad Central de los Arquitectos* di Buenos Aires gli rende omaggio dedicandogli una pubblicazione, nel "Boletín Informativo" diretto da Carlos Coire, che cita le dieci conferenze e alcune figure dell'epoca presenti; inoltre "Nuestra Arquitectura" che intitola il numero di dicembre dello stesso anno *50 años después*, riferendosi alla prima uscita della rivista e all'arrivo di Le Corbusier. A partire da questo omaggio all'architetto inizia la diffusione di alcuni articoli fino alla pubblicazione¹³ di Jorge Francisco Liernur e Pablo Pschepiurca nel novembre del 1987, che anticipa una mostra che avviene nel 1989 presso la *Fundación San Telmo* di Buenos Aires. Questo si può definire il primo testo che cerca di ricostruire, seppure citandoli

⁹OCAMPO, Victoria, *El poeta de la arquitectura*, in "Testimonios", Sur, Buenos Aires 1967.

¹⁰In questa data a Buenos Aires viene fondata da quattro architetti - Ernesto Katzenstein, insieme a Tony Díaz, Rafael Viñoly e Justo Solsona - la *Escuelita*, uno spazio alternativo di discussione e insegnamento dell'architettura come reazione alla situazione politica del paese.

¹¹BALIERO, Horacio; KATZENSTEIN, Ernesto, *Le Corbusier en la ciudad sin esperanza*, in "Documentos para una historia de la arquitectura argentina", Ediciones SUMMA, Buenos Aires 1976, pp. 87-90.

¹²LE CORBUSIER, *Precisiones. Respecto a un estado actual de la arquitectura y urbanismo*, 9^a ed., Editorial Poseidón, Barcelona, 1978.

¹³LIERNUR, Jorge Francisco; PSCHPIURCA, Pablo, *Precisiones sobre los proyectos de Le Corbusier en Argentina 1929/49*, in "Summa", n. 243, Buenos Aires, novembre, 1987.

sommariamente, i progetti architettonici e urbanistici che Le Corbusier ha intenzione di realizzare per Buenos Aires.

Nel 1992 Néstor Otero, in un articolo¹⁴ in omaggio a Victoria Ocampo, riunisce i disegni realizzati per quest'ultima, includendo quelli di Le Corbusier, trovati presso la *Fondation Le Corbusier*.

Ad affrontare, in maniera diversa dalle altre fonti, il significato del viaggio di Le Corbusier, sono invece due opere recenti. La prima è di Jorge Francisco Liernur e Pablo Pschepiurca¹⁵, pubblicata nel 2008, dedicata al Gruppo Austral e alla relazione dei suoi componenti con Le Corbusier, con particolare attenzione al legame con Jorge Ferrari Hardoy e al progetto per il *Plan director para Buenos Aires*. Nella prima parte del testo viene introdotto il viaggio a Buenos Aires, scandendo le date delle conferenze e i temi presentati. La seconda opera¹⁶ è una pubblicazione del CEDODAL del 2009, diretta da Ramón Gutiérrez, nella quale viene ricostruito il viaggio di Le Corbusier tra le capitali sudamericane - con particolare attenzione per l'Uruguay - e soprattutto le relazioni che da questa tappa sorgono tra Le Corbusier e gli intellettuali che incontra.

La mia ricerca parte da questi contributi storiografici, concentrando la sua area di analisi su Le Corbusier e l'Argentina tra il 1925 e il 1955, sul ruolo e la visione delle sue proposte architettoniche per il contesto locale e esclude - seppur citandolo ove necessario - il ruolo del *Grupo Austral* e del piano urbano per Buenos Aires.

L'obiettivo della tesi è quello di rileggere l'esordio e l'affermazione del Movimento Moderno argentino attraverso la figura di Le Corbusier, partendo da una riflessione sul suo viaggio del 1929. Si intende qui ricostruire le motivazioni che lo portano a compiere questo viaggio e le influenze e strascichi futuri che l'incontro con questo territorio e con alcune figure hanno su Le Corbusier e sul suo successivo modo di vedere l'architettura e il paesaggio. Infine vi è il tentativo di riunire in un unico documento, organizzato su una periodizzazione che ha scandito tutta la mia ricerca, la relazione di andata e ritorno di Le Corbusier e l'Argentina, con antecedenti ed esiti. Infatti fino a questo momento gli studi e le pubblicazioni incentrate sul tema si sono limitate solo ad alcune figure e a dare un panorama generale, mancando però di precisione nei dati, nella ricostruzione

¹⁴OTERO, Néstor, *Ocampo, Bustillo, Le Corbusier, Mendelsohn, Gropius, Prebisch*, in "Revista Casas", n. 25, Buenos Aires, marzo, 1992.

¹⁵LIERNUR, Jorge Francisco; PSCHUPIURCA, Pablo, *La red austral. Obras y proyectos de Le Corbusier y sus discípulos en la Argentina (1924-1965)*, Universidad Nacional de Quilmes Ediciones, Buenos Aires 2008.

¹⁶GUTIÉRREZ, Ramón, *Le Corbusier en el Rio de La Plata*, CEDODAL, Buenos Aires 2009.

dell'organizzazione del viaggio e senza un'analisi completa delle sue proposte progettuali. È probabile che una delle motivazioni sia dovuta alla difficoltà nella consultazione dei fondi archivistici, non sempre facilmente reperibili perché conservati da privati e collocati in diverse aree geografiche del mondo.

Per analizzare il rapporto tra le Corbusier, l'Argentina e il Movimento Moderno, la ricerca si è sviluppata a partire dalle seguenti questioni:

- Quali sono gli antecedenti al viaggio che relazionano Le Corbusier all'Argentina? E quali sono gli antecedenti del Movimento Moderno sul territorio?
- Qual è la rete di intellettuali internazionali che favorisce l'organizzazione del viaggio e qual è la figura che la amministra?
- Quanto l'ambiente intellettuale e culturale argentino si dimostra ricettivo rispetto alle nuove teorie proposte?
- Per quali motivi non viene integrata la figura di Le Corbusier nell'ambiente locale?
- Qual è la rilettura di Le Corbusier nell'ambiente locale e perché questo viaggio non favorisce la formazione di un legame con gli architetti locali, eccetto Antonio U. Vilar?

Infine le domande più significative e quelle che accompagnano l'ipotesi e obiettivo della tesi sono:

- In che modo le teorie lecorbusiane influenzano lo sviluppo del Movimento Moderno argentino?
- Quali elementi, a partire dal viaggio, influenzano la visione dell'architettura di Le Corbusier?
- Quali sono gli elementi che portano Le Corbusier a una trasformazione della sua visione dell'Argentina dopo la sua visita?

La periodizzazione nella quale è stata organizzata l'analisi comincia con il 1925, anno dell'*Exposition Internationale des Arts décoratifs et industriels modernes*, che ha un impatto significativo sullo sviluppo delle avanguardie locali, e si conclude con il 1955 che vede la chiusura del cantiere di Casa Curutchet, unica opera latinoamericana dell'architetto, e la fine del Movimento Moderno argentino. Infatti queste due date segnano il legame del paese con Le Corbusier, poiché in entrambi gli eventi viene coinvolta la sua figura che ha un impatto significativo sul territorio.

Questo lavoro è basato sulla consultazione di vari fondi archivistici, dei quali cinque sono risultati fondamentali: *Fondo Le Corbusier (FLC)*¹⁷, *Fondo Victoria Ocampo*¹⁸, *Fondo Alejandro Bustillo*¹⁹, *Fondo Ferrari Hardoy*²⁰ (AJFH) e *Fondo Amancio Williams*²¹. Questi ultimi sono stati selezionati a partire dalle figure che sono risultate i nodi dell'analisi: da un lato Le Corbusier, dall'altro i due intellettuali più significativi per la connessione dell'architetto con l'Argentina, Victoria Ocampo e Alfredo González Garaño; in seguito, l'unica figura che compete con l'architetto sul territorio argentino ed è servita per ricostruire gli antecedenti al viaggio è Alejandro Bustillo; infine le quattro figure che in modi diversi riassumono il Movimento Moderno argentino sono Alberto Prebisch, Antonio Vilar, Jorge Ferrari Hardoy e Amancio Williams. Il primo è considerato il sostenitore ufficiale di Le Corbusier nel dibattito argentino e teorico delle sue idee in ambito locale; i successivi sono i collaboratori argentini di Le Corbusier. Di questi è stata approfondita una relazione solo con il primo e il terzo poiché considerata più significativa nell'ambito del campo di ricerca, oltre a ritenere completo lo studio proposto da Jorge Liernur e Pablo Pschepiurca²².

La consultazione del *Fondo Le Corbusier* ha permesso di reperire disegni, corrispondenza e documenti inediti, alcuni dei quali persi a causa dalla mancanza di corretta catalogazione, relativi al viaggio del 1929, ai suoi antecedenti e agli sviluppi futuri. In una prima fase l'analisi del fondo si è concentrata sulla corrispondenza ai familiari durante il periodo del viaggio e su tutte le figure che legano Le Corbusier all'Argentina. Ottenute tali informazioni, si è passati a un'analisi dettagliata dei progetti, già pubblicati nel 1992 da Néstor Otero, che ha consentito il ritrovamento di fasi preliminari inedite e la corretta ricostruzione dei prospetti del primo progetto dell'architetto per la scrittrice; infatti, nel libro del 2009 di Ramón Gutiérrez ne è stata pubblicata una proposta progettuale che presenta numerose imprecisioni. In una terza fase è stata esaminata l'ulteriore corrispondenza con figure emerse consultando il *Fondo Ocampo, Ferrari Hardoy e Williams*; inoltre è iniziata la consultazione della sezione *Voyage LC, Argentine,*

¹⁷Centro di Documentazione della *Fondation Le Corbusier*, Paris, Francia.

¹⁸*Observatorio UNESCO Villa Ocampo*, San Isidro, Argentina.

¹⁹*Archivos Di Tella, Universidad Torcuato Di Tella*, Buenos Aires, Argentina.

²⁰Frances Loeb Library, Harvard Graduate School of Design, Boston, Massachusetts.

²¹*Archivo Amancio Williams*, Buenos Aires, Argentina.

²²LIERNUR, Jorge Francisco; PSCHUPIURCA, Pablo, *La red austral. Obras y proyectos de Le Corbusier y sus discípulos en la Argentina (1924-1965)*, Universidad Nacional de Quilmes Ediciones, Buenos Aires 2008.

Chile, Bresil 1929-1939 di *Carnets de notes 1925-1930* e infine del *Livre Noir* questi ultimi hanno permesso il ritrovamento di un progetto antecedente di disegni, di documenti inediti oltre che di numerosi dati per comprendere correttamente l'influenza del soggiorno argentino sull'architetto.

La ricerca nel *Fondo Victoria Ocampo* ha permesso di reperire fotografie e disegni inediti di Casa Cubo, questi ultimi conservati presso la *Municipalidad de Pueyrredon* nella città di Mar del Plata, oltre che la ricostruzione dei fatti antecedenti al viaggio e ha contribuito al completamento della corrispondenza con Le Corbusier. L'opera è il primo progetto di una casa del Movimento Moderno argentino, disegnato dalla scrittrice, di cui è stato possibile ricostruire il ruolo nello sviluppo della corrente architettonica.

La consultazione del *Fondo Alfredo González Garaño*²³ ha completato la corrispondenza con Le Corbusier conservata presso la FLC e ha permesso d'individuare il ruolo di questa figura nel suo legame con l'architetto svizzero e all'interno del circolo d'intellettuali francesi, oltre a scoprire una lettera inedita di Marietta Garaño che descrive l'impatto di Le Corbusier su Buenos Aires.

Il *Fondo Alejandro Bustillo* è stato consultato nella sezione dedicata al progetto realizzato per Victoria Ocampo e per relazioni precedenti dell'architetto con la famiglia Ocampo e i relativi progetti. Questo ha consentito un'analisi completa tra la proposta progettuale per Victoria Ocampo realizzata da Bustillo e quella presentata da Le Corbusier.

Il *Fondo Alberto Prebisch*²⁴ ha fornito documenti per rispondere alla questione riguardante quale sia il legame dell'architetto argentino con l'architetto svizzero, essendo il suo principale sostenitore sul territorio locale e prima figura che lo incontra a Parigi. Ulteriori scambi epistolari tra i due architetti chiariscono la motivazione per la quale non continua una relazione tra i due. La consultazione dei progetti del 1933 e del 1936 che Prebisch realizza per Victoria Ocampo mentre Le Corbusier continua a proporle epistolarmente i suoi, contribuisce a chiarire questo rapporto.

Il *Fondo Antonio U. Vilar*²⁵ è conservato presso lo IAA solo in modo parziale e nella sua documentazione fotografica. Questo, accompagnato dalla

²³Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina.

²⁴Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana, CEDODAL, Buenos Aires, Argentina.

²⁵Biblioteca "Andrés Blanqui", Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Buenos Aires, Argentina.

corrispondenza con Le Corbusier conservata presso la FLC, mi ha permesso di ricostruire i termini della collaborazione tra i due e le motivazioni per le quali i loro progetti non si siano concretizzati, nonostante Antonio U. Vilar sia l'unico architetto esponente del Movimento Moderno argentino che lo accompagna durante i viaggi locali.

Il *Fondo Jorge Ferrari Hardoy* è stato consultato trasversalmente in ogni sezione in cui sono conservati documenti, corrispondenza e stralci di testi o articoli riguardanti Le Corbusier. Il fondo non è stato consultato con l'obiettivo di analizzare la figura di Jorge Ferrari Hardoy, poiché già approfondito da Jorge Liernur o del *Grupo Austral* e analizzata nella tesi di dottorato di Gonzalo Fuzs²⁶, ma per consultare la corrispondenza tra l'architetto svizzero, Jorge Ferrari Hardoy e Juan Kurchan, e per completare la costruzione di tutti i documenti che legano Le Corbusier all'Argentina, raccolti nell'allegato finale.

Il *Fondo Amancio Williams* è stato consultato, in una prima fase, nella sezione della corrispondenza tra l'architetto argentino e quello svizzero, per verificarne una ricostruzione completa; in una seconda, nella corrispondenza tra il 1946 e il 1955, dal suo inizio all'inaugurazione del progetto realizzato insieme, Casa Curutchet, che mi ha permesso di ricostruire la collaborazione e amicizia tra i due e del primo con lo studio di *Rue de Sèvres*. Infine, in una terza fase, per la consultazione dei tre progetti di Williams che lo legano in modi diversi con Le Corbusier.

Oltre alla consultazione di questi fondi, un elemento importante per la tesi è stato l'analisi delle più importanti riviste d'architettura del periodo, quali "Revista de Arquitectura", tra il 1920 e il 1955, "Nuestra Arquitectura", dalla data della sua fondazione (1929) al 1955, ad eccezione del numero di dicembre del 1979 come spiegato precedentemente, "CAYCA", dal 1926 al 1933, le tre editate a Buenos Aires e la rivista "El Constructor rosarino", dal 1927 al 1933, editata a Rosario, che pone in evidenza un'altra area del paese. Queste mi hanno permesso di approfondire la conoscenza dell'ambiente culturale nel quale si è sviluppato il Movimento Moderno argentino, il dibattito tra le avanguardie precedente all'arrivo di Le Corbusier, e di analizzare il sostegno di questo mezzo di comunicazione durante il suo soggiorno e dopo la sua partenza. Inoltre ha avuto un valore significativo il materiale fotografico rilevato nelle seguenti riviste, che mi ha fornito un elemento di ricerca per analizzare il linguaggio del Movimento Moderno argentino e la sua

²⁶FUZS, Gonzalo, *Austral 1938- 1944. Lo individual y lo colectivo*, Tesi di dottorato, Universitat Politècnica de Catalunya, Barcelona 2012.

forma d'espressione, presentando il ruolo della fotografia all'interno del dibattito e nella modernità argentina.

Con il proposito d'integrare altri aspetti affini alla tematica sono state consultate "Moderne Bauformen", dal 1930 al 1940, edita a Stuttgart, grazie alla quale ho potuto analizzare la diffusione delle opere di due esponenti del Movimento Moderno argentino in Europa, Alberto Prebisch e Antonio U. Vilar, oltre che "L'Architecture d'Aujourd'hui", dal 1926 al 1929 e dal 1946 al 1949, edita a Parigi. Analizzando quest'ultima ho potuto esaminare quei numeri della rivista consigliati dallo stesso Le Corbusier a Victoria Ocampo affinché - osservando le fotografie delle sue opere - traesse spunto per il primo incarico commissionatigli. Inoltre la rivista raccoglie i progetti di Amancio Williams presentati in Europa e di altre figure del Movimento Moderno argentino, come Wladimiro Acosta ed Eduardo Sacriste.

Oltre a queste riviste specializzate sono state consultate: il periodo "La Nación", anno 1929, con attenzione al soggiorno di Le Corbusier; le riviste letterarie: "Martín Fierro", tra il 1924 al 1927, con particolare attenzione alle pubblicazioni di Alberto Prebisch ed Ernesto Vautier su Le Corbusier e il ruolo del Movimento Moderno nella società argentina, "Caras y Caretas", nel 1936, con attenzione al *reportage* fotografico relativo alla trasformazione di *Avenida Corrientes* e alle trasformazioni urbane di Buenos Aires e "Sur", dal 1930 al 1931 e successivamente alcuni articoli d'interesse per la visione di Victoria Ocampo e il Movimento Moderno argentino.

L'accesso e la consultazione delle riviste di architettura argentine è avvenuto presso il *Centro de Documentación-Biblioteca della Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo dell'Universidad de Buenos Aires* e la *Biblioteca de la Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño de la Universidad Nacional de Rosario* "Arq. Don Hilarión Hernández Larguía", mentre le riviste internazionali presso la Biblioteca Centrale di Architettura del Politecnico di Torino. Invece il periodico "La Nación" è stato consultato presso l'*Archivo General de la Nación* di Buenos Aires e le riviste letterarie sopra citate presso la *Biblioteca Nacional de la República Argentina*.

Il restante materiale bibliografico, che ho ricercato e analizzato, è suddiviso in quattro sezioni. La prima di queste è dedicata all'approfondimento della storia e della critica dell'architettura contemporanea, con particolare attenzione al Movimento Moderno internazionale. La seconda fa riferimento allo studio del Movimento Moderno latinoamericano nella fase della sua prima affermazione. Infine, la terza e la quarta riguardano in modo specifico i temi trattati da questa tesi:

l'una in merito alle avanguardie e il Movimento Moderno argentino, l'altra sulla relazione tra Le Corbusier e l'Argentina.

I testi della prima sezione e di parte della seconda sono stati reperiti presso la Biblioteca Centrale di Architettura del Politecnico di Torino, mentre quelle delle sezioni successive presso l'emeroteca del CEDODAL - *Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamerica* -, presso la Biblioteca "Alejandro Christophersen" de la *Sociedad Central de Arquitectos* e la Biblioteca "Andrés Blanqui" del *Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas della Universidad de Buenos Aires*.

Durante il processo di ricerca del materiale bibliografico e soprattutto dei fondi si sono riscontrate numerose problematiche: da un lato la frammentarietà nella quale viene conservato, come suddiviso tra collezioni private e istituzioni o tra fondazioni distinte, e in alcune situazioni mal catalogato, mentre dall'altro è stato complesso poter scoprire i contatti del luogo in cui sono conservati poiché in alcuni casi, come nel *Fondo Bustillo*, precedentemente in mano a privati e successivamente presso università alle quali non è stata ceduta la totalità della collezione, quindi consultabile solo in parte. Inoltre non sempre il materiale è conservato in buone condizioni per la mancanza di risorse economiche e a causa del mancato riconoscimento del valore culturale che rappresentano.

La tesi si articola in cinque capitoli principali e un allegato. I capitoli sono suddivisi in tre grandi aree tematiche: i primi due approfondiscono il ruolo della modernità e lo sviluppo delle avanguardie in America Latina con analisi specifica sull'Argentina; i secondi due rappresentano il tema centrale della tesi e si concentrano su Le Corbusier e l'Argentina; l'ultimo analizza l'affermazione del Movimento Moderno argentino dopo il passaggio dell'architetto svizzero fino alla rottura della corrente architettonica.

Il *Capitolo 1* si focalizza sulle differenze tra i termini moderno, modernizzazione e modernità oltre che sull'uso inappropriato che ne viene fatto e che sovente non permette di percepirne il reale significato. Successivamente approfondisce la forma d'interpretazione della modernità in America Latina e il suo processo di sviluppo in quest'area con le relative cause, nazionali e internazionali. Il *Capitolo 2* analizza il contesto socioculturale e il dibattito architettonico delle avanguardie degli anni venti e trenta in Argentina, nel quale si inserisce il Movimento Moderno, oltre che il ruolo della città di Buenos Aires e della sua crescita urbana per l'affermazione di quest'ultimo. Questa parte della tesi approfondisce le diverse visioni e forme d'interpretazione degli *academicistas* e dei sostenitori delle avanguardie, attraverso le riviste d'architettura e quelle letterarie, gli apporti fotografici e il coinvolgimento sociale all'interno del dibattito.

Il *Capitolo 3* esamina i due progetti per la prima casa argentina realizzata con l'uso del linguaggio del Movimento Moderno, Casa Ocampo, aprendo il dibattito su scala internazionale, con il primo inserimento della figura di Le Corbusier nel contesto locale. Questa è una delle prime anticipazioni dell'architetto nel paese ed evidenzia il primo caso che apre un dialogo locale-globale del Movimento Moderno argentino ancora nel suo esordio. Il *Capitolo 4* esamina il primo e unico viaggio di Le Corbusier in Argentina e si può suddividere in tre parti: nella prima, ricostruisce il contesto storico e culturale del paese al momento del suo arrivo, la situazione professionale dell'architetto precedente al viaggio e i suoi obiettivi; nella seconda, il circolo d'intellettuali che conosce, il cambiamento nella visione dell'architetto e i progetti possibili dei quali discute, con analisi tra questi; nell'ultima gli esiti nel contesto locale che scaturiscono dalla sua visita e i suoi collaboratori.

Il *Capitolo 5* ricostruisce e rilegge il Movimento Moderno argentino dopo il passaggio di Le Corbusier e approfondisce le figure dei suoi due collaboratori locali principali nell'ambito della gestazione della corrente architettonica per Antonio U. Vilar e nel culmine della sua affermazione per Amancio Williams. In entrambi viene riletta la loro architettura in relazione all'architetto svizzero.

Nella parte finale, le *Conclusioni* sottolineano come ho tentato di rispondere alle domande che hanno condotto la mia ricerca, il mio contributo alle conoscenze attuali e la metodologia con la quale ho sviluppato il lavoro.

La tesi è accompagnata da un quadro sinottico con una periodizzazione che permette (1925-1955) una rapida rilettura dei momenti chiave di questo arco temporale mettendo a confronto aspetti architettonici, culturali e storici. Inoltre un allegato raccoglie tutti i documenti della relazione tra Le Corbusier e l'Argentina, tra i quali: corrispondenza, disegni, schizzi, appunti di viaggio, stralci di riviste. Questo allegato è stato realizzato attraverso la consultazione dei fondi menzionati anteriormente, collocati tra Europa, Nord e Sud America. L'obiettivo è quello di permettere a qualunque ricercatore di consultare rapidamente l'intera documentazione senza necessità di ricostruire la localizzazione dei documenti e di dover viaggiare per la loro consultazione.

¿Qué ocurría en aquellas áreas fuera de Occidente donde, a pesar de las permanentes presiones del mercado mundial en expansión, y a pesar de una cultura moderna mundial que se desarrollaba junto con este – “patrimonio común” de la humanidad moderna [...] no se produjo la modernización? Es evidente que los significados de la modernidad tendrían que ser más complejos, escurridizos y paradójicos. [...] Todas las formas del arte y el pensamiento modernistas tienen un carácter dual: son a la vez expresiones del proceso de modernización y protestas contra él [...]. En los países relativamente atrasados, donde el proceso de modernización todavía no se ha impuesto, el modernismo, allí donde se desarrolla, adquiere un carácter fantástico, porque está obligado a nutrirse no de la realidad social sino de fantasías, espejismos, sueños²⁷.

²⁷BERMAN, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Siglo XXI de España Editores, Madrid 1988

Capitolo 1

L'America Latina verso la modernità



Fig. 1: Il Graf Zeppelin a Buenos Aires, 1934. Source: CD Historia de la Ciudad, Biblioteca Nacional de la República Argentina.

1.1 Moderno, modernità e modernizzazione

Prima di poter dare un'interpretazione di quello che è stato lo sviluppo della modernità in America Latina,²⁸ è fondamentale tracciare le differenze tra il suo significato e quello dei concetti di moderno e di modernizzazione. Il termine 'modernità'²⁹, entrato in uso durante il Medioevo, è utilizzato con il sostantivo *modernitas* che deriva dal significato classico dell'avverbio latino *modo*, ora, adesso, subito. Il concetto di modernità conquista la sua pienezza di significato durante la Rivoluzione francese con l'affermazione dei valori di *Liberté, Egalité e Fraternité*. Jean Jacques Rousseau³⁰, sostenuto anche dalle tesi dei filosofi del tempo, è il primo a introdurre il significato di *modernité*, utilizzato poi durante il XIX e XX secolo, come lotta contro l'arbitrio e le autorità, contro i pregiudizi della tradizione, secondo l'uso della ragione.

Nel 1863, Charles Baudelaire ne dà una prima definizione, associandola al «transitorio, fugace, fortuito, la metà dell'arte di cui l'altra metà è l'eterno e l'immutabile»³¹. La modernità³² è concepita sia come una qualità della vita contemporanea sia come un nuovo oggetto estetico, fondato sulla novità contingente ed effimera del presente, sulla metamorfosi costante delle cose alla superficie dell'esistenza quotidiana.

Una svolta nella concezione del termine avviene nel 1982: Marshall Berman³³ afferma che la modernità appare come una forma di dialettica tra i concetti di modernizzazione e moderno, cioè tra i processi di trasformazione economici, sociali e istituzionali identificati dal primo e la visione e i valori attraverso i quali la società li interpreta, proposti dal secondo. Il filosofo americano sostiene che questa dialettica si è persa tra il XIX e XX secolo a causa della frammentazione di questa

²⁸DEVÉS, Valdés Eduardo, *El pensamiento latinoamericano en el siglo XX; entre la modernización y la identidad*, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, Buenos Aires 2000.

²⁹«Modernità», voce in *Vocabolario Treccani*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1986.

³⁰BACHOFEN, Blaise; BERNARDI, Bruno, *Rousseau, politique et esthétique. Sur la lettre à d'Alambert*, Ens Edition, Lyon 2011.

³¹BAUDELAIRE, Charles, *Le peintre de la vie moderne*, in "Curiosités esthétiques : l'art romantique", Ed. H. Lemaitre, Paris 1962, pp. 453.

³²OSBORNE, Peter, *Modernity is a qualitative, not a chronological, category*, in "New Left Review", CICII, 1992, pp. 65-84.

³³BERMAN, Marshall, *All that is Solid Melts into the Air. The Experience of Modernity*, Simon and Schuster, New York 1982.

tematica in distinte sfere. Questa tesi riprende le teorie weberiane³⁴ secondo le quali i valori culturali hanno un ruolo centrale per interpretare l'origine dei processi di trasformazione moderno-capitalisti.

In questa direzione, nel 2003 Adrián Gorelik propone una definizione di modernità identificando le differenze rispetto a quella di modernizzazione. Secondo l'architetto argentino la modernità: «[...] aparece como la dialéctica entre la modernización - los procesos duros de transformación, económicos, sociales, institucionales - y el modernismo - las visiones y valores por medio de los cuales la cultura intenta comprender y conducir esos procesos-[...]», mentre la modernizzazione rappresenta «aquellos procesos duros que siguen transformado materialmente al mundo»³⁵.

Questa differenza interna al concetto di modernità, in apparenza poco rilevante, è invece essenziale per leggere gli avvenimenti storico culturali del periodo. Nel 2007, Guido Montanari afferma che «contestualizzare il concetto di modernità oggi vuol dire assumere il punto di vista della libertà degli individui, del benessere dei popoli, dell'uguaglianza dei diritti, della redistribuzione della ricchezza, della conservazione ed equa ripartizione delle risorse. Soltanto se in sintonia con questi principi si possono giudicare i fatti del nostro tempo come esempi di "modernità"»³⁶.

La modernità non va perciò confusa con il significato di modernizzazione. Questo concetto opera infatti in stretta armonia con quello di progresso, di cui per la prima volta si parla tra il XIX e il XX secolo, con particolare riferimento all'evoluzione avvenuta nel campo delle scienze e della tecnologia grazie alla Seconda rivoluzione industriale. Com'è stato chiaramente spiegato nel 2003 dall'esperto in diritto e finanza Guido Rossi, in occasione di un'intervista condotta da Federico Rampini, in età contemporanea si tende a utilizzare questi termini in modo inappropriato, mescolandone i significati. Egli infatti afferma che: «siamo un paese che non cerca la modernità, ma annusa in fretta l'ultima moda, confondendo l'una con l'altra»³⁷. Anche l'architetto Carlo Melograni è dello stesso avviso, tanto che nel suo testo si impegna a tracciare la linea di demarcazione che separa

³⁴WEBER, Max, *Wirtschaft und Gesellschaft*, Tübingen 1922.

³⁵GORELIK, Adrián, *Ciudad, modernidad, modernización*, in "Universitas Humanística", n. 56, Ponteficia Universidad Javeriana, Bogotá, giugno, 2003, p. 14.

³⁶MONTANARI, Guido, *Sotto la modernità: tradizione o barbarie?*, CRIPPA, M.A., *Luoghi e modernità*, Jaka Book, Milano 2007.

³⁷RAMPINI, Federico, *Disastro creato da un governo che consente il falso in bilancio*, in "La Repubblica", 20 dicembre, 2003, p. 5.

modernità e modernizzazione, termini contrapposti e spesso utilizzati in modo confuso.

Per i fautori della modernizzazione le regole da abolire non sono mai troppe. Le fanno consistere nell'esecuzione di grandi opere e di infrastrutture senza programmarle in piani che le inquadrino superando l'ambito settoriale, e nella pura e semplice applicazione di tecniche, strumenti, strutture, sistema resi disponibili dagli sviluppi delle ricerche scientifiche e tecnologiche e delle produzioni industriali. La vera modernità implica viceversa un uso di questi utilissimi mezzi decisamente orientato al fine di far crescere la democrazia rendendo sempre meno disuguali le opportunità di vita, programmando priorità, evitando sprechi, tendendo a preferire nei limiti del possibile soluzioni economiche e semplici; comunque cercando sempre di ricavare dalle risorse investite il massimo vantaggio per la collettività. La modernità è portatrice di un modello sociale avanzato.³⁸

Il termine 'moderno', invece, rimanda³⁹ al primo significato dell'aggettivo *modernus*, a sua volta derivante dall'aggettivo *modo*.

Quando questo termine viene adoperato per indicare il momento di passaggio tra il XV e il XVIII secolo e, di conseguenza per descrivere un momento di rottura con la tradizione, assume la funzione «[...] di delimitare la cultura di un'attualità misurata in decenni o secoli, con l'epoca immediatamente precedente, esso assume connotazioni sostanziali per i rispettivi contemporanei: *modernitas* in questo caso è definita di volta in volta da un insieme di caratteristiche su cui si basa la differenza con *antiquitas*»⁴⁰.

La nozione di moderno legata all'architettura inizia, invece, a radicarsi a partire dal XVIII secolo, nello stesso periodo in cui si afferma il concetto di progresso. Negli stessi anni si inizia, inoltre, a perdere la fiducia nella tradizione rinascimentale e gli effetti della Rivoluzione Industriale forniscono nuovi metodi

³⁸MELOGRANI, Carlo, *Architetture nell'Italia della ricostruzione. Modernità versus di modernizzazione*, Quodlibet, Macerata 2015, p. 420.

³⁹I due studiosi Fritz Martini, filologo tedesco, e Hans Robert Jauss, accademico tedesco, descrivono il moderno come ciò che adempie alla funzione di «definire esclusivamente il momento storico dell'attualità».

JAUSS, Hans Robert, *La "modernité" dans la tradition littéraire et la conscience d'aujourd'hui*, in "Pour une esthétique de la réception", Gallimard, Paris 1978, pp. 173-220.

⁴⁰GUMBRECHT, Hans Ulrich, *La trasformazione del concetto di modernità nella letteratura e nell'arte*, Vita e pensiero, Milano 1997, p. 500.

di costruzione, di forme e diventano causa della perdita delle tradizioni vernacolari⁴¹.

Sarà Eugène Viollet le Duc nel 1854 a definire il significato di architettura moderna, affermando:

Supponiamo che un architetto del XII e XIII secolo dovesse tornare tra noi, ed essere iniziato alle nostre idee moderne; se si mettessero a sua disposizione le perfezioni dell'industria moderna, egli non edificherebbe comunque una costruzione del tempio di Filippo Augusto o di San Luigi, perchè questo significherebbe falsificare la prima legge dell'arte, che consiste nel conformarsi ai bisogni e alle consuetudini del tempo.⁴²

1.2 Diffusione della modernità in America Latina

1.2.1 Gli esordi e le cause

L'America Latina è stata la prima area d'espansione europea del XVI secolo e la protagonista dello sviluppo del sistema di produzione e scambi globali che caratterizzano il capitalismo. L'affermazione della modernità latinoamericana è attribuibile a due fattori fondamentali, da un lato all'indipendenza politica di paesi da sempre caratterizzati da estensione e organizzazioni territoriali diverse, dall'altra allo sviluppo dell'industrializzazione e all'utilizzo di nuove risorse che hanno portato a uno stato d'innovazione. È un processo che si è verificato con effetti più rapidi rispetto al continente europeo sebbene si sia sviluppato in un arco temporale minore.⁴³

Il 1783 può essere definito come il momento d'inizio del processo verso la modernità latinoamericana. È infatti questo l'anno in cui l'accademico valenciano Manuel Tolsà⁴⁴ fonda, su modello della *Real Academia de las Tres Nobles Artes de*

⁴¹CURTIS, William J., *Modern Architecture Since 1900*, Phaidon Press, Oxford 1982.

⁴²LE DUC VIOLLET, Eugène, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, Édition BANCE-MOREL, Paris 1854.

⁴³WILLIAMSON, Edwin, *Historia de América Latina*, Fondo de Cultura económica, Mexico 2013.

⁴⁴ALMELA VIVES, Francesco, *El arquitecto y escultor valenciano Manuel Tolsá*, CSIC, Milano 1950.

*San Fernando de Madrid, la Real Academia de las Nobles Artes de San Carlos de la Ciudad de México*⁴⁵ con il decreto del monarca spagnolo Carlos III⁴⁶. Questo dà inizio alla produzione teorica architettonica che continua a svilupparsi anche dopo l'indipendenza del Messico e che segna il momento di passaggio dagli ultimi strascichi del Barocco all'inizio e poi alla piena affermazione del Neoclassicismo. È importante sottolineare che il Messico, fino alla sua indipendenza che risale al 1810, è l'unica colonia spagnola nella quale le trasformazioni culturali avvengono contemporaneamente a quanto avviene in Spagna.

L'indipendenza politica raggiunta dai paesi latinoamericani agli inizi del XIX secolo segna la fine dell'architettura coloniale, la cui intensità e importanza varia a seconda delle distinte aree geografiche del continente. La regione del Rio de la Plata, durante la metà del secolo, attraversa una fase di europeizzazione e di cosmopolitismo. Le grandi ondate immigratorie di spagnoli, italiani, francesi e inglesi alterano la struttura etnica e culturale della popolazione autoctona⁴⁷. Questo cambiamento radicale è maggiormente evidente in Cile, Uruguay e Argentina, mentre in paesi come Messico e Brasile continua a prevalere la tradizione indigena locale. In area messicana, la reazione politica riesce a superare prima i tentativi espansionistici francesi e poi il Porfirismo⁴⁸, mentre in quella brasiliana la classe aristocratica continua a sostenere le tradizioni culturali africane, basate sulla cultura del latifondo.

I fenomeni di espansione demografica e la crescita industriale e urbana, che interessano i paesi occidentali a partire dal XIX secolo, mostrano i loro primi risultati nei paesi latinoamericani con l'apertura di nuovi dibattiti culturali intorno alla prima metà degli anni venti del XX secolo con una piena affermazione soltanto tra gli anni quaranta e cinquanta.

⁴⁵FUENTES ROJAS, Elisabeth, *La Academia de San Carlos y los Constructores del Neóclásico*, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México 2002.

⁴⁶ALVEAR ACEVEDO, Carlos, *Historia De México*, Editorial Limusa, México D. F. 2004.
FOSTER, George, *Cultura y Conquista. La herencia española en América*, Ciudad de México 1962.

⁴⁷SCOBIE, James, *Buenos Aires del Centro a los Barrios*, ed. Solar-Hachette, Buenos Aires 1977.

⁴⁸COSÍO VILLEGAS, Daniel, *Historia Moderna de México. El Porfiriato vida social México*, Editorial Hermes, Ciudad de México 1972.

Nel 1910 nella città di Buenos Aires⁴⁹ più del 40% della popolazione è formata da stranieri, una situazione simile è riscontrabile a Montevideo con una percentuale del 18%. In Brasile, a Rio de Janeiro e Sao Paulo più di un terzo della popolazione è costituita da immigrati europei. È importante sottolineare che in America Latina, le ondate migratorie non sono solo di provenienza europea, ma anche asiatiche. Ad esempio in Perù e Messico inizia a diffondersi la popolazione cinese e in Brasile quella giapponese. Nell'area centroamericana, l'immigrazione europea di inglesi, francesi, olandesi e tedeschi, è accompagnata da un numero significativo di migranti provenienti dal Medio Oriente. All'inizio del XX secolo nelle principali capitali dell'America Latina si riscontra un significativo mosaico culturale con una frammentazione dinamica con aree di diverse comunità.

La modernità dell'America Latina non può essere analizzata in modo unitario, perchè si tratta di un'area del mondo caratterizzata da un'estrema eterogeneità di culture che necessariamente si fanno portatrici di proposte tra loro differenti. L'argentino Francisco Bullrich pubblica nel 1969 un articolo⁵⁰ nel quale analizza come ogni regione abbia una visione distinta relativa al suo passato e presente. Allo stesso modo, ciascuno stato ha sviluppato un diverso modo di guardare alle manifestazioni architettoniche del resto del mondo, il solo elemento che le accomuna è la loro matrice europea.

Come afferma Gorelik⁵¹ nel suo articolo sulla *Ciudad, Modernidad, Modernización*, presentato per la mostra *Imágenes da Modernidade* nel *Museu de Arte da Pampulha* di Belo Horizonte nel novembre 1996, in America la modernità è stata un cammino per arrivare alla modernizzazione e non la sua conseguenza. È stata imposta come parte di una politica per condurre alla modernizzazione, il cui campo di sperimentazione è stata la città. Solo tenendo conto di queste differenze si può comprendere completamente la portata del filo conduttore di tutto il Movimento Moderno latinoamericano, ovvero il costante dialogo tra i caratteri internazionali e quelli locali. Un esempio è costituito dal caso brasiliano, dove l'architetto Oscar Niemeyer⁵² propone una commistione tra elementi concettuali del

⁴⁹BUSCHIAZZO, Mario, *La arquitectura en la República Argentina 1810-1930*, Artes Gráficas Bartolomé U. Chiesino, Buenos Aires 1966.

⁵⁰BULLRICH, Francisco, *Pasado y presente*, in "Arquitectura Latinoamericana 1930-1970", Sudamericana, Buenos Aires 1969.

⁵¹GORELIK, Adrián, *O moderno em debate: cidade, modernidade, modernização*, Wander Melo Miranda, Narrativas da modernidade, Autentica Editora, Belo Horizonte 1999.

⁵²COSTA, Lúcio, *Razones De La Nueva Arquitectura -1934*, Embajada del Brasil, Lima 1986.

barocco e architettura moderna o ancora da quello messicano, in cui si riscopre il rinascimento precolombiano.

1.2.2 Il ruolo delle avanguardie

Nell'ambiente di fine secolo l'architettura affronta il problema di «producir un lenguaje capaz de ser entendido como figuración de la nueva situación técnica y metropolitana de la sociedad occidental»⁵³. Questa condizione si diffonde durante le prime decadi del XX secolo, toccando diverse aree del mondo, dall'Europa con Gaudí a Barcelona, Víctor Horta a Bruxelles, Auguste Perret in Francia, Hendrik P. Berlage in Olanda, Hermann Muthesius in Germania, negli Stati Uniti con Sullivan fino a diverse regioni dell'America Latina.

L'architetto catalano Ignasi de Solà-Morales in un articolo del "País" segnala in modo evidente la ricerca che accomuna Gaudí, Berlage e Sullivan, affermando: «La preocupación por construir lo nuevo, por encontrar una arquitectura que permita sortear el callejón sin salida en que la cultura de fin de siglo se siente atrapada, pasa en los tres arquitectos por el retorno y la invocación de algo originario, que lleva hacia el buen camino del reencuentro de una 'verdad' perdida»⁵⁴. Il passaggio dall'architettura classicista al razionalismo è, quindi, un processo lento che anche in ogni regione del nuovo continente vede diverse fasi di penetrazione.⁵⁵

Una prima fase di rottura dal modello accademico è generata prima dall'eclettismo, successivamente dalle avanguardie architettoniche della prima decade del XX secolo con le proposte dell'Art Nouveau, del Neocolonialismo e dell'Art Déco. Questi, infatti, possono venire considerati gli elementi precursori della diffusione dei principi del primo razionalismo latinoamericano, che proporrà da un lato una rottura e dall'altra un'apertura rispetto all'Accademia.

⁵³SOLA-MORALES, Ignasi, *Figura de los tiempos modernos*, in "El País", Madrid, 24 marzo, 1986, pp. 11-12.

⁵⁴SOLA-MORALES, Ignasi, *Gaudí, Berlage y Sullivan en la crisis de la arquitectura de la edad clásica*, in "Inscripciones", GG, Barcelona 2003, p. 111.

⁵⁵BULLRICH, Francisco Jorge, *Nuevos caminos de la arquitectura latinoamericana*, Blume, Barcelona 1969.

Nel 1915 l'architetto argentino di origini norvegesi Alejandro Christophersen⁵⁶ pubblica un articolo⁵⁷ nel quale sostiene la necessità di superare il *pastiche* francese del XVIII secolo e di ricercare nuove proposte ispirate alle tradizioni, al clima e ai materiali del paese. Incita così i giovani architetti a riflettere su una nuova architettura, ispirata alle tradizioni argentine e all'arte della patria affermando: «Ya ha llegado el momento de anhelar rumbos nuevos!»⁵⁸

Qualche anno dopo, Lucio Costa e i suoi colleghi presentano la proposta di un riadattamento del vocabolario architettonico per i paesi tropicali, rivalutando l'importanza dell'influenza dei paesaggi e ambienti tipici di quelle aree. Queste riflessioni dimostrano che si sta sviluppando una dipendenza dai modelli internazionali e che i paesi latinoamericani devono prendere una posizione rispetto alla salvaguardia dei modelli locali, definendo una nuova personalità.

La principale caratteristica delle avanguardie latinoamericane risulta essere la ricerca dell'ordine e dell'equilibrio, come viene espresso dalle citazioni dei due architetti Alberto Prebisch⁵⁹ e Lucio Costa⁶⁰. Il primo pubblica, nel 1924, sulla rivista argentina "Martín Fierro" un articolo che introduce il rinnovamento architettonico, influenzato dalle correnti europee, che in quegli anni caratterizza Buenos Aires: «Cada hombre, cada época tiende a obedecer esta apremiante necesidad de orden. Orden que resulta de un equilibrio armónico entre la vida exterior, el espíritu y la naturaleza, la idea y la forma [...]. Cada poca busca su equilibrio. [...] Nuestra época busca realizar ese acuerdo, ese equilibrio, busca un clasicismo, su clasicismo».⁶¹

⁵⁶ORTIZ, Federico, *Alejandro Christophersen y la cultura arquitectónica de su tiempo*, in "Revista de la Sociedad Central de Arquitectos", Buenos Aires, giugno, 1983.

CRIPIANI, Alejandro, *Alejandro Christophersen: historicismo y la búsqueda de un estilo nuevo*, Instituto de Arte Americano, Buenos Aires 1993.

⁵⁷CHRISTOPHERSEN, Alejandro, *Nuevos rumbos*, in "Revista de Arquitectura", n. 1, Buenos Aires, gennaio, 1915.

⁵⁸*Ibidem*, p. 4.

⁵⁹Sulla biografia dell'architetto si manda al testo: MONTANER GONZÁLEZ, Berto, *Vanguardías Argentinas Obras y Movimientos en el siglo XX*, Arq. diario de arquitectura, Clarín AGEA, Buenos Aires 2005. Si veda anche LIERNUR, Jorge Francisco; ALIATA, Fernando, «Alberto Prebisch», voce in *Diccionario de Arquitectura en la Argentina. Estilos obras biografías instituciones ciudades*, Clarín arquitectura, Buenos Aires 2004.

⁶⁰LEONIDIO, Otavio, *Carradas de razões: Lúcio Costa e a arquitetura moderna brasileira (1924-1951)*, Editora PU, Brasilia 2007.

⁶¹PREBISCH, Alberto, *Sugestiones de una visita al Salón de acuarelistas, pastelistas y aguafortistas*, in "Martín Fierro", n. 5-6, Buenos Aires, 15 giugno, 1924, p. 35.

Il secondo, nel 1930, scrive un testo fondamentale dell'architettura d'avanguardia carioca in cui dichiara:

As 'revoluções' – como os seus desatinos – são, apenas, o meio de vencer a encosta, levando – nos de um plano já arido a outro, ainda fértil – exactamente como a escada que nos interessa, quando cansados, em vista de alcançar o andar, onde o quarto e a cama. Conquanto o simple fato de subi-la – dois a dois – já possa constiuit, áqueles espíritos irrequietos y turbulentos que evocam a si a pitoresca qualidade de 'revolucionários de nascença, o a aior – quiçá mesmo o único – prazer, a nós outros, espíritos normais, aos quais o rumoroso sabor de aventura não satisfaz – interessa, exclusivamente, como meio de alcançar outro equilibrio, conforme com a nova realidade que, inelutável, se impõe.⁶²

Queste pubblicazioni sono la reazione all'affermazione della modernizzazione americana ed evidenziano come le avanguardie, con la loro necessità di produrre un'essenza della cultura nazionale, siano la risposta al classicismo.

Jorge Luis Borges⁶³, negli stessi anni, celebra le nuove periferie cercando di restituire alla città moderna la sua immagine più arcaica, quella legata alla pampa, utilizzando però un linguaggio che apre riflessioni verso il futuro. Uno dei punti che risulta essere alla base delle caratteristiche fondamentali delle avanguardie latinoamericane e successivamente del Movimento Moderno è, infatti, l'apertura della città e del suo linguaggio con il paesaggio.

La particolarità delle avanguardie latinoamericane è l'introduzione della nozione di libertà estetica che rivendica la capacità di pensare senza limiti: non solo di rompere con i modelli artistici del passato considerati ormai obsoleti, ma di cercare una nuova forma di rappresentare che faccia riferimento alla propria storia. È dal processo di riscoperta delle proprie radici storiche che, oltre ad analizzare le variabili estetiche provenienti dalle avanguardie europee, scaturisce un proprio modello. Inoltre è attraverso l'osservazione del proprio intorno che nasce una nuova riflessione, generando quello che il critico letterario brasiliano Alfredo Bosi⁶⁴ definisce come 'avanguardia radicata': «un proyecto estético que encuentra en su propio hábitat los materiales, los temas, las formas y principalmente el ethos que

⁶²COSTA, Lúcio, *Razões da nova arquitectura*, in "Sobre Arquitectura", Centro dos Estudantes Universitários de Arquitetura, Porto Alegre, 1962, p. 20.

⁶³BORGES, Jorge Luis, *A Writer on the Edge*, Verso, London 1993.

⁶⁴BOSI, Alfredo, *Dialética da colonização*, Companhia das Letras, São Paulo 1992.

impone el trabajo de la invención[...]»⁶⁵. Un secondo principio significativo riscontrabile tra le proposte architettoniche di questo periodo è l'applicazione di un'analisi di carattere scientifica all'architettura, che porta nuovamente a un avvicinamento alle proposte neoclassiche.

Un altro aspetto riconoscibile è l'attenzione alle problematiche sociali, in modo particolare alla ricerca di soluzioni adeguate all'architettura popolare. In alcuni paesi sorgono posizioni combattive come quelle dei funzionalisti radicali messicani⁶⁶ che partecipano alla prima fase della Rivoluzione messicana. Questa, infatti, è da considerare come la regione latinoamericana con maggior capacità d'integrazione dell'architettura con i processi politici, sociali e artistici del continente, permettendogli di superare i conflitti con i principi dell'Accademia. Inoltre iniziano a diffondersi le teorie di coloro che considerano il problema della casa come tema centrale della professione dell'architetto. Questa preoccupazione risale al decennio precedente, quando nei paesi americani si approvano le prime leggi sulle case popolari, sulle abitazioni operaie e su quelle a canone d'affitto calmierato. Nonostante ciò, l'attenzione degli intellettuali si concentra sul sussidio statale e non su nuove proposte tecnologiche, strategie di disegno o su forme di produzione e gestione.

Nell'affermazione delle avanguardie architettoniche e urbane più rappresentative latinoamericane⁶⁷ ha un ruolo decisivo la posizione dello stato, che utilizza queste nuove proposte per consolidare il suo ruolo. L'architettura delle avanguardie si trasforma così in quella statale, che si propone come antagonista all'Accademia classicista. Si presenta come il simbolo della modernizzazione territoriale e urbana degli anni trenta quando si inizia a ristrutturare il sistema economico internazionale. Rispetto al ruolo delle avanguardie europee e ai loro obiettivi, quelle latinoamericane cercano di formare un'unica lingua nazionale di fronte alla mancanza di un passato accademico e compositivo da imitare e riproporre. Il 'vuoto' latinoamericano si presenta come una potenzialità, trasformando questi territori in un laboratorio di modernità e modernizzazione.

⁶⁵SCHWARTZ, Jorge, *Las vanguardías latinoamericanas*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México 2002, p. 27.

⁶⁶GUTIÉRREZ, Ramón, *Architettura e società: l'America Latina nel secolo XX*, Jaca Book, Milano 1996.

⁶⁷SCHWARTZ, Jorge, *Las vanguardías latinoamericanas*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México 2002.

Nei primi anni del XX secolo iniziano a diffondersi i caratteri dell'Art Nouveau⁶⁸, la prima corrente architettonica che segna il momento di rottura con le teorie neoclassiche, senza riuscire realmente ad affermarsi poiché non considerata valida dagli accademici. Si ritiene che l'opera di maggior monumentalità dell'epoca sia il *Palacio de Bellas Artes* a Città del Messico⁶⁹, originariamente teatro nazionale, progettato dall'italiano Adamo Boari e portato a termine solo nel 1934 da Federico Mariscal⁷⁰.

L'Art Nouveau⁷¹, malgrado non sia mai stata adottata dalle accademie di architettura, tra il 1910 e 1920 è impiegata in Argentina per la realizzazione degli elementi decorativi delle facciate⁷². A quell'epoca infatti risalgono varie opere presenti nei quartieri centrali della capitale destinate ad attività commerciali e uffici, come l'edificio Suipacha 612⁷³ e l'*Hospital Español*⁷⁴ di Julián García Núñez⁷⁵.

⁶⁸LAHOR, Jean, *L'Art Nouveau*, Lemerre editeur, Paris 1901.

⁶⁹BULLRICH, Francisco, *Nuevos caminos de la Arquitectura Latinoamericana*, Editorial Blume, Milano 1997, p. 500.

⁷⁰AGUILAR NARVÁEZ, José Antonio; PALACIOS LÁRRAGA, Armando, *Marhnos Vocación de Construir: Mariscal Cinco Generaciones*, Ediciones de Administración Urbana, México 2004. Si veda anche: VARGAS, SALGUERO, Ramón, *Federico E. Mariscal. Vida y obra*, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Arquitectura, Ciudad de México 2005.

⁷¹MEIDAN, Anat, *Art Nouveau in Buenos Aires. A love story*, Ediciones Poligrafa, Barcelona 2016.

BUSCHIAZZO, Mario, *Art Nouveau en Buenos Aires*, in "Documentos de Arte Argentino", n. 27, Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires 1960.

BOHM, Mimi, *Buenos Aires Art Nouveau*, Ediciones Verstraeten, Buenos Aires 2005.

⁷²SCHÁVELON, Daniel; KRUP, Héctor, *La arquitectura de la clase medía: el "art nouveau"*, in "Crisis", n. 31, Buenos Aires, novembre, 1975, pp. 50-54.

⁷³Julián García Núñez, Edificio Suipacha 612, Buenos Aires, 1907.

⁷⁴Julián García Nuñez, *Hospital Español*, Buenos Aires, 1877.

⁷⁵SANTALLA; Lucia Elda, *Julián García Núñez*, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, FAU/UBA, Buenos Aires 1968.



Fig. 2: Adamo Boari, Federico Mariscal, *Palacio de Bellas Artes*, Città del Messico, 1934. Source: GONZÁLEZ MONTANER, Berto, *Guias de Arquitectura latinoamericana. Mexico DF*, Arte Gráfico Editorial Argentino, Buenos Aires 2008.



Fig. 3: Julián J. García Nuñez, *Hospital Español*, Buenos Aires, 1877. Source: GUTIERREZ, Ramón, *Julian Garcia Nuñez. Caminos de ida y vuelta. Un español en Argentina, un indiano en España*, CEDODAL, Buenos Aires 2005.

Fig. 4: Julián García Nuñez, *Edificio Chacabuco 78*, Buenos Aires, 1910. Source: GUTIERREZ, Ramón, *Julian Garcia Nuñez. Caminos de ida y vuelta. Un español en Argentina, un indiano en España*, CEDODAL, Buenos Aires 2005.

Negli stessi anni inizia a diffondersi nelle Americhe, a partire da paesi come California, Texas e Florida fino all'estremo sud dell'Argentina, il movimento definito 'neocoloniale'⁷⁶, che ha l'obiettivo di portare l'attenzione sull'origine del

⁷⁶GUIDO, Ángel, *Fusión hispano-indígena en la arquitectura colonial*, La Casa del Libro, Buenos Aires 1925.

continente americano, utilizzando il periodo coloniale come tempo storico di riferimento. Si apre così un dibattito tra il classicismo, sostenuto dagli *academicistas*, e i riferimenti americani che propone, per la prima volta, una teoria dell'architettura di ciò che sta cambiando sul territorio americano. Tra i principali esponenti troviamo Mariscal e Acevedo in Messico, Martín Noel, Ángel Guido e Kronfuss in Argentina, Zum Felde in Uruguay, Dávila Carlson in Cile, José Marianno e Ricardo Severo in Brasile⁷⁷.

Tra le tematiche principali trattate, si propone la revisione del concetto di modello che l'illustrazione europea ha imposto nel secolo di colonizzazione.⁷⁸ È importante sottolineare che l'estensione, la forma e il grado d'intensità adottato da questa corrente di rivendicazione nazionale americana non sono gli stessi né per l'intero continente né per le diverse regioni argentine. L'egemonia estetica di matrice ispanica è particolarmente evidente in paesi di forte presenza immigratoria di origine europea come Argentina e Uruguay, dove il riferimento del mondo precolombiano è solo di tipo ideologico.

Nel caso del Messico, invece, il fervore nazionalista sorto durante la Rivoluzione permette che il movimento neocoloniale si sviluppi in un terreno fertile, in modo particolare a partire dal sostegno del ministro José Vasconcelos⁷⁹, quando il governo inizia a promuoverlo come stile ufficiale. In questo contesto inizia a emergere l'integrazione delle nuove architetture, con le arti in modo particolare, grazie all'opera dei muralisti rivoluzionari messicani come Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros e José Clemente Orozco. Si presta altresì attenzione alla scultura per mantenere accesa la memoria delle gesta rivoluzionarie, con i contributi di Oliverio Martínez y Manuel Centurión.

Israel Katzman riprende le parole dell'ingegnere messicano Luis Salazar che, nel 1889 scrive:

es preciso que, hallándose ya maduro el campo de las ideas para inspirarse en las monumentales construcciones arqueológicas que tenemos, se pase al campo de la acción creando una arquitectura

⁷⁷AMARAL, Aracy, *Arquitectura Neocolonial. América Latina. Caribe. Estados Unidos*, Fondo de Cultura Económica, San Pablo 1994.

⁷⁸GUTIÉRREZ, Ramón, GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo, *Una mirada crítica a la arquitectura latinoamericana del siglo XX. De las realidades a los desafíos*, in KARGE, Enrik (ed.), "1810-1910-2010. Independencias dependientes. Art and national identities in Latin America", Universidad de Dresde, Dresde 2012.

⁷⁹VASCONCELOS, José, *Breve historia de México*, Botas, Ciudad de México 1937.

moderna nacional. Para Katzman hay una diferencia evidente entre los nacionalismos y la creación de una arquitectura moderna nacional. En arquitectura, el nacionalismo se da primeramente en la adaptación de ornamentos y formas generales correspondientes a las construcciones prehispánicas y novohispanas.⁸⁰

Secondo Katzman è l'interpretazione critica delle proposte *prehispánicas* e *novohispanas*, concentrate socialmente sull'ambiente politico di trasformazione generato dal movimento rivoluzionario⁵⁴. Queste proposte estetiche architettoniche, in una prima fase, si fondono con espressioni di tecnica contemporanea necessarie a dare risposte ai bisogni collettivi per case popolari, scuole, ospedali. Architetti come Manuel Amábilis, Manuel Ortiz Monasterio, Carlos Obregón Santacilia y Carlos Tarditi, partecipano all'affermazione e alla necessità di formare un'espressione nazionale moderna. Un esempio significativo è il progetto del Padiglione del Messico per l'Esposizione di Rio de Janeiro del 1922-1923, organizzata in onore del Centenario dell'indipendenza del Brasile. Nel 1922 Manuel Amábilis pubblica un testo di riflessione sulle dimensioni della cultura messicana intitolata *Dónde*, dove afferma: «desde la Conquista hasta nuestros días, los destinos del pueblo mexicano han estado dirigidos por las actividades y conceptos, teorías y doctrinas, prejuicios y errores de los europeos; en la etapa de la colonia por medio de los españoles, y en la de la independencia, por los mexicanos europeizados que siempre han dominado nuestra clase dirigente»⁸¹.

Il Perù⁸² è un altro dei paesi latinoamericani in cui si sviluppa il Neocolonialismo, nelle vesti dell'architettura nazionale. L'architetto Pedro Belaúnde Martínez⁸³ descrive l'affermazione di due correnti di pensiero, dove da un lato rappresentata i conservatori sostengono il significato dell'influenza ispanoamericana, dall'altro i progressisti divengono promotori dell'architettura di matrice indigena. Si possono pertanto definire due tipi di modelli di

⁸⁰KATZMAN, Israel, *La arquitectura contemporánea mexicana, precedentes y desarrollo*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Ciudad de México, 1964, p. 77.

⁸¹Sulla biografia dell'architetto si veda il testo: *Enciclopedia de México*, Editorial Planeta, México 2008, p.171. Si veda anche: AMÁBILIS, Manuel, *Donde. Estudio sobre arquitectura*, Ed. Orión, Ciudad de México 1956.

⁸²MARTÍNEZ GÓMEZ, Juana, *El libro-galería como manifiesto en la vanguardia peruana*, in "Anales de Literatura Hispanoamericana", n. 26, Universidad Complutense, Madrid 1997, pp. 353-362.

⁸³BELAUNDE MARTÍNEZ, Pedro; SOBREVILLA, David, *¿Qué modernidad deseamos? El conflicto entre nuestra tradición y lo nuevo*, Epigrafe, Lima 1994.

Neocolonialismo, l'uno con variazioni di origine ispanica, l'altro caratterizzato dai caratteri autoctoni americani⁸⁴. Un esempio evidente del primo modello sono due edifici di Buenos Aires, il *Teatro Nacional Cervantes*⁸⁵ e la casa matrice del *Banco de Boston*⁸⁶, mentre è evidente l'influenza americana nella casa del poeta Ricardo Rojas⁸⁷.

Nel panorama americano, l'Argentina occupa un ruolo significativo nell'affermazione del Neocolonialismo⁸⁸ soprattutto in campo teorico, anche se inferiore rispetto ai due paesi citati in precedenza, Messico e Perù. Dal 1910 la preoccupazione per la ricerca dell'identità nazionale e la redazione di un programma culturale hanno l'obiettivo di recuperare l'essenza americana e spagnola riflettendo su immagini nazionali allo scopo di creare 'un'argentinità'⁸⁹. Le idee proposte dallo scrittore e poeta Ricardo Rojas e il gruppo d'intellettuali preoccupati per l'identità nazionale servono a sostenere la militanza di vari architetti e artisti. Tra questi, i due rappresentanti principali del movimento sono Martín Noel⁹⁰ (1888-1963) e Ángel Guido⁹¹ (1896-1960), le cui teorie hanno effetti importanti su tutto il continente e sulla linea neocoloniale delle decadi successive⁹².

⁸⁴PETRINA, Alberto, *Espejo de la identidad. Indigenismo, Nacionalismo y Americanismo*, in "Patrimonio Mundial. Obras y movimientos en los siglos XIX y XX. Del Neocolonial al Monumentalismo", vol. 3, Clarín, Buenos Aires 2006.

⁸⁵Fernando Aranda Arias, Emilio Repetto, Teatro Nacional Cervantes, Buenos Aires, 1921.

⁸⁶York y Sawyer, Banco de Boston, Buenos Aires, 1925-1928.

⁸⁷Ángel Guido, Casa Ricardo Rojas, Buenos Aires, 1929. Sulla biografia dell'architetto si veda l'articolo: GUIDO, Ángel, *La influencia india en la arquitectura colonial*, in "La Prensa", Buenos Aires, 20 ottobre, 1929. Si veda anche: GUIDO, Ángel, *Orientación espiritual de la arquitectura en América*, Edición del autor, Rosario 1927.

GUTMAN, Margarita, *Casa de Ricardo Rojas o la construcción de un paradigma*, in "Revista Dana", n. 21, Buenos Aires, 1986, settembre pp. 47-60.

⁸⁸GUTIÉRREZ, Ramón, *Una nueva propuesta: el renacimiento colonial*, in "Documentos para una Historia de la Arquitectura Argentina", Summa, Buenos Aires, 1984.

⁸⁹BELEJ, Cecilia, *Representaciones del territorio argentino y panamericano. Los murales del Automovil Club Argentino*, in "VI Jornadas de Historia Moderna y Contemporánea", Universidad Nacional de Lujan, Lujan, 17-20 settembre 2008.

⁹⁰ESCOLANO, Víctor Pérez; GUTIÉRREZ, Ramón; GUTMAN, Margarita, *El arquitecto Martín Noel. Su tiempo y su obra*, Junta de Andalucía. Consejería de cultura, Sevilla 1995. NOEL, Martín, *Contribución a la historia de arquitectura hispanoamericana*, Peuser S.A., Buenos Aires 1921.

⁹¹GUIDO, Ángel, *Fusión hispano-indígena en la arquitectura colonial*, La Casa del Libro, Rosario 1925.

⁹²GUIDO, Ángel, *Eurindia en la arquitectura americana*, Universidad del Litoral, Santa Fe 1936.

L'azione di Noel è rilevante in particolar modo quando partecipa attivamente come membro dell'*Academia Nacional de Bellas Artes* di Buenos Aires, a partire dalla sua stessa fondazione nel 1936 e della quale è presidente dal 1944 al 1963.

Come Noel cerca di mantenere un equilibrio tra l'influenza spagnola, in particolare andalusa e ispanoamericana nella sua visione neocoloniale, Guido si dedica alla sua militanza americanista con l'esaltazione della fusione ispano indigena presente nell'ecllettismo architettonico dell'area andina. Oltre ai loro apporti teorici, entrambi si dedicano a una significativa attività professionale. Sono autori delle case-manifesto, rappresentate delle loro correnti di pensiero. Noel trasforma il suo progetto nella casa di residenza di famiglia, attualmente *Museo de Arte Hispanoamericano* Isaac Fernández Blanco. Guido realizza prima nel 1926 una casa a Rosario e nel 1927 all'amico Ricardo Rojas, che lo distingue con l'appellativo di "Architetto dell'Eurindía"⁹³. Infatti per la progettazione dell'edificio, si ispira alle teorie del poeta nell'opera *Eurindía*, nella quale utilizza citazioni testuali che fanno riferimento a icone architettoniche del passato patriottico, usando l'architettura con una valenza simbolica impiegata per costruire la nazione e mantenere l'identità nazionale.

Nel 1927 Guido presenta il *III Congreso Panamericano de Arquitectura*, organizzato a Buenos Aires:

Queremos ensayar en este capítulo un programa de acción de acuerdo a la posición espiritual y estética en el significado que damos a la búsqueda de una concepción nacionalista de la arquitectura en América, pretendiendo con esto presentar una imagen más clara de nuestra ideología [...] Nuestra actitud está en no perder el ritmo de la corriente moderna sugerida por Europa ni renegar de él, sino muy al contrario: tratar de ser modernos [...] pero ser nosotros mismos; decir y hacer todas las cosas, pero no con inspiración prestada, sino creación bien nuestra, recónditamente americana.⁹⁴

⁹³Sulla biografia dello scrittore si veda: LARRAYA, Antonio Pagés, *Testimonios sobre Ricardo Rojas*, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Literatura Argentina Ricardo Rojas, Buenos Aires 1984. Si veda anche: ROJAS, Ricardo, *Eurindía*, La Facultad, Buenos Aires 1924.

⁹⁴GUIDO, Ángel, *Eurindía viva*, in "Actas del III Congreso Panamericano de Arquitectura", Buenos Aires, 1927, p. 76.



Fig. 5: Ángel Guido, Casa di Ricardo Rojas, Buenos Aires, 1927. Source: FEAL Norberto, *Casa de Ricardo Rojas. La arquitectura como historia*, in “Patrimonio Argentino. Casa historicas, villas y mansiones”, n. 8, Arte Grafico Editorial argentino, Buenos Aires 2012.

Nella fase da urbanista si occupa della realizzazione dei piani regolatori di San Miguel de Tucumán e Salta, nei quali secondo il professore Alberto Nicolini⁹⁵ trasferisce le sue teorie su scala sociale. Noel invece segue progetti in tutta l'area iberoamericana, da Tandil nella provincia di Buenos Aires, al padiglione argentino dell'Esposizione di Siviglia (1926-1929), a progetti nell'area andina.

L'operazione di Rojas, Noel e Guido introduce in campo architettonico un'estetica che fonde le idee di matrice spagnola a quelle indigene, trasformando l'architettura in un veicolo portatore di valori che collaborano a formare il senso storico. Noel, con un ruolo di funzionario statale, usa la sua gestione per rivendicare il senso di nazione e creare, come sostiene Rojas, uno spazio educativo attraverso la città. Guido, allo stesso tempo, difende la storia orientata alla costruzione del presente e rivendica la ricerca dello 'spirito tellurico', rispetto a quegli artisti e intellettuali argentini che invocano la loro naturalezza cosmopolita proponendo un'architettura 'fredda' e di 'volumi bianchi'⁹⁶.

⁹⁵NICOLINI, Alberto, *La restauración nacionalista en la arquitectura del Noroeste*, in “Documentos para una Historia de la Arquitectura Argentina”, Summa, Buenos Aires 1984.

⁹⁶SILVESTRI, Graciela, «Historiografía y crítica de la arquitectura», in LIERNUR, Jorge Francisco; ALIATA, Fernando, *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*, AGEA, Buenos Aires 2004.

Altri significativi rappresentanti del Neocolonialismo⁹⁷ in Argentina sono Estanislao Pirovano (1890- 1963), Jorge Birabén (1895-1954) e Ernesto Lacalle Alonso (1893-1948), citando autori di opere concentrate nella città di Buenos Aires. Per quanto riguarda le altre regioni possiamo ricordare Juan Kronfuss⁹⁸ e Jaime Roca (1899-1970), il cileno Daniel Ramos Correas (1898-1992), che lavora tutta la vita a Mendoza, e lo spagnolo Fernando Lecuona de Prat (1911-1966), attivo a Salta dal 1935.

Juan Kronfuss, in seguito a un'esperienza di docenza presso l'*Universidad de Cordoba*, nel 1920, pubblica *Arquitectura colonial en Argentina* che sancisce il primo passo verso il processo di recupero dei valori nazionali estratti dalle esperienze costruite attraverso l'architettura iberoamericana. È importante sottolineare che alcuni di questi autori, come Birabén-Lacalle Alonso y Roca, aderiscono a questo stile solo nella loro prima tappa professionale per poi inclinarsi verso il Movimento Moderno. Inoltre, è significativo ricordare che l'affermazione del Neocolonialismo⁹⁹ incontra sostegno nelle opere dello storico Guillermo Furlong¹⁰⁰ (1889-1974) e dell'architetto Mario Buschiazzi¹⁰¹ (1902-1970), così come la fondazione della *Comisión Nacional de Museos, Monumentos y Lugares Históricos* nel 1938. Quest'ultima si occupa della tutela del patrimonio architettonico del periodo coloniale con successivi interventi di preservazione e valorizzazione. In questo processo, Buschiazzi ha un ruolo fondamentale, sia nella tappa iniziale di restauro, sia come ricercatore e fondatore dell'*Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas* nel 1946 della *Facultad de Arquitectura y Urbanismo* della UBA.

In questo periodo si diffonde anche un altro fenomeno: sulle facciate di opere neocoloniali iniziano ad apparire elementi dell'apparato decorativo appartenenti al codice formale dell'Art Déco. Quest'ultima è definita da Jorge Ramos come la: «creación histórica verificada no solo en la arquitectura sino en el conjunto de objetos diseñados con las mismas convenciones figurativas y funcionales, y en la

⁹⁷PAULA, Alberto, *Neocolonial. Buscando las raíces de la identidad nacional*, in "Vanguardias Argentinas. Obras y movimientos en el siglo XX", tomo I, Clarín, Buenos Aires 2005.

⁹⁸KRONFUSS, Juan, *Arquitectura colonial en la Argentina*, Bifñgnandi, Córdoba 1920.

⁹⁹PETRINA, Alberto, *El neocolonial: memoria y nostalgia de la raíz hispanoamericana*, in "Summa+", n. 96, Buenos Aires 2008.

¹⁰⁰FURLONG, Guillermo, *Historia social y cultural del Río de la Plata 1536-1810: el traspalnte cultural*, Tipográfica Editora Argentina, Buenos Aires 1969.

¹⁰¹SCHÁVELZON, Daniel, *Bio-bibliografía de Mario Buschiazzi*, in "Revista de la Sociedad Central de Arquitectos", n. 141, Buenos Aires, luglio 1988, pp. 24-29.

relación entre los mismos»¹⁰². L'Art Déco latinoamericana usa forme espressive, un linguaggio e un fondamento teorico molto diversi rispetto all'Europa. Non si diffonde per rispondere alle necessità della società industriale latinoamericana, come nel caso europeo, e non apre dibattiti sulla sua relazione rispetto all'Accademia classica o ai nuovi principi del Movimento Moderno. La maggior parte degli architetti che aderiscono a questo stile lo fa senza particolare interesse e fondamenti teorici.

Nel maggio del 1926 l'architetto argentino Alejandro Virasoro¹⁰³ pubblica un manifesto criticando l'*Academicismo*, in nome alle nuove arti, e rivendicando come maestri del moderno gli architetti francesi che avevano partecipato all'*Exposition d'Arts Decoratifs* di Parigi del 1925¹⁰⁴.

Il modello proposto dall'Art Déco¹⁰⁵ inizia a circolare nel continente attraverso i mezzi di comunicazione di massa, come le riviste specializzate di moda "Vogue" e "Vanity Fair", le riviste sociali di cui la più importante dell'epoca "Gazette du Bon Ton", le riviste d'architettura e d'interni come "Feuillets d'Art" e "Art et Décoration". Inoltre la grafica di libri, riviste, annunci pubblicitari subisce una trasformazione. Anche il cinema, nelle scenografie, nei costumi e negli oggetti, inizia ad avvicinarsi al modello proposto dall'Art Déco.

Le compagnie di navigazione stesse si trasformano in un mezzo trasmissore della nuova 'moda', in modo particolare quelle che navigano verso le Americhe. Il transatlantico della *Compagnie Générale Transatlantique*, costruito nel 1930, che passa per il Sudamerica è arredato e decorato in Art Déco. Il suo progetto d'interni viene selezionato attraverso un concorso dalla *Sociedad de Fomento de Artes e Industrias*. Secondo il critico francese Léon Rosenthal, l'obiettivo è «que el extranjero admire cómo una civilización de lejano y glorioso pasado, se mantenía

¹⁰²RAMOS, Jorge, *El sistema del Art Déco: centro y periferia. Un caso de apropiación en la arquitectura latinoamericana*, in "Cuadernos Escala", n. 18, Editorial Escala, Bogotá 1991.

¹⁰³Sulla biografia dell'architetto si veda: LIERNUR, Jorge Francisco; ALIATA, Fernando, *Diccionario de Arquitectura en la Argentina. Estilos obras biografías instituciones Ciudades*, Clarín arquitectura, Buenos Aires, 2004, pp.72-75. Si veda anche: VIRASORO, Alejandro, *Tropiezos y dificultades al progreso de las Artes Nuevas*, in "Revista de Arquitectura", Buenos Aires, marzo, 1926.

¹⁰⁴LÉON, Paul, *Exposition des Arts Decoratifs et Industriels Modernes, Paris 1925: rapport général*, Librairie Larousse, Paris 1932.

¹⁰⁵LE CORBUSIER, *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, Éditions Crès, Collection de "L'Esprit Nouveau", Paris 1925.

aun juvenil y vivaz»¹⁰⁶. Appaiono così le prime opere nelle quali si apre un dialogo tra la simbologia coloniale e indo americana recuperata e i canoni stilistici dell'Art Déco.

Rojas definisce questo tipo di operazione *Eurindía artística*, ossia un'arte nazionale nella quale non predomina né lo stile autoctono né quello europeo, ma un'espressione di entrambi i fenomeni, che Martín Noel definisce a sua volta 'stile di fusione'. L'esempio più evidente di queste teorie è il Concorso Internazionale per il Faro di Colón nel 1929¹⁰⁷, monumento commemorativo per la città di Santo Domingo. Il risultato è l'edificio manifesto dell'Art Déco latinoamericana che riprende simboli e linguaggio dell'architettura mesoamericana con una composizione geometrica utilizzata nei modelli europei di questa avanguardia.

L'adesione ai caratteri di un'architettura eclettica di questi anni è particolarmente evidente nei casi dell'architetto messicano Luis Barragán¹⁰⁸ e del brasiliano Lucio Costa, considerati tra i più significativi rappresentanti dell'Architettura Moderna latinoamericana, che in una prima fase utilizzano i caratteri del Neocolonialismo. Barragán, durante il suo periodo a Guadalajara, al quale appartengono opere come Casa González Luna¹⁰⁹ e Costa che, negli stessi anni, partecipa attivamente alla fondazione SPHAN¹¹⁰ collaborando alla tradizione architettonica coloniale del Brasile come nel caso di Casa Pedrosa¹¹¹ a Rio de Janeiro. L'influenza e l'uso di tali caratteri si può quindi considerare come una delle forme preliminari adottate dall'America Latina per avvicinarsi alla modernità, riconoscendo così il Neocolonialismo con una connotazione protomoderna.

Sono numerosi gli architetti latinoamericani che, come Barragán e Costa, contribuiscono a questo periodo di 'transizione' neocoloniale prima di una 'conversione' moderna, tra questi possiamo citare: Berisso, Birabén e Lacaíle Alonso, Chersanaz, Pirovano, Repetto, Sabaté, i fratelli Vilar. Alcuni di loro aderiscono alla nuova fase razionalista, considerandola però come uno dei tanti stili

¹⁰⁶RAMOS, Jorge, *Art-Déco. Papeles sobre Miami, México, La Habana, Montevideo y Buenos Aires*, Instituto de Arte Americano, UBA, Buenos Aires, aprile, 1992, p. 7.

¹⁰⁷MOYA BLANCO, Luis; VAQUERO PALACIOS, Joaquín, *Concurso de Faro a la memoria de Cristóbal Colón en la República Dominicana*, in "Arquitectura. Organo del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid", n. 156, Madrid, aprile, 1932, pp. 110-133.

¹⁰⁸AMBASZ, Emilio, *The architecture of Luis Barragan*, The Museum of Modern Art, New York 1976.

¹⁰⁹Luis Barragan, Casa González Luna, Guadalajara, 1929-1930.

¹¹⁰*Servicio del Patrimonio Histórico y Artístico Nacional*.

¹¹¹Lúcio Costa, Casa Pedrosa, Rio de Janeiro, 1924.

sperimentali dell'epoca con un nuovo vocabolario formale. Noel stesso partecipa con il suo socio Manuel Escasany a un progetto di linguaggio moderno ma con poco entusiasmo, come nel caso dell'*Hospital Churruca* di Buenos Aires, progettato dal gruppo diretto da Antonio Vilar¹¹². I fratelli Antonio e Carlos Vilar sono da considerare tra i pochi progettisti che lavorano sul territorio latinoamericano che aderiscono al Movimento Moderno in modo cosciente e persistente. Altri architetti, invece, come Eduardo Le Monnier¹¹³, provenienti dalla formazione *academicista* francese, non trovano nel linguaggio neocoloniale la loro miglior forma espressiva.

Se l'estetica neocoloniale non riesce a imporsi sull'egemonia accademicista né a competere con i principi razionalisti, lascia comunque uno spazio di riflessione regionale sulla tradizione culturale comune latinoamericana e permette il recupero dell'architettura vernacolare che era alla base di questa nuova corrente.

1.2.3 L'affermazione del Movimento Moderno

I pionieri della modernità dei paesi latini e delle prime interpretazioni teoriche risalgono al 1924, quando nelle province argentine di Cordoba e Santa Fe vengono fondate le prime facoltà di architettura e al 1925, anno nel quale Gregori Warchavchik¹¹⁴ pubblica in Brasile un testo sullo stato dell'architettura moderna.

Solo con l'inizio del XX secolo si può parlare di modernizzazione anche in quest'area del mondo dove, come afferma Josep Maria Montaner¹¹⁵, sarà un processo molto più repentino e irregolare che in Europa, a causa delle importanti ondate migratorie. Questo crea un'instabilità sociale ed economica e viene considerato la causa della carenza abitazionale di fronte all'ingente domanda che i vari stati si trovano a dover affrontare in un breve lasso di tempo. Sono questi gli anni in cui si affermano come metropoli città quali Mexico D. F., Caracas, Lima, Buenos Aires, Santiago de Chile e Rio de Janeiro, in cui si susseguono processi di

¹¹²CASAL, Stella Maris; COUTURIER, Fernando; QUIROGA, Carolina, *Patrimonio arquitectónico del siglo XX en Buenos Aires: el legado Vilar*, Documento de Trabajo n.310, Universidad de Belgrano, Buenos Aires 2015.

¹¹³GUTIÉRREZ, Ramón, *Eduardo Le Monnier. Arquitectura francesa en la Argentina*, Fundación CEDODAL, Buenos Aires 2001.

¹¹⁴Sulla biografia dell'architetto si veda: GAVINELLI, Corrado; LOIK, Mirella; CRIPPA, Maria Antonietta, *Architettura del XX secolo*, Editoriale Jaca Book, Milano, 1993, p. 446.

Si veda anche: WARCHAWCHIK, Gregori, *L'Architecture d'Aujourd'hui dans l'Amerique du Sud*, in "Cahiers d'Art", Parigi, febbraio, 1931, pp. 105-109.

¹¹⁵MONTANER, José Maria, *La modernidad superada. Arquitectura arte y pensamiento del siglo XX*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1997.

espansione e il cui paesaggio urbano viene invaso da blocchi di torri che si contrappongono a basse edificazioni popolari.

Negli anni venti e trenta gli architetti latinoamericani interessati alla modernità iniziano a viaggiare in Europa e Stati Uniti per completare i propri studi e a collaborare con noti architetti impegnati nel ridisegno urbano tra le due guerre. Al loro ritorno importano il linguaggio delle avanguardie e inaugurano la stagione di quel dibattito che si instaurerà tra gli intellettuali che sostenevano la loro adesione ai principi classici dell'architettura e coloro che proponevano e dichiaravano l'importanza della modernità.

Tra il 1929, anno nel quale viene organizzata l'Esposizione Iberoamericana di Siviglia, e il 1939, quando viene realizzato il padiglione del Brasile nella Fiera Mondiale di New York, si delimita una decade di profonde trasformazioni nelle proposte di architettura latinoamericana. Dell'Esposizione Iberoamericana di Siviglia del 1929, tra i padiglioni latinoamericani il più significativo è quello del Messico,¹¹⁶ progettato dall'architetto Manuel Amábilis, risultato di un processo di recupero formale dall'origine dell'architettura messicana, in riferimento al passato preispanico del paese.

Nell'introduzione alla presentazione del progetto, lo enfatizza affermando: «[...] era designio de nuestro gobierno, y así lo expresó al convocar a los arquitectos, que el pabellón de México en Sevilla fuera de Estilo Nacional»¹¹⁷.

La sovrapposizione delle diverse stratificazioni storiche nelle proposte architettoniche latinoamericane, che ritrovano un riferimento molto evidente nell'opera di Amábilis, riprendono le teorie che Banister Fletcher pubblica a fine Ottocento, nel quale scrive:

Beginning to manifest itself at the same time was a developing awareness of the formal possibilities of the multiple layers of history. Created by the superimposition of different cultural systems in Latin America over the centuries they were not solely confined within the narrow boundaries of the relatively recent influence of Europe. Other factors as disparate as the indigenous Empire of the Incas of the Andes,

¹¹⁶AMÁBILIS, Manuel, *El Pabellón de México en la Exposición Iberoamericana de Sevilla*, Talleres Gráficos de la Nación, Ciudad de México 1929.

¹¹⁷AMÁBILIS, Manuel, *El pabellón de México*, Talleres Gráficos de La Nación, Ciudad de México, 1929, p. 15.



Fig. 6: Catalogo generale dell'Esposizione di Siviglia. Source: BRAOJOS GARRIDO, Alfonso, *Alfonso XIII y la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929*, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, Sevilla 1992.

Fig. 7: Manuel Amábilis, Padiglione del Messico nell'Esposizione di Siviglia, 1928. Source: BRAOJOS GARRIDO, Alfonso, *Alfonso XIII y la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929*, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, Sevilla 1992.

the Mexican Aztecs and Mayans, and the African population of Brazil and the Caribbean also emerged as important references. This shift can be seen in the work of Manuel Amábilis (1883-1966), for example, which changed in direction from an eclectic French Classicism to a philosophic and aesthetic exploration of pre-Hispanic Maya architecture. His Mexican Pavilion for the Feria Iberoamericana de Sevilla 1929 is an example both of the self-representation of a Latin American country in Europe and the use of indigenous motifs which were to become an expression of national difference in subsequent years. Similar tendencies can be seen in the buildings of other countries such as the Peruvian Pavilion by Manuel Piqueras Cotoli and the Argentinian Pavilion by Martín Noel.¹¹⁸

In questo si può individuare una ricerca nelle forme del passato mesoamericano, cercando di raggiungere un unico linguaggio compositivo che permetta il dialogo tra presente e passato. Nello stesso anno l'*International Telephone and Telegraph Corporation* di New York pubblica un album che presenta il padiglione progettato

¹¹⁸FLETCHER, Sir Banister, *A History of Architecture on the Comparative Method*, Athlone Press, University of London, London, 1896, p. 1534.

da Amábilis e afferma: «El edificio de México es único por su estilo, pues es un modelo de la antigua arquitectura maya y nahualteca»¹¹⁹.

Nel 1932 Alberto Sartoris pubblica il libro *Gli elementi dell'architettura funzionale*¹²⁰ accompagnato da una prefazione di Le Corbusier. Un testo di diffusione internazionale sull'architettura moderna che presenta un panorama di opere e progetti a scala mondiale, dalla Grecia al Giappone. Tre anni dopo, nel 1935, Sartoris visita Buenos Aires dove tiene una serie di conferenze e le sue idee vengono pubblicate sui quotidiani locali oltre che riviste specializzate. In seguito a questo viaggio, nel 1935, viene pubblicata una seconda edizione del libro con una specifica selezione di opere locali. L'opera è quasi totalmente fotografica, senza l'utilizzo di didascalie descrittive, e tra i paesi selezionati c'è anche l'Argentina. Questo testo di Sartoris viene considerato la prima enciclopedia iconografica del Movimento Moderno internazionale che include il paese latinoamericano.

Le opere rappresentate, realizzate nella decade compresa tra il 1928 e il 1938, vengono considerate solo degli antecedenti rispetto a quelle realizzate negli anni successivi. Infatti, come sostiene Francisco Bullrich, sia le opere di Villágran García, O'Gorman o Cotto in Messico sia quelle di Warchavchik e Alvaro Vital in Brasile, quelle di Vilamajó e Cravotto in Uruguay o di Prebisch e Vilar in Argentina, rispondono a una particolare corrente architettonica che in quella fase dà enfasi ai caratteri architettonici internazionali. Al primo sguardo, infatti, la casa di *calle Dublin* di José Villagrán García¹²¹, come la Casa Museo di Julio Vilamajó a Montevideo¹²² o la Casa Modernista di *rua Itápolis* di Gregori Warchavchik¹²³, non presentano nessuna caratteristica compositiva, tanto che potrebbero essere state costruite in qualunque località del mondo. Questo, in realtà, dimostra una forte contraddizione poichè le forme architettoniche iniziano ad adattarsi alle nuove funzioni d'uso ma non alle diverse condizioni climatiche, sociali e ai processi costruttivi. Saranno il movimento brasiliano, il gruppo messicano che riscopre i

¹¹⁹International Telephone and Telegraph Corporation, *Ibero America, booklet dedicated to the Ibero-American Exposition at Sevilla and the International Exposition at Barcelona, 1929-1930*, International Telephone and Telegraph Corp., New York 1929.

¹²⁰SARTORIS, Alberto, *Gli elementi dell'architettura funzionale*, Hoepli, Milano 1932.

¹²¹José Villagrán García, Casa Villágran, Juárez, México D.F. 1935.

¹²²Julio Vilamajó, Casa Museo, Montevideo, 1930.

¹²³Gregori Warchavchik, Casa Modernista, São Paulo, 1930.

caratteri preispanici e il Grupo Austral¹²⁴ argentino che costituiranno un vocabolario proprio, cercando di contrapporsi al dominio eurocentrista.

Montaner definisce lo sviluppo della nuova architettura in due periodi, dove il primo si riferisce agli anni quaranta e cinquanta distinguendo in modo particolare l'architettura brasiliana, quella messicana e infine quell'argentina. Il secondo introduce il dibattito architettonico che negli anni sessanta si stava sviluppando in Cile e Colombia, oltre che in Argentina. Sarà l'Esposizione sul Brasile realizzata al MOMA nel 1943, intitolata *Brazil Builds*¹²⁵ che porta la produzione architettonica brasiliana nel dibattito internazionale. In modo particolare le opere di Lucio Costa, Oscar Niemeyer, i fratelli Roberto e Alfonso Reidy, Enrique Mindlin, Giancarlo Piretti e Rino Levi. Le proposte del primo Niemeyer¹²⁶ nella sua opera di Pampulha, l'introduzione dei codici lecorbusiani di Lucio Costa e i suoi collaboratori nel Ministero dell'Educazione di Rio de Janeiro del 1937 e il complesso Pedregulho dei fratelli Reidy¹²⁷ dimostrano l'apertura a un dialogo tra la rigidità proposta dall'architettura moderna e il linguaggio fluido tipico dell'architettura locale. Sarà soprattutto in questa seconda fase che si evidenzieranno caratteristiche formali molto diverse nei distinti paesi, causate dalla riflessione sul ruolo dell'architettura popolare, della tecnologia e sul rispetto dei tracciati urbani tradizionali. In questo quarantennio si può leggere una sintesi del dialogo tra le correnti migratorie europee che trovano la loro forma d'espressione nell'architettura neocoloniale e la percezione e di conseguenza trascrizione latinoamericana dei principi del Movimento Moderno. Iniziano così a venire prima assimilati, poi reinterpretati e adattati al territorio e alle tradizioni locali, i principi della modernità europea e nordamericana.

La pubblicazione su riviste locali dei progetti internazionali e l'attenzione prestata alle architetture con particolare funzione sociale favoriscono il dibattito e avvicinano gli architetti di nuova formazione alle avanguardie internazionali. La rivista argentina "Revista de Arquitectura", che fino alla metà degli anni trenta non accenna in nessun modo a supportare e ad aderire ai principi del Movimento Moderno europeo, solo nel numero di febbraio del 1936 inizia ad aprirsi a questo

¹²⁴LIERNUR, Jorge Francisco; PSCHÉPIURCA, Pablo, *La red austral. Obras y proyectos de Le Corbusier y sus discípulos en la Argentina (1924 -1965)*, Prometeo 3010, Buenos Aires 2012.

¹²⁵GOODWIN, Philip, *Brazil builds: architecture new and old, 1652-1942*, The Museum of Modern Art, New York 1943.

¹²⁶GILBERT, Luigi, *Une esthétique de la fluidité*, Parenthèses, Marseille 1987.

¹²⁷BULLRICH, Francisco; MOSCATO, Jorge, *Architettura latinoamericana del Novecento 1930-1970*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires 1969.

nuovo linguaggio, pubblicando il progetto del Sanatorio di Paimio e delle case d'affitto moderne olandesi. Un altro punto di riflessione è quello dell'inserimento, a partire dal 1930, dei rappresentanti latinoamericani tra i membri CIAM¹²⁸. Il critico dell'architettura Sigfried Giedon, per permettere la diffusione del nuovo movimento al di là dei confini europei, pubblica nel 1931 un articolo¹²⁹, nel quale sottolinea le differenze nel clima e nella diffusione dell'industrializzazione tra i paesi del nord e quelli del sud. Successivamente propone a Gregor Warchavchik di dirigere il gruppo CIAM degli architetti di quest'area del mondo anche se per motivi di conflitti interni e per estensione del continente si formeranno vari gruppi legati ai differenti stati.

Nel nuovo continente lo sviluppo sulle teorie architettoniche e le diverse situazioni politiche rallentano l'omogeneizzazione dei caratteri e dell'adesione al nuovo linguaggio. Lo stesso Warchavchik nel 1932 descrivendo la situazione afferma: «Il n'y a de réellement intéressant que l'Uruguay, [...] Quant à l'Argentin, il y a très peu à faire, l'influence pseudo classique prédomine»¹³⁰. Nel 1935 Wladimiro Acosta¹³¹, architetto russo trasferitosi in Argentina, le cui idee erano condivise e sostenute dall'architetto austriaco Richard Neutra¹³², costituisce il gruppo argentino di rappresentanti CIAM¹³³, diffondendo la notizia sulla rivista "Nuestra Arquitectura", dove sostiene che la discussione in gruppo sia l'unica soluzione adatta ad affrontare le problematiche legate all'architettura. Nonostante

¹²⁸SERT, José Luis, *Congres International D'Architecture Moderne (C.I.A.M.), 4th-5th: Can Our Cities Survive? An ABC of Urban Problems Based on Proposals of the C.I.A.M.*, Cambridge, Massachusetts 1944.

¹²⁹GIEDION, Sigfried, *L'architecture contemporaine dans les pays méridionaux, I. Midi de la France, Tunisie, Amérique du Sud*, in "Cahiers d'Art 2", Paris, 1931, pp. 105-109.

¹³⁰WARCHAWCHIK, Gregori, *Lettera a Giedion*, Archivio CIAM, ETH, Zurich, ottobre, 1932.

¹³¹Il nome di nascita è Valdimir Konstantinowski, vive in Germania negli anni venti ed è attratto dalle opere di Mendelsohn. Sulla biografia dell'architetto si manda al testo: MONTANER GONZÁLEZ, Berto, *Vanguardías Argentinas Obras y Movimientos en el siglo XX*, Arq. diario de arquitectura, Clarín AGEA, Buenos Aires, 2005, pp.16-20. Si veda anche: ACOSTA, Wladimiro, *Vivienda y Ciudad, Problemas de arquitectura contemporánea*, Editorial Anaconda, Buenos Aires, 1947 e MOLINA y VEDÍA, Juan, *Lo moderno y lo nacional en nuestra arquitectura: Wladimiro Acosta*, in "Summa", n.215-216, Buenos Aires, agosto, 1985, pp. 66-71.

¹³²NEUTRA, Richard, *Is Planning Possible; Can Destiny Be Design?*, Department of Art, University of California, Berkeley 1958.

¹³³BALLENT, Anahi, *El diálogo de los antípodas: los CIAM y América Latina. Refundación de lo de lo moderno y nuevo internacionalismo en la posguerra*, Secretaría de Investigaciones en Ciencia y Técnica, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, UBA, Buenos Aires 1995.

ciò non riceve risposte dal comitato CIAM e la formazione riconosciuta come Gruppo argentino risale solo al periodo successivo al VI CIAM di Bridgewater, che vede la partecipazione degli architetti argentini Jorge Ferrari Hardoy¹³⁴ e Jorge Vivanco¹³⁵.

Nel 1937, in seguito a un viaggio di Le Corbusier in Brasile, quest'ultimo propone come nuovo delegato CIAM, in sostituzione di Warchavchik, Lucio Costa con una lettera allo stesso, nella quale l'architetto svizzero afferma: «C.I. Warchavchik est à Saint Paul et pour l'instant ne bouge plus en matière d'architecture. Par contre, votre groupe est en train de s'agiter formidablement à Rio. Je crois que vous pourriez alimenter de vos travaux le Secrétariat général de Zurich»¹³⁶. Nonostante questo tentativo di apertura dei nuovi concetti moderni europei all'America Latina, la prima fase dei CIAM si conclude prima dello scoppio della Seconda guerra mondiale con un panorama di scarsi sviluppi significativi rispetto a un dialogo internazionale.

Con la decade degli anni quaranta e le ondate migratorie di numerosi architetti europei verso gli Stati Uniti con figure come Josep Luis Sert, Walter Gropius e Mies Van der Rohe aumenta l'interesse verso l'America Latina con un'apertura a possibili progetti.

Nel 1940 lo stesso Sert in una lettera a Le Corbusier descrive le sue intenzioni: «Je fais des projets pour aller en Amérique du Sud, des amis de là-bas m'écrivent qu'il y a une grande activité dans la construction et que nous avons des chances de réussite en formant un groupe de jeunes architectes. Mon séjour ici m'a beaucoup servi et mon travail sur le livre du Congrès, que je viens de finir, me donne la documentation nécessaire sur l'urbanisme pour pouvoir m'engager là-bas à faire des grands travaux [...]. Si un jour vous vous décidez à venir dans le Sud de ce continent, je crois que vous auriez d'énormes possibilités»¹³⁷.

¹³⁴Sulla biografia dell'architetto si manda al testo: MONTANER GONZÁLEZ, Berto, *Vanguardías Argentinas Obras y Movimientos en el siglo XX*, Arq. diario de arquitectura, Clarín AGEA, Buenos Aires, 2005, p. 39.

¹³⁵Sulla biografia dell'architetto si manda al testo: MONTANER GONZÁLEZ, Berto, *Vanguardías Argentinas Obras y Movimientos en el siglo XX*, Arq. diario de arquitectura, Clarín AGEA, Buenos Aires 2005, pp. 75-77.

¹³⁶LE CORBUSIER, Lettera a Lúcio Costa, *Fondation Le Corbusier*, Paris, 7 ottobre, 1937.

¹³⁷SERT, José Luis, Lettera a Le Corbusier, *Fondation Le Corbusier*, Paris, 9 dicembre 1940.



Fig. 8: *CIAM VI delegates*, Bridgewater, 1947. Source: Courtesy of the Frances Loeb Library, Harvard University Graduate School of Design.

Nonostante i tentativi fatti dagli architetti europei per inserirsi nel mondo nordamericano dell'edilizia, la situazione non sembra migliorare.

Nel 1944 Giedion, in una lettera indirizzata a Oscar Niemeyer, gli comunica la formazione temporanea dei *CIAM Chapter for Relief and Postwar Planning* diretta da Richard Neutra. L'associazione aveva l'obiettivo di continuare le attività dei CIAM nel momento in cui erano state sospese a causa della guerra. Nella lettera, Giedion propone all'architetto brasiliano di entrare a far parte del gruppo, gestendo il lato brasiliano¹³⁸. Successivamente aderiranno anche i cileni Acosta e German Rodriguez Arias, il cubano Emilio del Junco III, Amos Salvador e nuovamente Warchavchik.

Richard Neutra svolge un ruolo fondamentale nel rafforzamento dell'unione tra gli architetti latinoamericani e i CIAM. Il suo positivismo con riferimento all'apertura a queste nuove relazioni è reso pubblico in un testo del *CIAM Chapter for Relief and Postwar Planning*, che afferma:

The CIAM is well known in Latin America. Many Latinamerican architects assisted in CIAM gatherings; and delegates of the Congress in Brasil are: from Rio Lucio costa and Oscar Niemeyer, from Sao Paolo C.I. Warchavchik, from Buenos Aires Wladimiro Acosta. The group ATEC is also collaborating with the CIAM and several members of the Spanish Group GATEPAC also associated with the CIAM, are now in Chile, Colombia, Venezuela y Argentina. The Brazilian delectaes have already expressed their desire to join the CIAM Chapter for

¹³⁸GIEDION, Sigfried, Lettera a Oscar Niemeyer, Archivio CIAM, ETH, Zurich, 27 giugno, 1944.

Relief and Postwar Planning. Delegations of this chapter will be organized in the coming weeks in Chile, Peru, Venezuela and Mexico. All these countries are interested in the progress of buildings techniques in the United States and specially in the development of new systems in prefabrication applied to low-cost housing.¹³⁹

Questi eventi portano a un'apertura tra gli architetti europei, tra i quali si annoverano Le Corbusier, Sert, Neutra, Gropius e Breuer e i latinoamericani, aprendo le porte di Harvard e trasformandoli in seguito in membri ufficiali dei CIAM.

Nel dopoguerra ci sono tre grandi progetti CIAM che cercano di venire realizzati: da un lato, il progetto quarantennale, mai realizzato, di Le Corbusier per il piano regolatore di Buenos Aires, con la collaborazione degli architetti Kurchan e Ferrari Hardoy; dall'altro, il progetto di Neutra per il Piano delle scuole e ospedali portorichensi e infine il progetto di Sert e Wiener per *le Cidade dos Motores* in Brasile.

Tra gli anni trenta e cinquanta mentre i paesi europei sono paralizzati dalla guerra e quelli nordamericani non aderiscono totalmente ai principi CIAM, la regione latinoamericana risulta essere uno spazio fertile e recettivo al cambiamento. Per queste regioni del mondo inizia un periodo di grande prosperità economica: la presenza di manodopera, resa numerosa dalle importanti ondate migratorie, la chiusura delle importazioni e l'assenza di prodotti elaborati provenienti dall'Europa sono i principali fattori di sviluppo dell'industrializzazione. Lo scarso sviluppo industriale e l'assenza di adeguate infrastrutture che ne hanno limitato lo sviluppo, non hanno impedito l'affermazione dell'industria nazionale come elemento di modernizzazione.

L'intervento statale per il sostegno dei progetti edilizi nazionali, sia in ambito di edilizia popolare che pubblica, si pone come ulteriore e significativo elemento di crescita economica. Il linguaggio stilistico del Movimento Moderno diviene, nel rigore e composizione della facciata, la nuova forma d'espressione dell'architettura di stato.

Tra l'inizio del XX secolo e gli anni venti, in quasi tutti i paesi del continente vengono istituiti organismi statali destinati alla gestione di progetti per le case popolari che, però, solo negli anni quaranta iniziano a sostenere piani ad ampia scala. Questo nuovo sistema permette una ristrutturazione statale e l'incorporazione

¹³⁹MUMFORD, Eric, *The CIAM discourse on Urbanism, 1928-1960*, The MIT Press, Cambridge 2002.

di nuove forme di gestione e in molti casi queste politiche sono state sostenute da governi autoritari, come nel caso di Pérez Giménez in Venezuela, Cardenas in Messico, Vargas in Brasile e Perón in Argentina. Di fronte a questo processo di modernizzazione, i gruppi locali CIAM occupano un ruolo rilevante, nonostante non assumano o sostengano posizioni politiche. In questo contesto l'architettura del Movimento Moderno diventa l'architettura di stato, adottata dai regimi totalitari dei diversi paesi, per i minori costi costruttivi causati dalla mancanza d'impianto decorativo si perdono così i principi e l'organizzazione funzionale che ne sono alla base.

A partire dagli anni cinquanta, l'instabilità politica di paesi come l'Argentina è causa dell'inizio di un periodo di regressione. L'architetto argentino Ferrari Hardoy in una lettera del 1950 a Sert scrive: «Estamos en este momento atravesando un momento difícil en la Argentina. La inestabilidad política hace inútiles todos los esfuerzos [...]. La terrible desvalorización de la moneda hace insegura cualquier posición difícilmente conquistada. Luego, una detención casi absoluta de la construcción privada nos pone casi en 'chômage'. En fin: es la época»¹⁴⁰.

A partire dall'ottavo CIAM del 1951, a Hoddesdon in Gran Bretagna, si iniziano a perdere i contatti tra i due continenti, soprattutto a causa della dissoluzione della maggior parte dei progetti realizzati tra maestri e discepoli e in secondo luogo per la diversità di pensiero nell'individuazione delle tematiche considerate essenziali dagli architetti latinoamericani e quelle trattate durante i seguenti CIAM.

Un momento significativo per ricostruire parte di questi avvenimenti sarà, nel novembre del 1955, la realizzazione della mostra *Latin American Architecture since 1945*¹⁴¹, esposta al MoMA, commissionata dal *Modern's International Programme* e organizzata da Arthur Drexler e dallo storico Henry-Russell Hitchcock. L'intervento degli Stati Uniti contro il Guatemala, nel giugno del 1954 che rievoca il periodo della Guerra fredda è considerato da alcuni autori come Max Kozloff, Eva Cockcroft e altri¹⁴² una delle cause della scelta dell'organizzazione di questa mostra. Già in precedenza negli Stati Uniti sono state organizzate alcune mostre che anticipano e costituiscono le basi di quest'ultima. In particolare, possiamo citare

¹⁴⁰FERRARI HARDOY, Jorge, Lettera a Sert, Archivio CIAM, ETH, Zurich, 4 settembre, 1950.

¹⁴¹RUSSEL HITCHCOCK, Henry, *Latin American Architecture since 1945*, the Museum of Modern Art, New York 1955.

¹⁴²KOZLOFF, Max; COCKCROFT, Eva; HART MATTHEWS, Jane; GILBAUT, Serge; STONOR SAUNDERS, Frances, *American painting during the cold war*, in "Artforum", n. 13, maggio, 1978, pp. 43-54.

Modern Architecture del 1932 organizzata da Hitchcock e Philip Johnson, successivamente nel 1944 a cura di Elizabeth B. Mock e Philip Goodwin la mostra *Built in the USA: 1932-1944* e nel 1953 *Built in the USA: Post-war Architecture* a cura di Drexler e Hitchcock. In quegli anni di crisi gli Stati Uniti ripensano all'America Latina e al futuro del proprio paese, infatti il vice presidente Henry Wallace afferma: «We are challenged to build here in this hemisphere a new culture which is neither Latin American nor North American but genuinely inter-American. Undoubtedly it is possible to build and inter-American consciousness and an inter-American culture which will transcend both its Anglo-Saxon and its Iberian origins»¹⁴³.

Nella mostra *Latin American Architecture since 1945*, Hitchcock descrive l'unità territoriale latinoamericana e rappresenta questo continente come se venisse osservato da un aeroplano. L'uso di questo mezzo di trasporto come elemento esploratore di un territorio così vasto è già stato utilizzato in precedenza da Le Corbusier nel suo scritto del 1930¹⁴⁴. In quest'ultimo descrive e disegna il territorio tra il Paraguay e il Brasile che aveva potuto esplorare durante il suo primo viaggio in aereo, avvenuto proprio in quest'area del mondo. Hitchcock trasmette il suo entusiasmo per l'America Latina e la sua architettura moderna, come una terra che «belongs specifically to the age of the airplane»¹⁴⁵.

L'esposizione¹⁴⁶ introduce con un concetto unificatore, l'estensione infinita del continente e il suo paesaggio, le opere architettoniche latinoamericane più significative che caratterizzano queste regioni, includendo case popolari, città universitarie, stadi, hotel, chiese, edifici industriali e case unifamiliari. Viene utilizzato un registro fotografico di quarantasette progetti di cinquantasei architetti diversi distribuiti su undici paesi del continente senza fare riferimento a caratteristiche particolari, prodotto quasi completamente dalla fotografia di

¹⁴³LEOGRANDE, William, *Our Own Backyard: The United States in Central America, 1977-1992*, University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1998, p. 362.

¹⁴⁴LE CORBUSIER, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme avec un prologue américain et un corollaire brésilien suivi d'une température parisienne et d'une atmosphère moscovite*, Les éditions G. Crés et Cie, Paris 1930.

¹⁴⁵RUSSEL HITCHCOCK, Henry, *Latin American Architecture since 1945*, The Museum of Modern Art, New York, 1955, p. 11.

¹⁴⁶TORRENT, Horacio, *On Critical Reception: Latin American Architecture Since 1945*, in "Documentary Remains: A conference on architecture, exhibitions and archives", Columbia 1955.

architettura rinascimentale italiana, Rosalie Thorne McKenna¹⁴⁷, che accompagna lo storico e critico nordamericano alla scoperta del *continent del half*, come lo definisce. La mostra, inaugurata nel novembre del 1955, ha percorso i vari paesi degli Stati Uniti e Canada e fa parte di un ciclo di altre venticinque esposizioni, organizzate dal MoMA, che propongono un interscambio di proposte d'arte tra Stati Uniti e altri paesi. Nonostante Hitchcock cerchi di ricreare uno stile omogeneo della modernità latinoamericana, quest'evento ha un impatto significativo per la diffusione dell'architettura del continente a livello internazionale e per gli architetti conosciuti, fino a quel momento, solo a scala locale. Inoltre permette un'analisi suo stato da parte dei distinti paesi e l'inizio di una fase di riflessione e critica sulle diverse forme d'espressione e linguaggio. Fino a quegli anni le riviste specializzate locali presentano quasi solo opere riconosciute a scala globale e nella maggior parte dei casi progettati in Europa o Stati Uniti mentre non si riflette ed esemplifica a scala latinoamericana, tra paesi con territori con passati culturali ed economici simili.

Quest'analisi permette una comparazione tra lo stato dell'architettura singole nazioni. Hitchcock infatti suddivide in tre parti le caratteristiche fondamentali che li accomunano: «1) The wide-spread use of concrete in conventional cage construction and thin shell forms, due to lack of structural timber or steel: 2) Many devices, inherited or newly developed, to control excessive heat and glare of the sun: 3) More use of color, either painted stucco, or mosaic, etc., than anywhere else in the world. He found the best work in university cities and public buildings and concluded that in these fields Latin America leads the United States»¹⁴⁸.

Questa mostra e in particolar modo il successivo catalogo permettono la diffusione tra gli stati europei e nordamericani della produzione architettonica del continente, trasformando alcuni progetti, sistemi costruttivi e linguaggi come punto di riflessione come nel caso delle città universitarie, considerate dal critico nordamericano il migliore esempio internazionale per questa tipologia.

La proposta più significativa è il progetto di Juan O'Gorman nella Città Universitaria di Città del Messico, in cui viene realizzata una parete della biblioteca rivestita da un mosaico. Hitchcock ripensa all'apertura tra il linguaggio del Movimento Moderno e quello che recupera le tradizioni precolombiane, «Mr.

¹⁴⁷McKENNA, Rosalie, *Rollie McKenna: A Life in Photography*, Alfred A. Knopf, New York 1991.

¹⁴⁸RUSSEL HITCHCOCK, Henry, *Latin American Architecture since 1945*, The Museum of Modern Art, New York, dicembre, 1955, p. 66.

O'Gorman has used the blank walls of his stack-like library tower, unbroken except for tiny stair windows, like the pages of an illustrated codex. [...] The colors of the mosaic executed with rough lumps of natural minerals rather than with glass tesserae, are remarkably soft and rich»¹⁴⁹.

¹⁴⁹*Ivi*, p. 29.

Capitolo 2

Il percorso verso la modernità in architettura: l'Argentina tra Ottocento e Novecento

2.1 Le trasformazioni socioculturali

In Argentina, tra il 1880 e il 1916, in un periodo denominato come *Orden Conservador*¹⁵⁰ avvengono una serie di cambiamenti politici e sociali. Il mondo vive un periodo di stabilità e quella che in Europa prende nome di *Belle Époque* ha i suoi effetti positivi anche sullo stato argentino. È, infatti, un periodo di grande crescita per il paese, gli investimenti stranieri e l'immigrazione europea danno inizio a una fase di affermazione economica a livello internazionale. Le politiche favoriscono l'apertura a nuovi immigrati che, nel quarantennio tra il 1870 e il 1910, incidono in modo rilevante sulla crescita della popolazione, con un aumento di quasi 6.000.000 abitanti di cui il 44% italiani, 31% spagnoli e in percentuali inferiori francesi, polacchi e russi.¹⁵¹

¹⁵⁰BOTANA, Natalio, *El Orden Conservador: la política argentina entre 1880 y 1916*, editorial Sudamericana, Buenos Aires 1977.

¹⁵¹SCOBIE, James, *Buenos Aires: del centro a los barrios, 1870-1910*, Ediciones Solar, Buenos Aires 1977.

La preoccupazione per le recenti trasformazioni sociali, conseguenza delle ondate migratorie e del processo modernizzatore che si sperimenta a partire dal 1880, favorisce il consolidamento di posizioni ideologiche¹⁵² come quelle dello storico e politico Joaquín Víctor González¹⁵³: il primo a mettere in relazione le tradizioni con la nuova evoluzione cosmopolita di Buenos Aires, vincolando il paesaggio, il folclore, la sociologia e la storia della neo nazione. Anche il giurista argentino Carlos Octavio Bunge discute del tema sostenendo l'importanza della decentralizzazione delle attività economiche e amministrative, permettendone una maggiore distribuzione su tutto il territorio argentino e non concentrata alla regione di Buenos Aires. Riflette così sul ruolo e la ricerca non solo di una storia e identità nazionale ma anche delle singole regioni, affermando: «Además de la historia argentina, en las escuelas de cada provincia debía prestarse cierta atención a la respectiva historia provincial, a las tradiciones locales, al pasado y a los antecedentes de la villa o lugar. Tal es el lógico desenvolvimiento del patriotismo»¹⁵⁴.

Il 1880, così come lo definisce lo storico Félix Luna, è un anno «fondazionale»¹⁵⁵ per il paese, per diversi motivi: come prima ragione, è l'anno in cui la città di Buenos Aires cambia il suo ruolo, dopo che il Congresso Nazionale la dichiara capitale della Repubblica Argentina. Una seconda è attribuibile alla fine della conquista del deserto da parte del generale Julio Argentino Roca. Infine è l'inizio di una politica mercantilista, che consente un'affermazione sui mercati mondiali del peso argentino, trasformando l'Argentina nella prima potenza latinoamericana. Queste motivazioni permettono di riflettere sullo sviluppo disomogeneo dello stato. Infatti, mentre il potere si centralizza e si consolida, accogliendo nuova manodopera attraverso le importanti ondate migratorie, la regione patagonica, abitata dalle popolazioni indigene, cerca di difendere la propria autonomia. Nella decade degli anni novanta e nei primi anni del XX secolo, annualmente, arrivano in Argentina 50.000 lavoratori che si trasferiscono stagionalmente tra le città di Santa Fe e Córdoba. Fino a fine novembre lavorano nei campi di grano, per poi trasferirsi nel sud della provincia di Buenos Aires fino

¹⁵²TERAN, Oscar, *Historia de las ideas en la Argentina (1810-1980)*, Siglo XXI, Buenos Aires 2015.

¹⁵³GONZÁLEZ, Joaquín Víctor, *La tradición nacional*, La Facultad, Buenos Aires 1912.

¹⁵⁴BUNGE, Carlos Octavio, *Estudios pedagógicos*, Espasa Calpe, Madrid, 1927, p. 32.

¹⁵⁵LUNA, Félix, *Breve historia de los Argentinos*, Grupo Editorial Planeta, Buenos Aires, 1993, p. 129.

a fine marzo nei campi di mais¹⁵⁶.

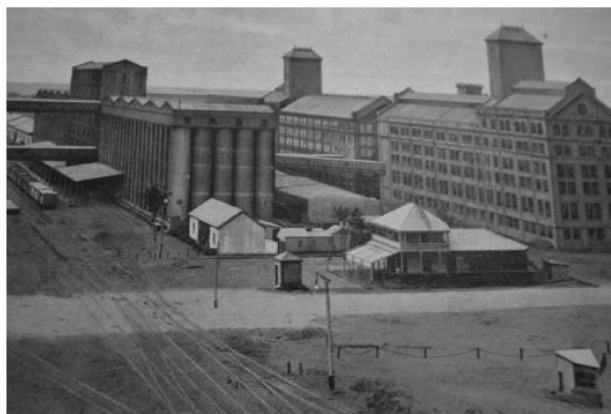


Fig. 9: Complesso Silos, Puerto Madero, Buenos Aires. Source: “Boletín de Obras Públicas de la República Argentina”, n. 21, Buenos Aires, 1936, p.70.

Dalla fine del XIX secolo testi come *Las beldades de mi tiempo* del 1891 di Santiago Calzadilla¹⁵⁷, *Buenos Aires de sesenta años atrás* del 1881 di José Antonio Wilde, *La gran Aldea* del 1882 di Lucio Vicente López e *Buenos Aires, desde su fundación hasta nuestros días* del 1902 di Manuel Bilbao favoriscono una riflessione nostalgica della storia recente del paese.

Tra il 1880 e il 1914 una ventina di imprese costruttrici e di materiali di costruzione tedesche aprono filiali in Argentina, elemento fondamentale per la trasformazione dei sistemi costruttivi locali. Alla decade del 1890 risalgono le prime importazioni di elementi metallici per la costruzione attraverso la Thyssen-Krupp. Lo sviluppo dei nuovi sistemi tecnologici viene adottato anche dalle attività agricole. I silos di conservazione del grano, un tipo di costruzione tradizionale, vengono ripensati per la nuova scala di produzione e i complessi sistemi di trasporto moderno.

Nel 1902 l'ingegnere tedesco Ernest Stricker progetta e costruisce per la multinazionale di origine olandese Bunge & Born un nuovo sistema di mega silos, formato da mulino, silos e un sistema di elevazione, nel nuovo porto della città, Puerto Madero, all'altezza della terza diga, nel *Dique III*.

¹⁵⁶SCOBIE, James, *Revolution on the Pampas; A Social History of Argentine Wheat, 1860-1910*, University of Texas Press, Austin 1964.

¹⁵⁷CALZADILLA, Santiago, *Las beldades de mi tiempo*, Obligado, Buenos Aires 1975.



Fig. 10: Francesco Gianotti, *Galería Güemes*, Buenos Aires, 1915. Source: GREMENTIERI, Fabio; SHMIDT, Claudía, *Alemania y Argentina: la cultura moderna de la construcción*, Larivière, Buenos Aires 2010.

Nel 1906, in aggiunta, la firma tedesca Philipp Holzmann stabilisce le sue prime sedi in Sud America e realizza a Buenos Aires il primo edificio in altezza in cemento armato, *Galería Güemes*, oltre che la prima linea metropolitana della città, la linea A.

Negli anni dieci del XX secolo, la commemorazione del *Centenario della Revolución de Mayo* e il processo indipendentista dalla Spagna scatenano la necessità di una cultura nazionale unitaria e la ricerca di un'identità argentina. In questo contesto le due figure che vengono ritenute come i fondatori del nazionalismo argentino sono gli scrittori Ricardo Rojas e Manuel Gálvez¹⁵⁸. Il primo assume una posizione significativa, riflettendo su queste tematiche nelle due opere *La restauración nacionalista* del 1909 e *El diario de Gabriel Quiroga. Opiniones sobre la vida argentina* del 1910. Rojas si concentra sulle recenti trasformazioni argentine e considerando pericolosa la mancanza di storia e di tradizioni dimostrata da alcuni immigrati, sostiene l'importanza di uno stato promotore di una cultura 'storico-nazionale': «El momento aconseja con urgencia imprimir a nuestra educación un carácter nacionalista por medio de la historia y de las humanidades»¹⁵⁹. Inoltre, sostiene che l'educazione debba servire come cura della società per formare la memoria collettiva, la coscienza nazionale e la lingua.

¹⁵⁸PAYA, Carlos; CARDENAS, Eduardo, *El primer nacionalismo argentino en Manuel Galvéz y Ricardo Rojas*, Peña Lillo, Buenos Aires 1978.

¹⁵⁹ROJAS, Ricardo, *La restauración nacionalista*, La Facultad, Buenos Aires, 1909, p. 87.



Fig. 11: Complesso di Silos, Puerto Madero, Buenos Aires. Source: *Die Entwicklung moderner Industriebaukunst*, in “Jarhbunch des Deutschen Werkbundes”, Eugen Diederichs, Jena 1913.

Riflettendo sulla trasformazione fisica della città, da un lato ne critica la pluralità di lingue e stili, che consentono il progresso e la crescita incontrollata, dall'altro lato riflette sul ruolo positivo della città, intesa come uno spazio educativo nel quale il cittadino si istruisce percorrendola, in forma passiva. Rojas sostiene che la città necessita di trasformazioni che restituiscano l'immagine perduta negli ultimi decenni. Nella sua interpretazione lo spazio urbano si trasforma in uno scenario educativo attraverso l'inserimento di statue e monumenti, una revisione dell'apparato decorativo e una trasformazione dei nomi di strade e piazze.

Nel 1913 Walter Gropius nei quaderni del “Deutscher Werkbund” pubblica un articolo¹⁶⁰ in cui, presentando una serie di fotografie, riprende il prototipo dei silos realizzati a Buenos Aires e in altre città argentine oltre che nordamericane e canadesi. Gropius identifica i silos come simbolo d'avanguardia e gli stessi vengono ripresi sette anni dopo da Le Corbusier nel primo articolo¹⁶¹ su “L'Esprit Nouveau”, che presenta un'immagine degli stessi della Bunge & Born realizzati nella capitale argentina.

Il 1916, che rappresenta la fine dell'*Orden Conservador*, segna un cambio sociopolitico significativo; i radicali vincono le elezioni presidenziali con il primo governo di Hipólito Yrigoyen che termina nel 1922. Inoltre, è l'anno delle prime

¹⁶⁰GROPIUS, Walter, *Die Entwicklung moderner Industriebaukunst*, in “Deutscher Werkbund”, Diederichs, Jena 1913.

¹⁶¹LE CORBUSIER, *Trois rappels à MM. Les Architectes*, in “L'Esprit Nouveau”, n. 1, Paris, 1922, p. 91.

elezioni democratiche, avvenute grazie a una legge sancita nel 1912, la *Ley Sáenz Peña*, che permette l'introduzione del suffragio universale con voto segreto e obbligatorio. È l'inizio di una nuova era per quest'area geografica: con la trasformazione del ruolo di Buenos Aires, la ridefinizione delle strutture sociali e l'affermazione della classe media si rinnovano i parametri culturali e architettonici. Queste tre decadi sono la testimonianza della nascita dell'Argentina moderna.

La fase d'apertura all'importazione di nuovi materiali costruttivi e sistemi tecnologici provenienti dall'Europa si sospende con lo scoppio della prima guerra mondiale, infatti nel 1917 l'Argentina subisce restrizioni nell'importazione d'acciaio obbligando l'industria metallurgica a sviluppare produzioni locali alternative. Si interrompono, così, i contributi alla cultura architettonica tedesca in Argentina, in particolare alcune aziende di sistemi tecnologici che si insediano nella capitale precedentemente, come Philipp Holzmann, la Wayss & Freytag e la Siemens-Bauunion.

Tra il 1916 e il 1922 si verifica un cambio di governo nonostante rimangano al potere i radicali, passando dalla prima presidenza di Hipólito Yrigoyen a quella di Marcelo Torcuato Alvear per poi terminare in un nuovo governo del primo fino al colpo di stato del 1930.

Mentre la crisi mondiale postbellica dilania il continente europeo, l'Argentina vive una decade di positivismo storico¹⁶² con un significativo sviluppo economico conseguenza delle agro-esportazioni e un'importante crescita culturale, stimolata dall'influenza delle avanguardie europee, in seguito alla quale vengono fondate diverse riviste letterarie.

Il movimento avanguardista argentino occupa un ruolo opposto a quelli latinoamericani, infatti non aderisce a nessun processo rivoluzionario, non rivendica il significato della cultura indigena e non ricerca il regionalismo. Al contrario, Buenos Aires monopolizza l'avanguardia argentina, dove artisti e letterati come lo scrittore Ricardo Güiraldes e il suo *Don Segundo Sombra*, le opere di Borges, sia in prosa sia in verso e l'opera del poeta Oliverio Girondo rievocano le tradizioni argentine aderendo al movimento 'criollista'¹⁶³ diffuso in diversi paesi latinoamericani.

¹⁶²SOLER, Ricaurte, *El positivismo argentino*, Universidad Autónoma de México, Ciudad de México 1979.

¹⁶³MARECHAL, Leopoldo, *Adán Buenosayres*, Sudamericana, Buenos Aires 1948.

Lo scrittore Borges torna in Argentina, dopo aver vissuto diversi anni in Europa, e nel 1921 pubblica nella rivista letteraria “Nosotros”¹⁶⁴, fondata nel 1907, un manifesto intitolato *Ultraismo*, riproponendo una versione spagnola delle tendenze avanguardiste che rinnovano arte e letteratura europee dei primi decenni del XX secolo. Un anno prima il poeta argentino Bartolomé Galíndez pubblica l'unico esemplare della rivista “Los Raros” e il professore tedesco Hanno Ehrlicher afferma: «Si Galíndez, con Los Raros, intenta, sin éxito, integrarse, desde Argentina, en un movimiento hispánico ‘ultra’ que en ese momento aún no se ha definido claramente, Borges, por su parte, intenta trasplantar un movimiento ‘ultra’, más radicalizado y ya arraigado en España, a su país natal»¹⁶⁵.

Gli scrittori argentini Carlos Altamirano e Beatriz Sarlo¹⁶⁶ sostengono che la rivista “Nosotros” egemonizzi il campo intellettuale argentino degli anni venti fino all'apparizione delle riviste d'avanguardia come “Prisma”, “Proa” e “Martín Fierro”. In questo momento storico c'è una rottura nell'unità delle correnti artistiche, e l'emergere di distinte posizioni nelle nuove pubblicazioni è una caratteristica fondamentale delle nuove avanguardie. Nello stesso periodo Eduardo González Lanuza, Guillermo Juan e Francisco Piñero fondano la rivista “Prisma” che viene proposta al pubblico attraverso l'affissione alle pareti di due manifesti, il primo nel dicembre del 1921 e il secondo nel marzo del 1922. Nello stesso anno, Borges fonda la rivista “Proa”, sottotitolata “Revista de renovación literaria”, di cui ne vengono pubblicati solo diciotto numeri sebbene venga considerata la massima espressione dell'ultraismo latinoamericano. Nelle sue pagine appaiono caricature della sorella stessa del fondatore, Norah Borges e del pittore avanguardista argentino Alejandro Xul Solar. Nel primo numero, in onore della scuola avanguardista spagnola nella quale Borges milita durante la sua permanenza a Madrid, dichiarano: «El ultraísmo no es una secta carcelaria. Mientras algunos, con altilocuencia juvenil lo consideran como un campo abierto donde no hay valladares que mortifiquen el espacio, como un ansia insaciable de lejanías; y otros, sencillamente, lo definen como una exaltación de la metáfora, esa inmortal de la artimaña de todas las literaturas que hoy, continuando la tendencia de Shakespeare

¹⁶⁴JALIF DE BETRANCOU, Clara Alicia, *Aquellos años 30: 'Nosotros' en la encrucijada intelectual y política*, Estudios de Filosofía Práctica e Historia de las Ideas, Buenos Aires 2012.

¹⁶⁵EHRLICHER, Hanno, *La revista “Los Raros” de Bartolomé Galíndez*, Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, La Plata, 2012, p. 15.

¹⁶⁶SARLO, Beatriz, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires 2007.

y de Quevedo, queremos remozar»¹⁶⁷. Tra le sue pagine appaiono i primi contatti con le avanguardie internazionali, nel primo numero Herwarth Walden, direttore della rivista berlinese "Der Strum", pubblica un articolo¹⁶⁸, tradotto da Borges; nel 1925 il critico letterario e poeta argentino Guillermo de Torre analizza il neodadaismo e il superrealismo accompagnato da illustrazioni della futura sposa Norah Borges.

Nel 1924 Borges, ricordando il giorno della fondazione della rivista, scrive: «En ese tibio ayer que tres años prolijos no han rasterizado en mí, comenzaba en ultraísmo en tierras de América y su voluntad de renuevo que fue traviesa y brincadora en Sevilla, resonó fiel y apasionada entre nosotros. Aquella fue la época de "Prisma", la primera hoja mural que dio a las ciegas paredes y a las hornacinas baldías una videncia transitoria y cuya claridad sobre las casas era ventana abierta frente a cielos distintos»¹⁶⁹.

Nel febbraio del 1924 viene pubblicato il primo numero della nuova edizione del periodico bimestrale argentino d'arte e critica di maggior successo, il "Martín Fierro"¹⁷⁰. Eredita il nome da una pubblicazione che risale al 1919 che tratta tematiche di satira politica e problemi sociali, anche questa diretta dall'intellettuale argentino Evar Méndez¹⁷¹. Nella nuova edizione partecipano autori come l'architetto Alberto Prebisch¹⁷² e nella redazione i principali artisti e letterati argentini denominati della generazione del 1922: Francisco Luis Bernardez, Jorge Luis Borges, Raúl González Tuñón, Xul Solar, Leopoldo Marechal, Jacobo Fijman, Eduardo González Lanuza, Pablo Rojas Paz, Horacio Rega Molina Ernesto Palacio, Cayetano Cordova Iturburu, Oliverio Gironde¹⁷³, Conrado Nalé Roxlo, Raúl Scalabrini Ortiz. Gli autori della rivista sono da considerare tra i principali

¹⁶⁷BORGES, Jorge Luis, *El ultraísmo*, in "Proa", n.1, Buenos Aires, agosto, 1924, p. 5.

¹⁶⁸WALDEN, Herwarth, *Cubismo, expresionismo, futurismo*, in "Proa", n. 1, Buenos Aires, agosto, 1924, pp. 22-24.

¹⁶⁹LAFLEUR, Hector; PROVENZANO, Sergio; ALONSO, Fernando, *Las revistas literarias argentinas, 1893-1967*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1962, p. 94.

¹⁷⁰KATCHADJIAN, Pablo, *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente*, Imprenta Argentina de Poesía, Buenos Aires 2007.

¹⁷¹CÓRDOVA ITURBURU, Cayetano, *Evar Méndez, un capítulo de nuestra historia literaria*, in "El Hogar", n.18, Buenos Aires 1956.

¹⁷²NOVICK, Alicia, *Alberto Prebisch. La Vanguardía Clásica*, in "Cuadernos del IAA N° 9 Protagonistas de la Arquitectura Argentina", Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas Mario J. Buschiazzi FADU UBA, Buenos Aires 1998.

¹⁷³GIRONDO, Oliverio, *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, Editorial Martín Fierro, Buenos Aires 1922.

esponenti della modernità in Argentina, così come sostiene Oliverio Girondo, autore del manifesto: «Martín Fierro se encuentra [...], más a gusto en un transatlántico moderno que en un palacio renacentista, y sostiene que un buen Hispano-Suiza es una obra de arte muchísimo más perfecta que una silla de maños de la época de Luis XV»¹⁷⁴. La rivista viene definita tra le più rivoluzionarie dell'epoca perché è la promotrice di un movimento, denominato *Martínfierrismo* costituito dai due gruppi rappresentanti le principali avanguardie letterarie argentine, che prendono il nome delle vie nelle quali si riuniscono: *los de Florida* e *los de Boedo*. Il primo, diretto da Borges e Leopoldo¹⁷⁵ Marechal, rivolge la propria attenzione all'avanguardia estetica sperimentale, ispirata alle prime manifestazioni del futurismo. Il secondo, diretto da Ricardo Güiraldes, con interesse rivolto alla letteratura attenta ai problemi sociali, ispirati al mondo del lavoro e della città che cambia con le nuove ondate migratorie.

Il *Martínfierrismo* propone una rottura con le istituzioni e le abitudini preesistenti in campo culturale, rivendica 'l'argentinità' e rinnega il mercato dell'arte. Lo scrittore Álvaro Yunque, uno dei protagonisti del secondo gruppo, definisce, così, le differenze tra i due:

Boedo era la calle; Florida, la torre de marfil. Buenos Aires, cerebro de la Argentina, vio así representadas por dos grupos turbulentos, excesivos hasta la injusticia, las dos ramas estéticas que, desde el Renacimiento, o sea, desde que nació al mundo occidental la teoría del arte por la belleza, del arte-forma, se han disputado la posesión del arte. En Florida: los neo grecolatinos, los estetas, los que cultivaban un arte para minorías, hermético y vanguardista. En Boedo: los anti mitológicos, los socializantes, los que iban hacia el pueblo con sus narraciones y sus poemas hoscos de palabras crudas, cargados de sangre, sudor y lágrimas, los revolucionarios.¹⁷⁶

Nel 1927 viene pubblicato *Exposición de la actual poesía Argentina* di Pedro Juan Vignale e del giornalista César Tiempo¹⁷⁷, che riunisce i principali esponenti

¹⁷⁴SCHWARTZ, Jorge, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México 2002, p. 142.

¹⁷⁵MARECHAL, Leopoldo, *Los Aguiluchos*, Manuel Gleizer Editor, Buenos Aires 1922.

¹⁷⁶BARLETTA, Leónidas, *Boedo y Florida. Una versión distinta*, EdicionesMetrópolis, Buenos Aires, 1967, p. 9.

¹⁷⁷VIGNALE, Pedro Juan; TIEMPO, César, *Algunas paginas de la exposición de la actual poesía Argentina*, in "Martín Fierro", n.39, Buenos Aires 1927.

della generazione del 1922 e nel quale i poeti realizzano in prima persona una bozza biografica. “Martín Fierro” sorge in un momento in cui sono ancora vive le influenze del romanticismo e le ultime tracce dell'*academicismo*. Nelle sue pagine c'è un costante richiamo alle poesie di Guillaume Apollinaire, all'arte di Paul Cézanne e Pablo Picasso, alle proposte architettoniche di Le Corbusier e le opere di Igor Stravinsky e Arnold Schönberg. In questo contesto si afferma un gruppo di intellettuali soprannominati come *criticos martifierristas*¹⁷⁸ e tra questi possiamo ricordare l'architetto Alberto Prebisch¹⁷⁹. Tra gli esponenti della modernità europea, egli si ispira a due figure: da un lato a Paul Valéry, che, partendo dall'opera *Eupalinos, o el arquitecto*, esalta la nuova ricerca estetica ed eleva il ruolo intellettuale dell'architetto definendolo responsabile del gran atto di costruire. Il rigore, la precisione e la razionalità sono per Valéry le basi per la ricerca della verità in tutte le discipline. Sviluppa l'idea d'arte come esercizio dello spirito, attribuendo un ruolo determinante all'architettura. Le qualità classiche di *utilitas, firmitas e venustas* sono i caratteri che trasformano l'opera architettonica nell'espressione più completa dell'universo artistico.¹⁸⁰

L'altra figura a cui Prebisch si ispira è quella di Tony Garnier¹⁸¹, uno tra i più illustri architetti di fine Ottocento, che ricerca una sintesi tra l'architettura e l'urbanistica, il quale nel 1904 espone a Parigi il suo progetto utopico per la *Cité Industrielle*. Le Corbusier stesso risulta esserne un ammiratore e oltre a visitarlo a Lione nel 1907, lo menziona in uno dei suoi primi articoli¹⁸² su “L'Esprit Nouveau” definendolo l'anticipatore della nuova architettura.

I momenti più significativi per la formazione di Prebisch come architetto e critico sostenitore del Movimento Moderno si possono analizzare in distinte fasi. La prima avviene durante la sua carriera universitaria quando viene premiato e pubblicato sulla “Revista de Arquitectura” e partecipa al *taller* di progettazione di

¹⁷⁸GONZÁLEZ LANUZA, Eduardo, *Los Martínfierristas*, Ediciones Culturales Argentinas, Buenos Aires 1961.

¹⁷⁹NOVICK, Alicia, *Alberto Prebisch. La Vanguardía Clásica*, in “Cuadernos del IAA N° 9 Protagonistas de la Arquitectura Argentina”, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas Mario J. Buschiazzo FADU UBA, Buenos Aires 1998.

¹⁸⁰VALERY, Paul, *La Paradoxe sur l'Architecte*, in “Ermitage”, n.3, Paris, marzo, 1891.

¹⁸¹ROVIGATTI, Maria, *Tony Garnier, architettura per la città industriale*, Officina, Roma 1985.

¹⁸²LE CORBUSIER, *Trois rappels à MM. les Architectes*, in “L'Esprit Nouveau”, n.4, Paris, 1920, p. 91.

René Karman¹⁸³, professore francese arrivato in Argentina nel 1913 che nel suo corso enfatizza in modo determinante lo studio della razionalità della composizione formale, i tracciati compositivi regolari e la considerazione della dimensione funzionale. Karman riprende i principi del trattato del 1908 dell'architetto francese Julien Guadet¹⁸⁴ intitolato *Eléments et théorie de l'architecture* nel quale afferma che la composizione non si può insegnare, si possono solo trasmettere le nozioni teoriche dei materiali per questa pratica:

un arquitecto se le encarga, supongamos, realizar un proyecto de un conjunto escolar. El programa está más o menos dado, definido generalmente por las insuficiencias del terreno, los accesos, las vecindades, las prescripciones particulares llevaran al estudio de su planta más o menos laboriosa, más o menos perfecta: eso es la composición. Pero hay cosas que él deberá saber con antelación: que es un aula, un patio, una cantina, una sala de dibujo, etc. ESTOS, son los elementos de la composición, lo que hasta un cierto punto podemos enseñar.¹⁸⁵

La seconda avviene tra il 1922 e il 1924 e coincide con il suo viaggio europeo dove lui e il collega Ernesto Vautier si confrontano con un mondo culturale dinamico, che influenza in modo determinante il loro percorso professionale.

In questo contesto, Le Corbusier presenta al *Salon d'Automne* di Parigi il progetto della Città Contemporanea per tre milioni di abitanti e il primo plastico di Casa Citrohan. In quegli anni viene pubblicata la prima edizione di *Vers une architecture* e Valéry pubblica *Eupalinos, ou l'Architecte*. La galleria Van Diemen di Berlino presenta la Grande Esposizione sull'arte russa e in Italia si inaugura la prima Biennale di Monza.

Sul bollettino della *École Spéciale d'Architecture* e sulle pagine della rivista "La Construction Moderne" si discutono i principi estetici dell'architettura del serbo Miloutine Borissavliévitch¹⁸⁶, architetto discepolo del filosofo francese

¹⁸³GUTIÉRREZ, Ramón, *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*, Ediciones Catédra, Madrid 1984, p. 560.

¹⁸⁴GUADET, Julien, *Eléments et théorie de l'architecture*, Librairie de la construction moderne, Paris 1901.

¹⁸⁵GUADET, Julien, *Eléments et théorie de l'architecture*, Librairie de la construction moderne, Paris 1901, p. 9.

¹⁸⁶BORISSAVLIEVITCH, Miloutine, *Découverte de la perspective optique-physiologique*, in "Bulletin de l'amicale de l'École Spéciale d'Architecture", n.3, Paris, agosto, 1923, pp. 13-16.

Víctor Basch¹⁸⁷, basati sulla costruzione di un'estetica scientifica dell'architettura con un tentativo di articolare i fattori soggettivi e oggettivi che influenzano l'arte. La tematica della forma e la sua percezione avrà un'influenza evidente nella composizione geometrica e modulare adottata dai pionieri del Movimento Moderno. Negli stessi anni lo storico dell'arte francese Élie Faure pubblica diversi articoli riflettendo sull'architettura, considerata come manifestazione suprema che segna il passaggio dall'espressione individuale di pochi a quella collettiva¹⁸⁸. Sostiene che l'arte attraversa la vita della società ed è il suo riflesso più sensibile oltre che l'ideale sociale emergente di una cultura. Faure sarà una delle figure più emblematiche a sviluppare i concetti di serie e standard e permetterà di considerare l'arte moderna come nuova espressione della tradizione artistica.

Al ritorno dal viaggio europeo, i due architetti iniziano a collaborare con il "Martín Fierro", contribuendo alla diffusione, comprensione e alla difesa dei principi estetici vincolati alla nuova critica europea e nordamericana. Prebisch sostiene che questa nuova estetica vada ricercata in base al suo valore funzionale e non alle caratteristiche compositive. Per analizzare la sua posizione si può prendere come riferimento l'articolo pubblicato nella rivista argentina intitolata *Fantasía y cálculo*, nella quale afferma: «El "Arte Decorativo" – producto menguado y falso de una actividad regida exclusivamente por el buen gusto caprichoso y la fantasía individual sin control y sin objeto – se encuentra reñido con todo afán estético serio y elevado»¹⁸⁹. L'autore identifica come frivola l'intenzione di quegli architetti che subordinano esigenze di ragione e logica alla ricerca estetica. In questo senso, è importante il discorso nel quale distingue l'opposizione tra quelle che lui definisce come arte reale e arte falsa, tra l'arte che si basa sulla razionalità e il calcolo e quella che si fonda sull'apparato decorativo.

Prebisch e Vautier diventano gli autori di una sezione speciale del "Martín Fierro", dedicata all'arte e all'architettura che assume vari nomi: *Sección Arte*

BORISSAVLIEVITCH, Miloutine, *L'architecture, art du temps*, in "Construction Moderne", n.34, Paris, maggio, 1925, pp. 404-408.

BORISSAVLIEVITCH, Miloutine, *Les Théories de l'Architecture. Essai critique sur les principales doctrines relatives à l'esthétique de l'architecture*, Payot, Paris 1926.

¹⁸⁷BASCH, Víctor, *Essai critique sur l'Esthétique de Kant*, in "Revue néo-scolastique de philosophie", n.27, Paris 1930.

¹⁸⁸FAURE, Elie, *Ses enseignements philosophiques de l'Art*, in "La Cité, Architecture, Urbanisme, Art public, revue mensuelle belge", n.9, Bruxelles, settembre, 1929.

¹⁸⁹PREBISCH, Alberto; VAUTIER, Ernesto, *Fantasía y cálculo*, in "Martín Fierro", n.20, Buenos Aires, agosto, 1925, p. 3.

Americano, Fantasía y Cálculos, Arte decorativo y arte falso, Como decíamos ayer..., ARTE DECORATIVO?. La storica dell'arte brasiliana María Lúcia Bastos Kern, riflettendo sui due autori, sostiene: «Intentaban defender la conciliación de los dominios creativo, intelectual y científico, buscando la integración y el control de la individualidad para construir la sociedad moderna y sus sistemas simbólicos de representación que se concretarían, sobre todo, en la ciudad, en la arquitectura y en las relaciones del hombre con las nuevas tecnologías»¹⁹⁰.

I due architetti pubblicano sul “Martín Fierro”, nell'epigrafe di una fotografia dell'edificio emblematico di Buenos Aires, il *Pasaje Barolo*¹⁹¹ affermando: «La estructura en cemento armado que exige formas netas, propias, simples, ha sido forzada y adaptada arbitrariamente a las absurdas exigencias de un 'estilo'. Procedimiento ilógico. Resultado estético pésimo»¹⁹².



Fig. 12: Mario Palanti, *Pasaje Barolo*, 1919-1923. Source: *Colección Rolando Schere*.

Essi ripropongono i temi trattati in “L’Esprit Nouveau” adattandoli al pubblico argentino e discutendo sull’architettura eclettica dell’epoca, inoltre affermano che: «es absurdo todo intento de rejuvenecer viejos estilos, que un nuevo método de construcción exige formas nuevas y que no se puede forzar impunemente una

¹⁹⁰BASTOS KERN, María Lúcia, *O mito da cidade moderna e a arte: Torres-García e Xul Solar*, in “Estudos Ibero-americanos. Revista do Departamento de Historia. Programa de Pós-Graduação em História. PUCRS – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Rio Grande do Sul.”, n.2, Rio Grande do Sul 2004, pp. 67-88.

¹⁹¹Mario Buschiazzo, *Pasaje Barolo*, Buenos Aires, 1923.

¹⁹²PREBISCH, Alberto; VAUTIER, Ernesto, *Hacia un nuevo estilo*, in “Martín Fierro”, n. 21, Buenos Aires agosto 1925, p. 5.

estructura adaptándola a las arbitrarias exigencias de un estilo cualquiera»¹⁹³. Dopo una prima serie di articoli critici sullo stile architettonico adottato dagli architetti locali, assumono una posizione propositiva e iniziano a presentare case prototipo e al concetto di standard. Vengono proposte illustrazioni con Villa Vaucresson di Le Corbusier che rappresenta il nuovo modello da seguire¹⁹⁴.

Le pubblicazioni di Prebisch riprendono molte delle teorie espresse dall'architetto belga Henry van de Velde nel 1901 quando da un lato dichiara il suo disaccordo verso l'uso dell'ornamentazione considerata priva di funzione o utilità, dall'altro l'ammirazione per i nuovi artisti che legano le loro opere all'industria e alla sperimentazione di nuovi prodotti e materiali. Van de Velde riflette sull'origine della bellezza moderna e ritiene si manifesti negli oggetti nati nell'epoca della macchina, nell'elettricità e nell'elaborazione dei metalli. Menziona le locomotrici, le barche a vapore, le macchine, i ponti e le altre creazioni moderne che, come sostiene, lo seducono¹⁹⁵.

Il ruolo dell'ornamento viene ripreso anche da Adolf Loos nel 1908, le cui teorie vengono pubblicate solo nel 1912¹⁹⁶, e nel 1920 da Le Corbusier su "L'Esprit Nouveau", la cui edizione è probabile sia quella consultata da Prebisch. L'architetto austriaco sostiene che l'idea dell'ornamento del XX secolo abbia un ruolo meno significativo di quella del Novecento poiché si sta giungendo al suo superamento, non avendo più un significato per la nuova società e linguaggio architettonico che la rappresenta. La differenza tra la posizione di Loos e quella assunta da *los críticos Martínfierristas* nasce sulla riflessione del ruolo del passato classico. Infatti, i due autori argentini non criticano il passato classico, così come è evidente nella seguente citazione: «[...] el número es el principio fundamental de todo gran arte. Los egipcios y los griegos lo sabían, de ahí la noble emoción que sus artes nos producen. Ante las pirámides y el Partenón, el espíritu encuentra las más nobles satisfacciones que tienen por origen una inesperada espiritualización de las leyes de la geometría. Los ingenieros nos han acercado a los principios básicos del arte clásico»¹⁹⁷.

¹⁹³*Ibidem*.

¹⁹⁴PREBISCH, Alberto, *La arquitectura y el mueble*, in "Martín Fierro", n. 30-31, Buenos Aires, 26 luglio, 1926, p. 227.

¹⁹⁵VAN DE VELDE, Henry, *Die Renaissance im Modern Kunstgewerbe*, Bruno und Paul Cassirer, Berlin 1901.

¹⁹⁶LOOS, Adolf, *Ornament und Verbrechen*, Wien 1912.

¹⁹⁷PREBISCH, Alberto; VAUTIER, Ernesto, *Hacia un nuevo estilo*, in "Martín Fierro", n. 21, Buenos Aires, 28 agosto, 1925, p. 5.

Le teorie avanguardiste argentine degli anni venti di Alberto Prebisch e Ernesto Vautier riprendono, in numerosi articoli, l'analisi dello schema razionalista dell'architettura greca e dell'antica Roma paragonandola alle proposte funzionali e prive di ornamentazioni di ingegneri americani come Eugène Freyssinet¹⁹⁸. I due architetti presentano un'analisi fotografica facendo un confronto tra le fotografie di un tempio greco e di silos americani e risaltano il disegno razionalista di entrambe. Quando propongono questo tipo di comparazione, non vengono mai menzionati gli scritti di Le Corbusier, nonostante in Prebisch risulti evidente l'influenza di *Vers une architecture*¹⁹⁹, mentre citano Wilhem Worringer e affermano:

El ingeniero, libre de la obsesión estética, gracias al cálculo que le impide toda fantasía, ha alcanzado sin embargo un resultado de una belleza sorprendente mostrando al artista el verdadero camino tradicional y ya hemos dicho en otra oportunidad, como el Partenón clásico y el automóvil contemporáneo responden íntimamente a un mismo proceso creativo. Worringer ha encontrado en la ornamentación gótica el indicio evidente de la voluntad artística medieval. El automóvil, el aeroplano, el trasatlántico, los roperos innovación (sic), las bañaderas standard y hasta la humilde estilográfica con que escribimos estas líneas, nos demuestra, lector, a nosotros, hombres del siglo XX, la aspiración estética de nuestra época raciocinarte e industrializada.²⁰⁰

Prebisch e Vautier criticano tutti gli artisti che non aderiscono a queste nuove teorie che al contrario presentano proposte in decadenza, come lo stile eclettico utilizzato per i lussuosi *Petit Hotel* o l'*Art Nouveau* che si trasforma nello stile utilizzato per l'apparato decorativo di facciate e interni delle case della classe media argentina. Nel "Martín Fierro" si riconosce la presenza di uno spirito rinnovatore che non cerca di inserire una proposta politica che invece si può trovare in alcune avanguardie messicane.

Una caratteristica fondamentale delle avanguardie argentine è l'immaginario urbano che si plasma nel fascino per la velocità, nel caso futurista o nel suo opposto come negli spazi puri moderni. L'esplosione demografica d'inizio secolo modifica

¹⁹⁸BILLINGTON, David, *The Tower and the Bridge*, Princeton University Press, Princeton 1985.

¹⁹⁹LE CORBUSIER, *Vers une architecture*, Editions G. Cres et Cie, Paris 1923.

²⁰⁰PREBISCH, Alberto; VAUTIER, Ernesto, *Fantasia y cálculo*, in "Martín Fierro", n. 20, Buenos Aires, agosto 1925, p. 3

sostanzialmente Buenos Aires e di conseguenza la percezione dei suoi abitanti. La storica dell'arte argentina Dána Wechsler afferma: «Los artistas plásticos porteños, al igual que los fotógrafos, identificaron a la ciudad como un espacio donde observar el impacto de lo nuevo. La iconografía urbana aparece de manera creciente a lo largo del periodo instalándose como alternativa del paisaje rural. En un primer momento toman de lo urbano lo pintoresco luego avanzan sobre motivos de la modernidad»²⁰¹. Inoltre identifica due tendenze rispetto alla relazione con il paesaggio urbano: da un lato coloro che cercano di recuperare l'ambiente rupestre



Fig. 13: Alfredo Guttero, *Elevadores de grano*, 1928. Source: Catalogo Guttero.

e le periferie, dall'altro i sostenitori della città, come la percezione espressa dai due pittori Xul Solar ed Emilio Pettoruti. Quest'ultimo nella sua autobiografia del 1924 scrive: «Si diese fe a sus crónicas, uno de mis propósitos al pisar tierra argentina, habría sido destruir el arte nacional. Confundían arte nacional con motivo folklórico [...] Manzanas, mujeres y tinajas de baño las hay en todas partes del mundo, pero, por encima del motivo, trascendiéndolo, está la inmanencia nacional que no nos dejará equivocarnos sobre el origen de una pintura»²⁰².

Tra il 1928 e il 1929 l'artista argentino Alfredo Guttero, dopo un ventennio trascorso in Italia, realizza diverse opere il cui i soggetti chiave sono i paesaggi industriali e portuari che rappresentano la Buenos Aires del nuovo secolo e risulta evidente l'influenza del futurismo e del gruppo novecentista. Nelle sue opere è

²⁰¹WECHSLER, Dána, *Buenos Aires (1920-1930): fotografía y pintura en la construcción de una identidad moderna*, in LOBETO, Claudio; WECHSLER, Dána, "Ciudades. Estudios socioculturales sobre el espacio urbano", vol. I, Instituto Internacional de Desarrollo, Madrid-Buenos Aires, 1996, p. 34.

²⁰²PETTORUTI, Emilio, *Un pintor ante el espejo*, Ediciones Solar, Buenos Aires, 1968, p. 176.

evidente il richiamo di Mario Sironi e in particolar modo di opere dei primi anni venti come *Periferia* o *Paesaggio urbano con camion*, in cui vengono ritratte ciminiere, silos e città astratte, ma che producono e riflettono sul progresso. Gli stessi soggetti diventano lo sfondo delle opere degli anni trenta dell'artista argentino Benito Quinquela Martín, nelle quali ritrae la modernità del paesaggio portuario del quartiere di Buenos Aires, La Boca.

Nel 1931 viene pubblicata l'ultima tra le riviste letterarie più significative di questa decade, la rivista "Sur", fondata da una scrittrice aristocratica argentina, Victoria Ocampo. Dura per più di cinquantacinque anni e l'ultimo numero risale al 1985, trasformandosi in una vera istituzione culturale non solo per l'Argentina, ma per l'intera America Latina. È una rivista storica e cosmopolita che rappresenta una sintesi dell'avanguardia della zona rioplatense. I tre articoli considerati tra i più emblematici sono *Carta a Waldo Frank* scritta dalla stessa Victoria Ocampo nel 1931, *Posición de Sur* del 1937 e *Despues de 40 años* del 1970. Numerosi artisti internazionali pubblicano nella rivista, tra i quali possiamo ricordare Jean Paul Sartre, Thomas Mann e Walter Gropius, prendendo così posizione rispetto ai periodici contemporanei e precedenti, come "Martín Fierro" e "Proa": il suo obiettivo è di «mantener y defender el estándar literario»²⁰³.

Nel novembre del 1966 Ocampo pubblica un articolo, descrivendo la nascita di questo progetto culturale: «Como ya he repetido hasta el cansancio, pesó más que todo en la balanza un acontecimiento fortuito: la llegada del norteamericano Waldo Frank (el autor de España Virgen) a Buenos Aires, en gira de conferencias, y mi encuentro con él y con quien traducía las conferencias del nuevo amigo. El traductor, argentino de 25 años, era autor de un libro de cuentos y redactor de La Nación: Eduardo Mallea. Tanto Frank como su traductor decretaron que una revista tenía que nacer de nuestro encuentro. Se necesitaba»²⁰⁴. In questa prima fase i viaggiatori riflettono su una tematica al centro del dibattito argentino, l'identità nazionale, in particolare lo spagnolo José Ortega y Gasset che durante la sua seconda visita al paese, nel 1928, è invitato dalla presidente dell'*Asociación Amigos del Arte*, Elena Sansinena de Elizalde, a tenere una serie di conferenze.

Waldo Frank viaggia per la prima volta a Buenos Aires nel settembre del 1929, qualche settimana prima di Le Corbusier. L'arrivo di due figure con una visione culturale così differente è particolarmente significativo in questo periodo di

²⁰³OCAMPO, V́ctoria, *Despues de cuarenta años*, in "Testimonios", "Sur", n. 325, Buenos Aires 1970, p. 206.

²⁰⁴*Ibidem*.

affermazione delle avanguardie. Jorge Francisco Liernur sostiene che la sovrapposizione delle conferenze dettate dai due autori propone un'opposizione di paradigmi. Infatti, mentre l'architetto svizzero invita gli argentini a riscoprire il senso classico del suo passato europeo, lo scrittore americano propone l'ideale americano nel quale si uniscono le teorie progressiste statunitensi con lo spiritualismo latinoamericano, come alternativa a un'Europa ormai vecchia e priva di proposte: «Uno celebra el racionalismo y propagandizaba nada menos que la casa como *machiné à habiter* y el otro acaba a la Razón la liquidación de la libertad».²⁰⁵ Inoltre, Ocampo in un articolo del 1967 sostiene che il viaggio di Le Corbusier non sia stato dettato solo dall'invito a presentare dieci conferenze organizzate dalle istituzioni che hanno pagato le spese del suo soggiorno, ma anche dalla possibilità di concretizzare qualche progetto a Buenos Aires disponendo dell'aiuto della fondatrice della rivista.

Durante su estadía – recuerda Victoria Ocampo en el 1965 – hablamos diariamente de una posible transformación de nuestra capital. Comenzaría por algún edificio de muestra, algún rascacielito frente a Palermo. Esto serviría a la gente y a las gentes y a las autoridades (aún escandalizadas por la audacia de la arquitectura moderna) un pregusto de lo que podría realizarse, y tal vez un deseo de seguir adelante [...] El proyecto, como el del rascacielito de Palermo y otros, quedó en la nada. No pude encontrar gentes que se enamoraran de los proyectos corbusieranos suficientes como para arriesgar dinero. Amarga desilusión, para el y para mí.²⁰⁶

2.2 Tra il Neocolonialismo e Razionalismo: un nuovo scenario architettonico

La decade degli anni venti, oltre a essere particolarmente innovativa per la vivacità del mondo culturale argentino nelle distinte arti, è significativa per i dibattiti che si sviluppano sia in campo letterario, con una forte influenza politica, sia in campo

²⁰⁵LIERNUR, Jorge Francisco, *Cual Le Corbusier?*, in "Prismas", UNQ, n.1, Buenos Aires 1997.

²⁰⁶OCAMPO, Victoria, *El poeta de la arquitectura*, in "Testimonios VII", Sur, Buenos Aires 1967, pp. 139-140.

architettone, dove le riviste di architettura si trasformano nel luogo di maggiore scontro delle diverse teorie.

La produzione editoriale di Buenos Aires accompagna questo processo culturale, basti sapere che tra il 1900 e il 1950 nella capitale vengono pubblicate all'incirca venti riviste dedicate all'architettura o a discipline affini come costruzioni, urbanistica, belle arti²⁰⁷. In questi anni, iniziano a diffondersi in Argentina le prime tesi europee sul Movimento Moderno e le riviste specializzate non si presentano come il primo mezzo di diffusione ruolo che si può attribuire alle riviste letterarie, come citato in precedenza, o ai quotidiani. Ad esempio i primi riferimenti alla polemiche che sorgono attorno alla figura di Le Corbusier si possono ritrovare sui *Magazine* di "La Nación" attorno al 1925; tra gli articoli di "Martín Fierro" pubblicati dagli architetti Prebisch e Vautier si può trovare la prima traduzione in spagnolo del capitolo *Estética del Ingeniero - Arquitectura*²⁰⁸ del libro *Vers une architecture*, mentre su "Revista de Arquitectura" è pubblicato per la prima volta un articolo dedicato a Le Corbusier solo nel 1936²⁰⁹, in cui viene ripresa la sua ottava conferenza del 17 ottobre del 1929.

Le principali riviste di architettura del paese in cui questo dibattito è particolarmente evidente sono "Revista de Arquitectura", la rivista ufficiale della *Sociedad de los Arquitectos*, e "Nuestra Arquitectura" la sua oppositrice. Entrambe con sede a Buenos Aires ma fondate in decenni diverse, la prima nel 1915, agli esordi del Neocolonialismo, mentre la seconda nell'agosto del 1929, durante l'affermazione del primo Movimento Moderno argentino. La prima nasce nel 1916, durante il periodo dei festeggiamenti²¹⁰ per il centenario della fine della guerra d'indipendenza dalla Spagna; durante il quale le due nazioni si riconciliano. In seguito a questo avvenimento iniziano a diffondersi le teorie americaniste, fondate sul legame al passato ed alle tradizioni locali ed alla riscoperta di forme e cultura delle popolazioni indigene. Nel suo primo numero infatti si possono trovare due

²⁰⁷GUTIÉRREZ, Ramón; MÉNDEZ, Patricia, *Revistas de Arquitectura de América Latina. 1900-2000*, Universidad Politécnica de Puerto Rico, San Juan de Puerto Rico, 2001.

²⁰⁸PREBISCH, Alberto; VAUTIER, Ernesto, *Estética del Ingeniero - Arquitectura*, in "Revista Martín Fierro", n. 41, Buenos Aires, 28 maggio, 1927, pp. 9-10.

²⁰⁹LE CORBUSIER, *Octava conferencia del 17 de octubre de 1929 en Buenos Aires*, in "Revista de Arquitectura", n. 188, Buenos Aires, agosto, 1936.

²¹⁰Nel 1910 vengono celebrati a Buenos Aires i festeggiamenti per il Centenario dall'indipendenza dalla Spagna ai quali partecipa la *infanta* Isabel de Barbón; festeggiamenti ripetuti nel 1916, anche se in una forma più contenuta a causa della crisi economica congruente al conflitto mondiale.

articoli in cui questa posizione risulta particolarmente evidente. Da un lato quello di Alejandro Christophersen, che esalta la rottura con il classicismo francese, linguaggio proposto dalle accademie d'architettura, dall'altro l'articolo di Martín Noel²¹¹ sulla nascita dell'architettura ispanoamericana²¹². Quest'ultimo descrive ed esalta la qualità delle maestranze peruviane dell'epoca della conquista spagnola, che sanno mantenere vive le tradizioni architettoniche del paese e usa le parole di John Ruskin in *The Seven Lamps of Architecture* nel capitolo della *lamp of obedience*, scrivendo:

Nations have been alike successful in their architecture in times of poverty and wealth; in times of war and of peace; in times of barbarism and of refinement; under governments the most liberal or the most arbitrary; but this one condition has been constant, this one requirement clear in all places and at all times, that the work shall be that of a school, that no individual caprice shall dispense with, or materially vary, accepted types and customary decorations; and that from the cottage to the palace, and from the chapel to the basilica, and from the garden fence to the fortress wall, every member and feature of the architecture of the nation shall be commonly current, as frankly accepted as its language or its coin.²¹³

E nella parte finale del suo articolo afferma: «Una labor constante y metódica sobre el estudio de la arquitectura española y americana afirmada sobre los conocimientos clásicos, sería quizás la fórmula y el verdadero punto de apoyo del cual podrían partir nuestros primeros ensayos»²¹⁴, invitando le nuove generazioni di architetti alla riscoperta di un'architettura nazionale con un linguaggio legato alla storia del paese.

Nel dicembre del 1923 Christophersen pubblica un articolo nel quale riflette sulla perdita di valori della società che utilizza come simbolo architettonico il grattacielo. Inoltre ripensa alle difficoltà di coloro che sono figli dell'Accademia classicista di

²¹¹NESPRAL MARTÍNEZ, Fernando, *El jardín de los senderos que se bifurcan. Tradición y Modernidad en la arquitectura argentina 1929-1956/1930-1955*, Instituto de Arte Americano, Buenos Aires, 2015.

²¹²NOEL, Martín, *Comentarios sobre el nacimiento de la arquitectura hispano americana*, in "Revista de Arquitectura", n. 1, Buenos Aires, luglio, 1915.

²¹³RUSKIN, John, *The Seven Lamps of Architecture*, Smith, Elder and Co., Londra, 1849, p. 202.

²¹⁴NOEL, Martín, *Comentarios sobre el nacimiento de la arquitectura hispano americana*, in "Revista de Arquitectura", n. 1, Buenos Aires, luglio, 1915.

allontanarsi da questi insegnamenti per poter sviluppare una visione con caratteri indipendenti, affermando:

Un excesivo arraigo a las tradiciones de un glorioso pasado de arte, que fue la base de nuestra escuela de arquitectura, nos impide a los que bebimos en esas fuentes, que nuestra imaginación y nuestra reflexión se aparte de la huella de esas enseñanzas y nos permita desprendernos de determinados moldes y cánones que se grabaron para siempre en nuestra mente. Esas tradiciones clásicas pesan sobre nosotros, ligándonos con fuerte cadena, difícil de deshacer a pesar de nuestro aparente esfuerzo por quebrarla.²¹⁵



Fig. 14: Stralcio dell'articolo *Le mouvement moderne international. Argentine*, in “7ARTS”, n.13, Bruxelles, 1924-1925. Source: *Fondo Alberto Prebisch*, Archivio CEDODAL.

Intanto la rivista belga “7 Arts”, pubblicata a Bruxelles tra il 1923 e il 1929, nel suo tredicesimo numero, che risale al 29 gennaio del 1925, presenta un articolo dedicato al Movimento Moderno internazionale e l'Argentina. In questo, riprende l'articolo *Estetica contemporanea* della rivista argentina “Revista de Arquitectura” e le posizioni di Prebisch e Vautier. Sottolinea il volto della modernità argentina, presentando il progetto della *Ciudad Azucarera* di Tucumán, progettato dai due architetti e congratulandoli per il risultato. Questo sottolinea che nella fase più accesa di dibattito tra le distinte posizioni il Movimento Moderno argentino, ancora

²¹⁵CHRISTOPHERSEN, Alejandro, *Los rascacielos y las construcciones gigantescas*, in “Revista de Arquitectura”, n.36, Buenos Aires, dicembre, 1923, p. 123.

ai suoi primi esordi e senza un unico linguaggio definito, inizia a essere discusso su una rivista europea.

Negli stessi anni nella regione argentina di Entre Rios, a Concepción del Uruguay, l'architetto Alejo Martínez²¹⁶ costruisce Casa Péndola Díaz e le opere che fino a quel momento vengono pubblicate dalla "Revista de Arquitectura" appartengono a correnti architettoniche diverse; fino al 1926 viene mantenuto un clima pacifico. In questa data si apre il dibattito sull'adesione alle prime forme di Movimento Moderno argentino, con l'articolo *Tropiezos y dificultades al progreso de las artes nuevas por el Arq. Alejandro Virasoro*, pubblicato sulla rivista argentina di architettura "Revista de Arquitectura. Il suo autore, Alejandro Virasoro²¹⁷, descrive in modo evidente lo stato del mondo architettonico di quegli anni criticando la posizione conservatrice degli architetti argentini che continuano a copiare gli stili architettonici passati, trasformando le opere in ibridi senza lottare per il progresso.

Si un hombre rico quiere comprar un lujoso vehículo, comprará no una carroza de las del tiempo de Luis XIV, sino un automóvil, y el más moderno que haya; o si quiere atravesar el mar, se embarcará en uno de esos magníficos caps y no en una carabela; y si quiere cazar fieras irá adquirir una carabina de último modelo y no una ballesta medieval. Pero el mismo hombre rico, si quiere construirse una mansión va a concertar con su arquitecto un palacio versallesco o un castillo gótico o un alcázar morisco; y en ningún momento se le ocurrirá pensar si esto no es tan ridículo como viajar en una carroza Luis XIV o cazar bestias con jabalina, cuando dispone de más eficaces instrumentos.²¹⁸

Secondo Virasoro, la motivazione principale della mancanza di progresso e del rinnovamento in campo architettonico è il pubblico e la necessità di cambiare la mentalità di quest'ultimo. Infatti, gli architetti, soprattutto all'inizio della loro carriera, non discutono di fronte alle richieste del cliente, legate alle copie delle

²¹⁶GIMÉNEZ, Carlos; NAVARRO, Ángel, *Alejo Martínez, La experiencia moderna en la Argentina*, Nobuko, Buenos Aires 2012.

²¹⁷MARTÍNI, José Ayar Xavier, *Alejandro Virasoro. Precursores de la arquitectura moderna en la Arquitectura*, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, Buenos Aires 1969.

²¹⁸VIRASORO, Alejandro, *Tropiezos y dificultades al progreso de las artes nuevas por el Arq: Alejandro Virasoro para la Revista de Arquitectura*, in "Revista de Arquitectura", n.65, Buenos Aires, maggio, 1926, pp. 179-184.

proposte dell'*academicismo*: «Un arquitecto joven suele no ser rico, suele no tener muchos clientes, suele tener que trabajar mucho para seguir adelante. Va a ponerse, sin antes pensarlo bien, a luchar contra el público y los colegas? [...] Hay que cambiar el público para que cambien los arquitectos. Por eso he resuelto dirigirme al público»²¹⁹. L'articolo di Virasoro scatena un'accesa polemica dei principali esponenti dell'*establishment*, che vede da un lato i sostenitori delle teorie *academicistas* e dall'altro coloro che propongono una rottura con il passato.

Nel luglio dello stesso anno, l'architetto Alberto Coni Molina, presidente della *Sociedad Central de los Arquitectos* di Buenos Aires e allievo di Christophersen pubblica nella "Revista de Arquitectura" una lettera²²⁰ di risposta a Virasoro. Coni Molina afferma in una lettera aperta che se fosse stato informato delle intenzioni di Virasoro l'articolo non sarebbe mai stato pubblicato, accusando quest'ultimo delle conseguenze che avrebbe avuto sui soci della *Sociedad Central de los Arquitectos*. Inoltre, si presenta assolutamente contrario alle nuove proposte che definisce come futuriste e si dichiara offeso dalle accuse del primo: «No le parece – joven discípulo – que hay mucho que decir sobre la forma inadecuada en que se están edificando, muchas obras, con fachadas futuristas, pero sin aire, ni luz ni atractivos de ninguna clase, para la vida?»²²¹ Conclude la lettera dichiarando la sua posizione e invitando i colleghi architetti a riflettere sulle sue parole e incitandoli ad allontanarsi dalle teorie di Virasoro.

Los autos, los carabinas y las carabelas se cambian casi con tanta frecuencia como la ropa; en cambio los edificios que pretendemos que nos sobrevivan, no aceptamos fácilmente sujetarlos al capricho de una moda más o menos ridícula y más o menos pasajera. [...] Yo pasaría muy a gusto mi vejez en una comfortable casita, de estilo que no fuera tal vez el ultimo chillido de la moda y aunque tuviera, entre otras cosas, una salida de música japonesa y un living room inglés, donde fumando mi pipa, junto al fuego, en una tarde de invierno, y oyendo por radio un concierto efectuado en Nueva York [...] nada de drogas ni comprimidos cúbicos, que no quiero tanto futurismo; que ni el cajón tenga esa forma que me lo hagan elíptico o parabólico, o que me lo

²¹⁹*Ibidem*.

²²⁰CONI MOLINA, Alberto, *Carta abierta al arquitecto Alejandro Virasoro*, in "Revista de Arquitectura", n.67, Buenos Aires, luglio, 1926, p. 246.

²²¹*Ibidem*.

incineren, que así me libraré de todo atentado, desconsideración o descortesía póstuma.²²²

Nello stesso numero viene pubblicato un secondo articolo²²³, redatto da Christophersen, che probabilmente è una risposta, anche se indiretta alle accuse di Virasoro, con le quali quest'ultimo esprime la sua posizione sull'importanza della nuova espressione dell'architettura che deve rispecchiare i cambiamenti dei progressi costruttivi e delle trasformazioni sociali senza però dimenticare l'importanza della sua bellezza. Nonostante questo articolo non si presenti con i toni duri e contrari del primo, Christophersen cerca di proporre un equilibrio tra le due posizioni antagoniste di Virasoro e Coni Molina. Da un lato, non d'accordo con la rottura con il passato e con l'arte espressa dalle forme dell'apparato decorativo esaltato dal Neoclassicismo e Neocolonialismo, afferma:

El movimiento revolucionario o renovador, que conmueve hasta los cimientos más profundos de la sociedad, llegará también a romper con todo el pasado, traduciendo sus aspiraciones artísticas y producirá una nueva e insospechable estética que hasta ahora solo ha dado un resultado dudoso, y de ahí al retroceso a formas antiguas y consagradas que volvemos a ver, a veces, con placer, y hasta como un descanso, después de las demencias que nos han servidos ciertos innovadores. Ciertos es que la imitación paraliza la iniciativa creadora, pero el artista para la evolución misma de su imaginación quiere el conocimiento de las formas del pasado.²²⁴

Dall'altro lato, sostenitore dell'importanza dell'utilità come Virasoro stesso, scrive: «Lo útil tiene su belleza desde que tiene un lado humano y de ahí la sensación de simpatía que nos produce por tratarse de una emoción general. El arquitecto se transforma por consiguiente, en un intermediario entre su propia emoción y la emoción colectiva y la finalidad más elevada del arte es producir una emoción de carácter social»²²⁵.

²²²*Ibidem.*

²²³CHRISTOPHERSEN, Alejandro, *Nuevas Tendencias Arquitectónicas*, in "Revista de Arquitectura", n.67, Buenos Aires, luglio, 1926, p. 291.

²²⁴*Ibidem.*

²²⁵*Ibidem.*

Nell'agosto dello stesso anno anche l'architetto argentino Alejandro Bustillo pubblica nella "Revista de Arquitectura", prendendo posizione in merito la relazione che la nuova generazione di architetti deve avere con il passato e con il futuro. L'articolo esalta l'importanza delle tradizioni e con queste parole invita alla riflessione.

La tradición es el árbol y nuestras obras sus flores y sus frutos. Como es posible que haya alguien que concibe el fruto sin la flor, la flor sin el árbol?

Declararse, pues, enemigo de la tradición, equivale a serlo de la Naturaleza y de la evolución. Qué absurdo y ridículo resulta! El milagro del Partenón no hubiera sido posible sin los otros que le precedieron; de la misma manera, el de los grandes inventos modernos, en el campo de la ciencia, no fuera posible sin la serie de conquistas que arrancan de las raíces mismas de la civilización. No hay que confundir entonces: *Tradición no es rutina sino evolución.*²²⁶

Le differenze stilistiche tra il Neocoloniale e il Moderno diventano il centro del dibattito ideologico tra architetti e ricercatori: da un lato il ruolo delle tradizioni e del loro valore storico, dall'altro la trascrizione delle architetture internazionali che si inseriscono nel linguaggio compositivo. I reazionari, quindi, che riprendono il passato per risolvere i problemi del presente e del futuro; i rivoluzionari, che incitano alla modernizzazione profonda dell'architettura e della società²²⁷.

Intanto nel 1926 Filippo Tommaso Marinetti visita le città di La Plata, Córdoba e Rosario, oltre a venir invitato a presentare le sue idee in una serie di conferenze presso la *Facultad de Arquitectura* della *Universidad de Buenos Aires*. Il "Martín Fierro" gli dedica un articolo nel quale sottolinea l'importanza delle sue parole che, nonostante esaltino la bellezza della *vida moderna*, vengono a sostegno della modernità argentina proposta negli ultimi anni e delle sue tesi, soprattutto perché queste arrivino in forma indiretta alle posizioni accademiciste della facoltà di architettura.

²²⁶BUSTILLO, Alejandro, *La verdadera originalidad*, in "Revista de Arquitectura", n.68, agosto, 1926, pp. 291-292.

²²⁷Instituto de Arte Americano, *Guido Noel Prebisch*, in "Cuadernos de Historia IAA N.9 Protagonistas de la Arquitectura Argentina", Sociedad Central de los Arquitectos, Buenos Aires, giugno, 1998.

En cuanto a las conferencias de Marinetti, aquí, en La Plata, Córdoba y Rosario, por más que muchos individuos que hayan empeñado en negarlo, el solo hecho de que Marinetti insistiera en proclamar la belleza de la vida moderna, - aunque ello para nosotros resulte una perogrullada, pues lo venimos practicando desde hace muchísimos años-, para el público y los grandes rotativos esto es una enorme novedad. Y, donde se ha podido apreciar los beneficios de esta iniciación es, sin duda, en la Facultad de Arquitectura, donde sabemos positivamente que varios profesores de ese antro de pasatismo, - léase cretinismo -, quedaron convencidos de que en el Siglo XX no se pueden construir casas como en el Siglo XVI, lo que para esos cerebros es una conquista verdaderamente magnífica!²²⁸

Nel 1927 il dibattito tra tradizione e modernità culmina con la pubblicazione di due articoli nelle riviste più attive dell'epoca, da un lato la "Revista de Arquitectura" con una lettera accusatoria, anche se intestata a un anonimo che dalla descrizione si pensi essere Prebisch, dall'altra una risposta di quest'ultimo, pubblicata sul "Martín Fierro". Il primo articolo è una lettera redatta da Christophersen pubblicata nel maggio del 1927 e indirizzata, anche se non è mai stato accertato, proprio a Prebisch. Christophersen esordisce, con tono polemico, «Tenía realmente curiosidad de conocer a ese personaje, tratarlo en su intimidad, ya que lo conocía por sus escritos en revistas revolucionarias de arte, mas que por sus escasas obras arquitectónicas, especies de paredes blancas perforadas de agujeros en las cuales demostraba haber aprovechado sin gracia las teorías que con tanta virulencia exponía en su propaganda artística»²²⁹.

È evidente l'opinione comune che considera la 'nuova' architettura come il risultato della ricerca dell'utilità assoluta e per questo priva di decorazioni, considerate prive di alcuna funzione. L'immagine più diffusa delle proposte del Movimento Moderno è quella di un edificio, privato di ogni sua ricerca estetica, ridotto a uno scheletro di cemento bianco con aperture, come definito da Christophersen. D'altronde solo quattro anni prima, quest'ultimo è l'autore del

²²⁸PREBISCH, Alberto, *Martín Fierro y Marinetti*, in "Martín Fierro", n.30-31, Buenos Aires, luglio, 1926, pp. 219-220.

²²⁹CHRISTOPHERSEN, Alejandro, *Un rato de charla con un futurista*, in "Revista de Arquitectura", n.65, Buenos Aires, maggio, 1927, p. 180.

padiglione argentino²³⁰ nell'Esposizione Internazionale di Rio de Janeiro, nel quale è evidente la ricerca delle proporzioni classiche e della simmetria dell'edificio che rispetta i canoni proposti dall'Accademia.

La risposta di Prebisch a queste accuse mette in discussione la reale posizione dell'altro e la sua perdita di stile e di adensione ai suoi principi nelle ultime opere realizzate²³¹.

Nel 1931, lo stesso Prebisch, ormai membro riconosciuto della *Sociedad Central de los Arquitectos* e portavoce della *Comisión de Enseñanza*, pubblica sulla "Revista de Arquitectura" il testo di una conferenza presentata nel *I Salón Anual de Estudiantes*. In quest'ultima definisce l'architettura come «fenómeno de orden funcional cuyos elementos básicos son de orden constructivo»²³². Inoltre, ne esalta i punti che la definiscono, come la perdita dell'ornamentazione, la ricerca della purezza delle forme, sottolineando che non era attribuita a un tentativo di diminuzione dei costi delle opere, bensì per «una rigurosa vocación intelectual»²³³.

La "Revista de Arquitectura" con questo articolo inizia a presentare per la prima volta una posizione differente rispetto al dibattito ormai aperto alla conoscenza di tutti. Si iniziano a pubblicare articoli di diverse posizioni, nel 1928 *Nuevas Orientaciones de la Arquitectura* di Isaac Stok, nel 1929 *Originalidad, renovación y vanguardismo* di Alfredo Coppola e nello stesso anno la pubblicazione di Christophersen, *Hacia un lógico renacimiento arquitectónico*.

Nel gennaio del 1930, la rivista viene inaugurata da un numero straordinario che festeggia il XVI anniversario, intitolato *Arquitectura Moderna*, che riporta la discussione teorica del "Architectural Association Journal". Nonostante il titolo dell'articolo sembri introdurre l'inizio di una nuova decade per l'architettura, le opere presentate hanno evidenti caratteri e distribuzioni planimetriche Art Déco. Tra queste viene pubblicata, per la prima volta, la casa dell'architetto Alejandro Bustillo, progettata per l'aristocratica Victoria Ocampo nel 1928. Quest'ultima è l'unica tra le opere presentate che si avvicina alla prima espressione del Movimento Moderno argentino: la facciata dalle linee pure, nonostante lo sviluppo della

²³⁰CHRISTOPHERSEN, Alejandro, *Pabellón Argentino en la Exposición Internacional de Rio de Janeiro de 1922*, in "Revista de Arquitectura", n.34, Buenos Aires, ottobre, 1923, pp. 65-75.

²³¹PREBISCH, Alberto, *Correspondencia Prebisch versus Christophersen*, in "Martín Fierro", n.41, Buenos Aires, maggio, 1927, p. 343.

²³²PREBISCH, Alberto, *La Nueva Arquitectura*, in "Revista de Arquitectura", n.121, Buenos Aires, gennaio, 1931, pp. 32-36.

²³³*Ibidem*.

planimetria non sia libero e mantenga i canoni tradizionali nella sua organizzazione interna. L'edificio, privo di apparato decorativo e con la terrazza libera, si presenta con una struttura appesantita e ancora lontana dalla libertà degli spazi proposta dal Movimento Moderno europeo.

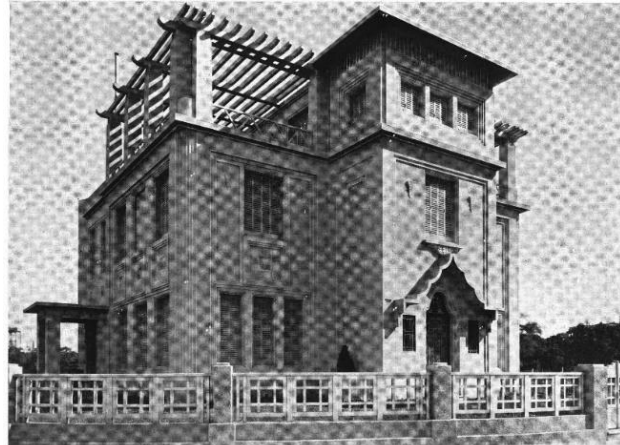
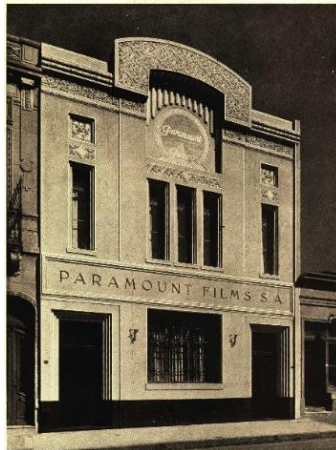


Fig. 15: Squirru e Mujica, *Sede Paramount film*, Buenos Aires, Buenos Aires. Source: “Revista de Arquitectura”, n. 109, Buenos Aires, gennaio, 1930.

Fig. 16: Alejandro Virasoro, *Casa particular*, Buenos Aires, Buenos Aires. Source: “Revista de Arquitectura”, n. 109, Buenos Aires, gennaio, 1930.

Fino a questo momento, sulla prima rivista di architettura argentina non viene fatto nessun riferimento allo stato dell'architettura sul piano internazionale e alle nuove proposte che invadevano il mercato europeo. Solo all'inizio della decade successiva viene pubblicato un articolo²³⁴ polemico del francese Camille Mauclair nel quale esprime la sua preoccupazione rispetto all'uso del cemento armato, definito come una minaccia del glorioso passato francese, attentando al buon gusto a causa dell'omogeneità e monotonia. Lo scrittore e critico francese sostiene l'importanza di reagire all'eccessivo uso dell'apparato decorativo sopravvissuto fino agli inizi del 1900, ma non accetta l'esclusione totale dell'ornamento. Mauclair reagisce contro l'uso della macchina, il socialismo e comunismo che minacciano i grandi valori della borghesia: la famiglia, l'arte e la casa.

Nel giugno dello stesso anno M. Mansilla Moreno risponde alle accuse sostenendo il valore estetico dell'astrazione e riprende la *Lezione di Roma* di Le

²³⁴MAUCLAIR, Camille, *Crisis de la arquitectura moderna*, in “La Nación”, Buenos Aires, maggio, 1933.

Corbusier nella quale afferma che l'architettura si riconosce per i suoi valori essenziali e per la forza della forma, non copiando monumenti storici o per l'uso dell'ornamento. Secondo Mansilla Moreno l'architettura moderna fa parte di un processo vitale di rinnovazione che risponde alle nuove esigenze del tempo. Difende la sua tesi affermando: «La nueva arquitectura acepta voluntariamente el imperio de la razón. El intelecto vuelve a primar sobre la intuición. La filosofía de Bergson es substituida, primero por las fuertes tendencias matemático-físicas que niegan la metafísica, luego por los grandes sistemas racionalistas lógicos y axiológicos de nuestros días»²³⁵.

Al dibattito interviene anche il direttore di "Nuestra Arquitectura" riflettendo sul ruolo che l'architettura moderna ha nel processo d'industrializzazione e le necessità sociali, sostenendo che «la arquitectura moderna se mueve en un sentido social y en un sentido económico. En ambos casos es superflua la ideología, no la necesita, los problemas son independientes de si estamos en un sistema comunista o capitalista»²³⁶.

Anche Jorge Víctor Rivarola, presidente della *Sociedad Central de Arquitectos*, esprime la sua posizione con Mauclair e sostiene che: «arquitectura no es un arte libre y puro: si deja de lado el interés económico, no cumple la misión que le esta asignada a la época actual»²³⁷. Usando le parole stesse di Mauclair afferma, ironizzando, che né la tristezza né la monotonia nascono dal cemento come l'allegria e la varietà non nascono dalla pietra.

Nell'agosto del 1929 viene fondata da Walter Hylton Scott, ed esce con il suo primo numero, "Nuestra Arquitectura", occupando il ruolo di rappresentante della modernità e trasformandosi nel maggiore centro di dibattito tra tradizione e modernità. La seconda rivista di architettura argentina si trasforma nel principale veicolo di diffusione dell'ortodossia lecorbuseriana.

L'articolo della sua prima pubblicazione descrive i suoi obiettivi partendo dal titolo stesso *Para servir al arte y a la industria*: «La arquitectura es, a la vez que exponente de las preocupaciones estéticas de la época, síntesis de los adelantos que el hombre, por medio de la ciencia al servicio de la industria, ha realizado para su

²³⁵MANSILLA MORENO, *La nueva arquitectura y el señor Camilo Mauclair*, in "Revista de Arquitectura", n.150, Buenos Aires, giugno, 1933, pp. 252-253.

²³⁶HYLTON SCOTT, Walter, *Arquitectura y Política*, in "El Constructor Rosarino", Rosario, luglio 1933.

²³⁷RIVAROLA, Jorge Víctor, *Cosas viejas que parecen nuevas*, in "Revista de Arquitectura", n.150, Buenos Aires, luglio, 1933, pp. 236-241.

mayor comodidad»²³⁸. Vengono esaltati i principi della modernizzazione, con il valore dell'industria e della tecnologia al servizio dell'uomo²³⁹.

Nello stesso numero esce un articolo di Arturo Beach Ward, intitolato *Arquitectura moderna*, definendo come architettura moderna tutte le nuove proposte che si susseguono ed evolvono alla fase posteriore al periodo napoleonico prendendo come massimo esempio tutte le idee presentate all'*Exposition des Arts Decoratifs* di Parigi del 1925. L'architettura moderna viene descritta così:

tiene líneas rectas; es angular, geométrica y tiende a seguir las proporciones cúbicas. En el exterior se crea un interés en la estructura por el equilibrio de la masa, más que por una variedad de la intrincada ornamentación, la que per se, no significa nada. Las líneas son invariablemente planas y severas, con toque de decoración mediante el color, el fierro forjado y el vidrio para el relieve. Una vez que las viejas restricciones impuestas por los órdenes han sido removidas, el arquitecto es libre, como se ve, para seguir su fantasía y puede ir tan lejos como el sentido común le dicte. Sin embargo, pocos edificios de estilo moderno parecen extravagantes o fantásticos. En muchos casos se revela una honrada tendencia a seguir las líneas de la construcción más bien que el viejo estilo de ocultarlo todo tras un falso frente. Mientras en un tiempo los espacios para las ventanas y puertas estaban estrictamente gobernados por reglas, hoy se deja el arquitecto que siga las necesidades de su cliente; usando generalmente ventanas tan anchas cómo es posible y transformando el interior de la construcción en un lugar aireado, claro y alegre. Con la eliminación de los órdenes se fueron las puertas ventanas laboriosamente trabajadas, y, lo que es de más gran importancia, la cornisa como motivo de coronamiento del edificio²⁴⁰.

Nonostante sia evidente la ricerca di uno stile che rappresenti la società del XX secolo con le sue trasformazioni e nuove esigenze, si è ancora lontani da quei nuovi principi che in Europa definiscono il Movimento Moderno. Gli esempi fotografici che vengono proposti dall'articolo si alternano tra dettagli delle facciate parigine

²³⁸HYLTON SCOTT, Walter, *Para servir al arte y a la industria*, in "Nuestra arquitectura", n.1, Buenos Aires, agosto, 1929, pp. 3-4.

²³⁹MARTÍNEZ NESPRAL, Fernando Luis, *Nuestra arquitectura 1929, la modernidad trifronte*, tesi di specializzazione, UBA, Buenos Aires 1998.

²⁴⁰BEACH WARD, Arturo, *Arquitectura moderna*, in "Nuestra arquitectura", n.1, Buenos Aires, agosto, 1929, pp. 30-37.

Art Déco e le prime proposte di *atelier* o case private francesi, come quella realizzata da una delle figure più avanguardiste della modernità André Lurçat²⁴¹, che si avvicinano al primo Movimento Moderno europeo.

Il terzo numero della rivista, pubblicato nell'ottobre dello stesso anno, raccoglie un articolo²⁴² dedicato a Le Corbusier, che in quel periodo soggiorna a Buenos Aires, nel quale per la prima volta vengono brevemente descritte la sua biografia, i cinque punti del Movimento Moderno e le opere realizzate fino a quel momento.

Nel 1932 sono edite le prime opere razionaliste nordamericane di Richard Neutra e Wladimiro Acosta scrive un articolo²⁴³ nel quale riflette sulla situazione dell'epoca dell'architettura moderna, definendo come punto di cambio la costruzione di Casa Ocampo avvenuta tre anni prima.

L'architetto russo descrive l'edificio come un petit hotel dalla distribuzione interna tradizionale, ma con una facciata promotrice dei nuovi canoni. Inoltre, esalta l'importanza della nuova architettura affermando che è prima di tutto un fenomeno sociale e che il fine primario è l'introduzione delle conquiste della scienza contemporanea nella vita quotidiana dell'uomo a qualunque classe sociale appartenga. Infine critica la falsa modernità della quale si discute, affermando: «las fachadas modernas de los edificios porteños no son más que un disfraz. Lo que se entiende aquí por “nueva arquitectura” no es que en realidad un nuevo formalismo (“estilo moderno”)»²⁴⁴. Nella parte finale del suo articolo ricorda che per rinnovare bisogna cambiare il concetto di casa fino a modificare il concetto stesso di pensiero architettonico.

Nel resto dell'Argentina, le città nelle quali questo dibattito si mantiene vivo sono Cordoba, dove a partire dalla fine del XIX secolo vengono consegnati titoli universitari di ingegnere-architetto emessi dalla *Facultad de Ciencias Exactas* di Rosario, città cosmopolita in cui nel 1923 viene fondata una Scuola di Architettura dipendente dalla *Universidad Nacional del Litoral* con un corpo docente attivo nel dibattito architettonico e urbano.

In questo clima culturale nel 1926 viene fondata la rivista “El Constructor Rosarino”, pubblicata fino al 1933. Nei suoi primi numeri non si allontana dal formato standard delle pubblicazioni dell'ordine degli architetti con articoli tecnici

²⁴¹LURÇAT, André, *Formes, composition et lois d'harmonie*, Vincent Freal, vol.5, Paris 1953.

²⁴²LE CORBUSIER, *La arquitectura viviente*, in “Nuestra arquitectura”, n.3, Buenos Aires, ottobre, 1929.

²⁴³ACOSTA, Wladimiro, *Nueva arquitectura*, in “Nuestra arquitectura”, n.33, Buenos Aires, aprile, 1932, pp. 359-362.

²⁴⁴*Ivi*, p. 361.

o su aggiornamenti della normativa, note di attualità e bollettini d'informazione dell'ordine²⁴⁵. Dopo i primi due anni assume la direzione l'architetto Francisco Casarrubia fino al 1932, anno in cui lo succede José Micheletti, uno degli esponenti principali del Movimento Moderno a Rosario che contemporaneamente dirige l'Ordine degli architetti. Per quanto riguarda la diffusione della modernità internazionale avviene a partire dalle pubblicazioni del 1930 in cui "El Constructor Rosarino" pubblica traduzioni di riviste internazionali quasi contemporaneamente alle riviste usate come fonti.

Tra il 1929 e il 1930 appaiono diversi articoli sull'architettura nordamericana tratti dalla rivista "Architectural Form" e tra il 1931 e il 1933 vengono pubblicati numerosi scritti sulle avanguardie europee, soprattutto sulle opere e articoli di Le Corbusier, Walter Gropius, Eric Mendelsohn, Robert Mallet Stevens e il critico Sigfried Giedion.

Nel novembre del 1931 "El Constructor Rosarino" pubblica un testo²⁴⁶ di Giedion, che appare per la prima volta nel 1930 su "Cahiers d'Art", in cui presenta una serie di architetti del Movimento Moderno che suddivide in diversi ruoli, tra precursori, campioni e terza generazione. Il critico difende il ruolo di Le Corbusier che non viene riconosciuto come merita dalle generazioni più giovani e completa il testo con una planimetria e varie foto di Villa Savoye che viene terminata di costruire in quello stesso anno.

La rivista attribuisce un ruolo importante ai concorsi internazionali, che occupano un posto significativo delle pubblicazioni. Infatti sul numero di maggio del 1932 è dedicato un articolo al progetto di Le Corbusier per il concorso del Palazzo dei Soviet accompagnato da planimetria e memoria descrittiva che risalgono a dicembre 1931, solo i cinque mesi prima della pubblicazione. Invece sul numero di luglio del 1932 viene pubblicata una delle prime traduzioni in spagnolo del manifesto *Cinque punti della nuova architettura*²⁴⁷, la cui edizione si basa sulla versione originale del testo in tedesco pubblicato a Stuttgart da Alfred Roth nel 1927 per la sua presentazione *Weissenhofsiedlung*. Sulla rivista rosarina appaiono nello stesso periodo sia la traduzione del manifesto citato

²⁴⁵Nella prima fase della rivista viene diretta dall'impresario edile Víctor Avalor, al quale succede José Díaz Valentin che si occupa della direzione fino al n.71, nel settembre del 1929.

²⁴⁶GIEDION, Sigfried, *Le Corbusier y la arquitectura contemporánea*, in "El Constructor Rosarino", n.97, Rosario, novembre, 1931.

²⁴⁷Publicato per la prima volta a Parigi nel 1926 nel *Almanach de l'Architecture Moderne*, ma viene esposto pubblicamente come manifesto solo nell'Esposizione di Stuttgart del 1927.

precedentemente sia, nel numero successivo, il testo²⁴⁸ di Giedion nel quale dibatte con Wright sull'uso appropriato della categoria 'architettura organica'.

Durante tutto il 1932 continuano a editare note su Le Corbusier, tra le quali alcune di *L'Art Décoratif d'aujourd'hui*²⁴⁹, il manifesto *Arquitectura de la época maquinista*, sui metodi d'insegnamento della Bauhaus, sull'architettura di Mendelsohn e nel novembre del 1932 un testo²⁵⁰ dell'artista avanguardista franco belga Pierre Louis Flouquet, in cui confronta Le Corbusier e Gropius e i loro diversi approcci al progetto moderno.

Nell'aprile del 1933 "El Constructor Rosarino" dedica la maggior parte delle pubblicazioni alla *Werkbundsiedlung* di Vienna, le case modello nate dall'ispirazione delle mostre di Stuttgart nel 1927 e Breslau nel 1929. La rivista inserisce i testi originali di pubblicazioni internazionali, inoltre non interviene nel dibattito, ma si occupa solo della diffusione degli eventi o teorie che si stanno affermando all'estero che possono contribuire a un aggiornamento ai professionisti locali.

Negli stessi anni viene fondata dalla *Sociedad de los Arquitectos de Rosario* una nuova rivista specializzata, "Arquitectura", che realizza solo dodici numeri durante il 1927 e nei primi mesi del 1928. La particolarità di questa rivista è che viene diretta dall'architetto e teorico Guido, autore della maggior parte degli articoli che vengono pubblicati. La rivista si trasforma, così, in un organo di diffusione accademica più che professionale, poiché il direttore stesso era docente della *Escuela de Arquitectura de la Universidad Nacional del Litoral*. Anche in questo caso risulta molto evidente la differenza di posizione delle due riviste rispetto all'approccio del Movimento Moderno, aprendo un dibattito più teorico e meno teatrale rispetto a quello della capitale argentina. Sulla rivista, i temi di architettura moderna che vengono elaborati come problema teorici sono i seguenti articoli: *Estandarización, Nuestra actitud pasada frente a la arquitectura moderna, Le Corbusier, Hoffmann, Decadencia de la arquitectura moderna francesa*, che fanno parte della presentazione di Guido al *Tercer Congreso Panamericano de Arquitectos*, nel luglio del 1927.

²⁴⁸GIEDION, Sigfried, *Los problemas actuales de la arquitectura*, in "El Constructor Rosarino", n.105, Rosario, luglio, 1932, pp. 8-10.

²⁴⁹LE CORBUSIER, *L'Art Décoratif d'aujourd'hui*, G. Crès et Cie, Paris 1925.

²⁵⁰FLOUQUET, Pierre Louis, *Por la arquitectura racional*, in "El Constructor Rosarino", n.111, Rosario, novembre, 1932, pp. 29-32.

In questa rivista, rispetto a quella precedente, l'analisi sull'architettura moderna europea si concentra nella preoccupazione di Guido circa i paradigmi dell'era della macchina e della standardizzazione e sulle critiche alla figura di Le Corbusier. Le teorie dell'architetto rosarino vengono supportate dalle proposte del filosofo francese Hippolyte Taine²⁵¹, con le tesi di arte e architettura che sorgono dal teorico dell'arte tedesco Konrad Fiedler²⁵² che attribuisce all'artista una piena autonomia e dalla volontà della forma dello storico dell'arte austriaco Alois Riegl²⁵³. Su queste basi teoriche, Guido sviluppa le sue teorie dissociandosi dalla corrente basata sul positivismo e determinismo materialista.

“Arquitectura” si presenta come una piattaforma di critica ed elogio verso quelle correnti europee che secondo il direttore costituiscono la reale corrente moderna. Infatti secondo Guido, *la verdadera corriente moderna* nasce a Vienna con Otto Wagner e raggiunge la sua massima espressione con il suo allievo Josef Hoffmann. La ricerca costante del direttore della rivista è «tratar de ser modernos pero ser nosotros mismos»²⁵⁴.

Nel maggio del 1927 la prefazione del numero cinque della rivista rosarina viene intitolata “Le Corbusier”. In quest'ultima, il fondatore della rivista critica uno degli aspetti principali della proposta dell'architetto svizzero, l'idea che l'architettura possa essere un oggetto di produzione in serie, standardizzato, oltre a considerarlo un messaggio già proposto da architetti tedeschi e austriaci. Infatti, introduce l'articolo affermando:

En realidad, este arquitecto y escritor que está de moda hoy en Paris entre los modernos ha llegado demasiado tarde. Su teoría fue dicha ya, aunque en otra forma, en Austria y Alemania muchos años antes que este ingenioso autor tratara de sorprender un momento propicio de honda incertidumbre en la evolución artística de la arquitectura francesa. [...] Pero Paris, la ciudad artística por antonomasia pasado este caos de tanteos e incertidumbres olvidará muy pronto este arquitecto que hoy pasa por un momento feliz.²⁵⁵

²⁵¹TAINÉ, Hippolyte, *The philosophy of art*, Holt & Williams, New York 1873.

²⁵²FIEDLER, Konrad, *Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst*, Piper, München 1876.

²⁵³RIEGL, Alois, *Stilfragen*, Berlin 1893.

²⁵⁴ GUIDO, Ángel, *Nuestra actitud pasada frente a la arquitectura moderna*, “Arquitectura”, Revista de la Sociedad de Arquitectos de Rosario, n.2, Rosario, 1927.

²⁵⁵*Ibidem*.

Il mese successivo, con la pubblicazione del sesto numero della rivista, Guido riprende la tematica proposta precedentemente giustificando il tono aggressivo dell'articolo sull'architetto svizzero causato dai modi con i quali quest'ultimo espone le proprie teorie. Conclude, così, presentandolo nuovamente come un «equilibrista inexperto, que pretende a duras penas mantener estable su centro de gravedad»²⁵⁶.

Nello stesso periodo della pubblicazione di queste critiche, a Buenos Aires si svolge il *III Congreso Panamericano de Arquitectos*, in cui Guido denuncia i rischi che queste nuove teorie possono influenzare la cultura artistica nazionale: «Nuestra actitud está en no perder el ritmo de la corriente moderna, sugerida por Europa, ni renegar de él, sino muy por el contrario; tratar de ser modernos, asimilar todas las necesidades materiales y espirituales contemporáneas; pero ser nosotros mismo; decir y hacer estas cosas, pero no con inspiración prestada, sino creación bien nuestra, recónditamente americana»²⁵⁷.

Contemporaneamente, a Stuttgart viene inaugurata la *Weissenhofsiedlung*²⁵⁸ organizzata dal *Deutscher Werkbund* in cui insieme a numerose opere del Movimento Moderno vengono realizzati due padiglioni progettati da Le Corbusier che esemplificano tre appartamenti standardizzati e viene pubblicata la prima versione completa dei *Cinque punti dell'architettura moderna*.

2.2.1 Dalla teoria alle proposte: tre casi emblematici

La fine della decade degli anni venti e l'inizio degli anni trenta segnano un momento particolarmente significativo sia a livello politico, sociale sia architettonico.

Il 1929 è la data emblematica associata alla crisi della borsa e allo stesso tempo in campo architettonico si ricordano la produzione di numerose opere che hanno caratterizzato il Movimento Moderno a livello internazionale, tra cui il padiglione tedesco di Mies van der Rohe a Barcellona oltre a Villa Savoye di Le Corbusier.

Nello stesso anno Le Corbusier viaggia per la prima volta nel continente sudamericano, dove in seguito a diverse conferenze, che espone tra Buenos Aires e Montevideo, descrive le sue proposte moderne. Contemporaneamente l'argentino

²⁵⁶GUIDO, Ángel, *Doctrinas de vanguardia*, in "Arquitectura", n. 6, Rosario, luglio, 1927, p. 20.

²⁵⁷GUIDO, Ángel, *Le Corbusier*, in "Arquitectura", n.4, Rosario, maggio, 1927, pp. 19-20.

²⁵⁸KIRSCH, Karin, *The Weissenhofsiedlung: Experimental Housing Built for the Deutscher Werkbund*, Edition Axel Menges GmbH, Stuttgart 2013.

Martín Noel in occasione della *Exposición Iberoamericana* di Siviglia progetta il padiglione argentino utilizzando uno stile neocoloniale. Questi avvenimenti ripercuotono non solo in un acceso dibattito teorico ma anche in una vasta e sperimentale produzione architettonica.

In questi anni l'architettura argentina è caratterizzata dal confronto tra tradizione e modernità, evidente soprattutto in alcuni esponenti come Noel stesso, León Dourge e Alejandro Bustillo. Queste tre figure sono legate alla tradizione accademica per la loro formazione e produzione ma si avvicinano al Movimento Moderno nella loro opera più matura. Il punto che li accomuna è l'utilizzo di diversi stili architettonici a seconda della funzione dell'edificio come se non fossero realmente legati a nessun movimento. La maggior parte dei loro committenti appartiene all'élite argentina per la quale realizzano opere destinate a funzioni molto diverse tra loro.

Noel, riconosciuto come uno dei massimi esponenti del Neocolonialismo argentino, propone opere con uno spirito propagandistico. La sua architettura ha uno scopo esemplificatore e formale, con l'obiettivo di riscoprire i caratteri tipici argentini. Nonostante in fasi successive si avvicini all'Art Déco e poi al Razionalismo, continua la sua costante ricerca del ruolo della tradizione anche se con un'apertura alle esigenze contemporanee dell'architettura. Le opere che probabilmente lo rappresentano maggiormente sono due padiglioni. Il primo, quello dell'impresa di famiglia per l'Esposizione del Centenario del 1910, occasione nella quale viene accentuato, per la prima volta in un evento pubblico, l'uso del Neocolonialismo, dimostrando la volontà nella rottura con le tradizioni e una ricerca introspettiva verso la regione. Questa posizione sorge anche come reazione al tentativo della classe dirigente di plasmare la propria idea di nazione secondo i modelli europei. Il secondo, quello per l'Esposizione Iberoamericana di Siviglia del 1929 in cui la ricerca dei caratteri coloniali è molto evidente²⁵⁹. Nel 1938 progetta l'edificio della sede dell'*Union Civica Radical* in cui riprende l'uso di un linguaggio Art Déco. È interessante riflettere sul cambio dell'uso di stile e nel collegamento tra politica e una ricerca della composizione più seriale e dura. Noel adotta linguaggi distinti anche in opere contemporanee tra loro, selezionandoli, probabilmente, in base alla funzione o al ruolo dell'edificio stesso.

²⁵⁹GUTMAN, Margarita, *Martín Noel: discurso único, obras diversas*, in "Cuadernos de Historia. Protagonistas de la arquitectura argentina" n. 9. Boletín del IAA, Buenos Aires, giugno, 1998.

Il secondo protagonista è León Douge²⁶⁰, nato e cresciuto a Parigi, si trasferisce a Buenos Aires poco prima dello scoppio della prima guerra mondiale. Influenzato dalla sua formazione, avvenuta all'École National des Arts Décoratifs della capitale francese e si trasforma nell'architetto della famiglia Duhau per la quale realizza numerose opere dalle residenze private a Buenos Aires, alle case d'affitto e per concludere le case nella Sierra cordobese o al mare in Uruguay.



Fig. 17: León Douge, *Casa de renta Av. Alvear y Malabia*, Buenos Aires, 1934.
Source: “Nuestra Arquitectura”, n.65, Buenos Aires, giugno, 1934.

Il punto che più caratterizza le sue opere è la scelta dello stile che utilizza a seconda delle diverse richieste del cliente: dal repertorio formale per i palazzi urbani e suburbani, all'uso di linee più austere e funzionali per alcuni dei progetti delle case d'affitto destinate alla borghesia.

Nel 1934 avviene la costruzione di due progetti particolarmente esemplificatori, da un lato quella di *Palacio Duhau*, casa privata per Luis Duhau, nella quale utilizza tutto il repertorio formale dell'Accademia classicista e dell'altro della palazzina per appartamenti d'affitto, progettata nel 1928 insieme alla Casa d'affitto per Maria

²⁶⁰NESPRAL MARTÍNEZ, Fernando, *De la Sierra Morena a las sierras cordobesas. La arquitectura andaluza como símbolo de lo placentero en la obra de León Douge*, in “Grupo de Investigaciones en Arquitecturas Hispánicas FAU/UB. Documentos de Trabajo. Arquitectura de inspiración andaluza en los espacios para el ocio. Argentina siglo XX.” Universidad de Belgrano, Buenos Aires, pp. 30-37.

GREMENTIERI, Fabio, *León Douge. Una modernidad de amplio consenso*, in “Revista del Consejo Profesional de Arquitectura y Urbanismo 3: sección Maestros de la arquitectura”, n.3, Buenos Aires 1993.

Duhau che risponde a una tradizione di composizione classica, realizzata tra *Avenida Libertador* e *calle Republica Arabe de Siria* per Alberto Duhau e le sorelle Maria e Faustina Duhau. All'epoca della presentazione del primo progetto nel 1928 la proposta dell'architetto non viene accettata dai committenti, considerata molto diversa dal loro stile. Al momento dell'edificazione, avvenuta tra il 1933-1934, viene ripreso il progetto primitivo e sviluppato con l'inserimento di terrazze²⁶¹. Quest'opera può essere considerata tra le più rappresentative dei progetti anticipatori del Movimento Moderno argentino, nella composizione della facciata, nella distribuzione funzionale interna nonostante vi sia una costante ricerca della simmetria dei volumi. Dourge sviluppa con particolare attenzione lo studio dell'illuminazione, ventilazione oltre che una forte relazione con il paesaggio



Fig. 18: León Dourge, Prospetti dell'*Estancia Solymar*, Mar de Ajo', Buenos Aires, 1928-1936. Source: Archivio León Dourge, IAA, FADU, UBA, Buenos Aires.

urbano, in particolar modo con *Parque Tre de Febrero* sul quale affaccia, che sarà poi uno dei punti che più caratterizzano la modernità argentina.

Infine tra il 1928 e il 1936 l'architetto progetta e realizza un complesso marittimo nel mezzo della campagna nella provincia di Buenos Aires, il casco de estancia Solymar²⁶² per Enrique Duhau. Anche qui la flessibilità nella pianta e nella

²⁶¹DOURGE, León, *Casa de renta*, in "Nuestra Arquitectura", n.65, Buenos Aires, giugno, 1934.

²⁶²IAA, *León Dourge. Obras y proyectos*, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, UBA, Buenos Aires, giugno, 2006.

distribuzione degli spazi e la relazione con il paesaggio riprendono le proposte della seconda generazione del Movimento Moderno mentre la composizione della facciata e dei materiali riprendo lo stile *pintoresco* del XVII secolo.

Il terzo architetto nelle cui opere è evidente questo cambio costante nella sua scelta stilistica è Bustillo, legato a Douge essendo stato uno dei suoi maestri. Quest'ultimo viene invitato dal governo a contribuire alla realizzazione di un'immagine nazionale delle opere pubbliche. La sua posizione di architetto ufficiale gli permette una costante ricerca e sperimentazione del repertorio formale nell'Argentina tra gli anni venti e cinquanta. Nonostante privilegi lo stile neoclassico francese, inizia a indagare nel dialogo tra la semplicità delle forme della facciata e l'equilibrio classico degli spazi interni. La contemporaneità in questa ricerca è particolarmente evidente in due opere del 1929: da un lato il neoclassico



Fig. 19: Alejandro Bustillo, Edificio Tornquist, Buenos Aires, 1934. Source: "Revista Arquitectura", giugno, 1930, p. 394.

Banco Tornquist e dall'altro la Casa per Victoria Ocampo, che in facciata rappresenta una ricerca semplificatrice razionalista nell'uso delle forme. Il primo presenta un dettaglio particolarmente interessante. Mentre la facciata e gli spazi interni in ogni loro dettaglio compositivo richiamano l'ordine classico accentuato ancora di più dall'inserimento di capitelli corinzi realizzati in Francia e importati nel paese. L'accesso al tetto in stile neocoloniale sembra rappresentare un'altra realtà riprendendo le torri dell'Alhambra di Granada con l'uso di maioliche nella pavimentazione.

Nel 1931, nel progetto di Casa Perkins, Bustillo recupera nuovamente la materialità e i caratteri tradizionali argentini tipici del Neocolonialismo,

riprendendo lo stesso carattere stilistico delle sue prime opere tra gli anni dieci e venti.

In seguito alla mostra dedicata alla sua vita e opere, organizzata nel 1988 al *Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires*, l'architetto Ernesto Katzenstein pubblica un testo concentrandosi sulla ricerca di Bustillo per conciliare la tradizione classica e la modernità. In questo, afferma: «recurriendo a los derivados más fieles del clasicismo, como la arquitectura francesa prerrevolucionaria, a la que somete un significativo trabajo de simplificación destinado a satisfacer las exigencias de nuevas formas de vida y una renovación del gusto que aparecen en su generación y se expresan en programas y soluciones comparativamente más contenidas y menos ostentosas que las precedentes»²⁶³.

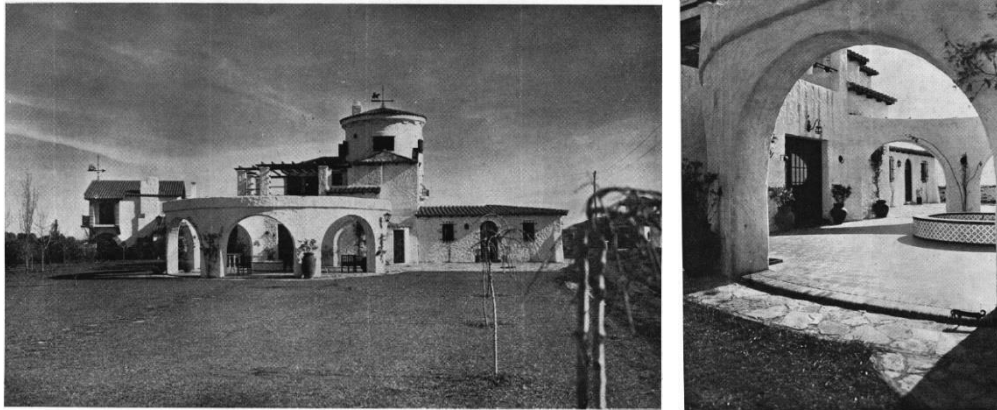


Fig. 20: Carlos Malbranche, Casa del Conte Guadalhorce, Buenos Aires. Source: “Nuestra Arquitectura”, n.67, Buenos Aires, agosto, 1934.

Fig. 21: Carlos Malbranche, Patio, Casa suburbana del Conte Guadalhorce, Buenos Aires. Source: “Nuestra Arquitectura”, n.67, Buenos Aires, agosto, 1934.

Katzenstein sostiene che Bustillo ricerca costantemente i caratteri nazionali partendo dai principi classici inserendoli nel panorama culturale della Buenos Aires degli anni trenta. Inoltre continua dicendo: «Bustillo llega a producir obras cuyo mayor interés radica precisamente en el compromiso entre lo clásico y lo actual, lo contingente y lo permanente, entre la obra individual y la ciudad, que se resuelve

²⁶³KATZENSTEIN, Ernesto, *Bustillo: del estilo a la neutralidad*, in LEVISMÁN, Marta, “Alejandro Bustillo. Arquitecto. 1889-1892”, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires 1980, pp. 162-169.

en una tensa abstracción apoyada en una rigurosa composición de elementos progresivamente alejados de referencias historicistas»²⁶⁴.

Ognuno di questi autori sceglie il proprio stile a seconda delle esigenze e della funzione d'uso dell'edificio. La scelta dei caratteri è attribuita a un edificio che, come nel caso di una casa d'affitto, quindi una tipologia economica, o della sede di un partito politico, dev'essere austero e privo di apparato decorativo.

Nella prima metà degli anni trenta gli articoli che vengono pubblicati su "Nuestra Arquitectura" risaltano opere con stili differenti, che appaiono selezionati a seconda della distinta destinazione d'uso. Mentre le *casas de renta* si affermano come la nuova tipologia architettonica urbana, i palazzi aristocratici mantengono il legame con l'accademicismo e le case extraurbane recuperano il linguaggio neocoloniale e dell'architettura andalusa, attraverso l'uso del patio interno e di maioliche.

Nell'articolo pubblicato in "Nuestra Arquitectura" in occasione della celebrazione per i venticinque anni dalla prima edizione, compaiono numerose fotografie delle opere che, a partire dall'agosto del 1929 all'agosto del 1954, hanno caratterizzato il paesaggio metropolitano di Buenos Aires. Nella pubblicazione si può notare l'analisi dei tre autori citati in precedenza e quest'uso alternante di stili: a seconda della tipologia edilizia viene adottato anche da altri architetti. Inoltre, si può osservare che, nonostante nel venticinquennio riproposto nella pubblicazione avvenga un significativo cambio stilistico nel linguaggio architettonico argentino, pochi autori vi aderiscono, come nel caso dell'ingegnere Antonio Ubaldo Vilar²⁶⁵. Tra le opere che accompagnano il testo, appare evidente l'uso di diversi stili, come Neocolonialismo, Art Déco e primo Movimento Moderno, fino alle opere di metà anni trenta in cui sembra esserci un cambio stilistico non solo nella composizione della facciata, ma anche nelle distribuzioni interne.

2.2.2 Buenos Aires: cantiere della modernità

A partire dalla fine del XIX secolo, Buenos Aires, assume il ruolo di città capitale e viene attraversata da una serie di trasformazioni urbane che cambiano radicalmente la sua immagine. Il rapido processo di urbanizzazione al quale viene sottoposta la città a causa delle ondate migratorie, (tra il 1921 e il 1930 il numero

²⁶⁴*Ibidem*.

²⁶⁵SCARONE, Mabel, *Precursores de la Arquitectura Moderna en la Argentina*. Antonio U. Vilar, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, UBA, Buenos Aires, 1970.

di immigrati definitivamente radicati raggiunge i 900.000), accentua la necessità di revisionare e ripensare il codice urbanistico e piani di zona.

Los diferentes procesos de transformación urbana que ocurrieron en Buenos Aires con y a partir de las fiestas del Centenario, insuflaron a su población nuevos modos de percepción del espacio urbano que viró a partir de entonces, en otro tipo concepto ciudad: los medios de transporte cubrían casi todo el perímetro de la ciudad, una fuerte presencia tecnológica a partir de instalaciones de infraestructuras basadas en el higienismo con redes de agua y tendidos cloacales además de iluminación eléctrica en las calles y nuevas legislaciones edificatorias, enmarcaban la capital argentina dentro de la aspirada metropolización. Existía aquí una esperanza nacida a partir del término de la Primera Gran Guerra y su impacto sobre las costumbres y los modos sociales se hacían notar con la modernización de los medios de comunicación impresos y radiales y, partir de ellos y el alcance obtenido, se fueron articulando las respuestas del grupo intelectual que tomó las riendas en la cultura porteña.²⁶⁶

La città si trasforma nel luogo emblematico che evoca la trasformazione del paese e in quegli anni viene ridefinito l'immaginario del paesaggio urbano.

Come afferma Gorelik, lo scenario urbano «fue la materialización más emblemática de ese progreso que se caracterizaba, para celebrarlo o estigmatizarlo, precisamente como “material”»²⁶⁷. Buenos Aires, come modello di città-capitale, sperimenta un processo di trasformazione accelerato che in pochi anni si propone con una nuova immagine.

L'aumento delle ondate migratorie come conseguenza della richiesta di nuova manodopera porta a un'eccessiva concentrazione demografica e densificazione dell'area centrale. Questo panorama influenza e modifica la crescita del mercato immobiliare, che con l'elevato costo del suolo di quest'area portano alla ricerca di un nuovo modello architettonico. Lo sviluppo dei sistemi tecnologici e in particolar modo l'adozione del cemento armato permettono l'affermazione del grattacielo, come simbolo di crescita economica. L'inserimento di questa tipologia, che fino a

²⁶⁶SARLO, Beatriz, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires 1988.

²⁶⁷GORELIK, Adrián, *La grilla y el parque, Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887- 1936*, Univ. Nacional de Quilmes, Buenos Aires 2005, p. 19.

quel momento era stata solo impiegata negli Stati Uniti, apre un dibattito e sorgono problematiche in relazione all'ubicazione migliore e alla normativa di questi edifici²⁶⁸. Queste tematiche trovano il loro miglior campo d'espressione in riviste specializzate come "El Arquitecto" o "Revista de Arquitectura". A Buenos Aires i grattacieli vengono pensati e progettati per l'area centrale e aristocratica che però non viene delimitata da uno *zoning* specifico. Si propone così, come elemento 'straordinario', fuori dal codice edilizio e si trasforma come un'opera privata utilizzata con fini politici. La questione relativa ai grattacieli viene introdotta da un articolo di Christophersen nel 1930: «una solución impuesta por razones económicas y si bien puede causar nuestra admiración como un esfuerzo de cálculo y de valentía constructiva, no podemos admitir que sea una cosa bella ni artística»²⁶⁹. Anche l'architetto Guido, sostenitore delle linee architettoniche nazionali, è delle stesse teorie e nel luglio del 1934 presenta una conferenza²⁷⁰, pubblicata qualche mese dopo su "Revista de Arquitectura". Nello stesso anno, inoltre, pubblica un libro²⁷¹ prodotto in seguito a un viaggio negli Stati Uniti, durante il quale riflette sull'adozione di questa nuova tipologia. In entrambe propone un parallelismo tra le cattedrali e i grattacieli, considerati come risultati dell'epoca della macchina. Inoltre, sostiene che anche se quest'epoca avrà sui grattacieli lo stesso risultato distruttivo che la Controriforma e l'Umanesimo hanno avuto sulle cattedrali, i grattacieli nordamericani rimangono l'opera più straordinaria dell'architettura del loro tempo.

In questo contesto inizia la ricerca di un'immagine nazionale e il ruolo dei periodici nazionali e della fotografia assume un ruolo decisivo. A partire dalla fine del XIX, riviste destinate a un pubblico di massa, come "Caras y Caretas", "Plus Ultra" o come "La vie d'Italia" o "Illustrazione italiane", circolano a Buenos Aires informando sulle trasformazioni della metropoli. Queste pubblicazioni, che utilizzano la fotografia come mezzo di comunicazione di massa, si caratterizzano per proporre immagini che rappresentano la città del futuro contrastando con la costruzione di un'immagine nazionale. Beatriz Sarlo, riferendosi a questi scenari,

²⁶⁸LARRAÑAGA, María Isabel, *Las normativas edilicias como marco de la arquitectura moderna en Buenos Aires (1930-1940)*, in "Anales del IAA", n. 27-28, Buenos Aires.

²⁶⁹CHRISTOPHERSEN, Alejandro, *Algunas reflexiones sobre los rascacielos*, in "Revista de Arquitectura", n. 119, Buenos Aires, novembre, 1930, p. 653.

²⁷⁰GUIDO, Ángel, *Ensayo sobre una biología del rascacielo*, in "Revista de Arquitectura", n. 165, Buenos Aires, settembre, 1934.

²⁷¹GUIDO, Ángel, *Catedrales y rascacielos*, Colegio Libre de Estudios Superiores de Buenos Aires, Buenos Aires 1934.

afferma: «en las páginas de las revistas era común encontrar fotografías, dibujos o grabados que representaban rascacielos iluminados, aviones, vehículos aéreos, calles elevadas»²⁷². Oltre a queste figure immaginarie numerosi articoli propongono i grandi hotel newyorkesi, grattacieli e città accompagnati da immagini che mostrano le novità della 'vita moderna'. Immagini di edifici come il Singer Building, il Flatiron, l'Ansonia Hotel, lo Standard Oil o il Woolworth Building, vengono pubblicate per mostrare i successi costruttivi nordamericani.²⁷³

Nella maggior parte di queste pubblicità, le grandi costruzioni in altezza vengono associate a un significato di qualità e prestigio, diffondendo così l'immagine di robustezza e fermezza dei grattacieli. Queste fotografie sono dedicate a diffondere il numero di maggiore di cittadini, pertanto si presentano come semplici, facili da comprendere e quasi totalmente senza testo. La circolazione di disegni, immagini e scritti costruiscono l'idea di modernizzazione della nuova metropoli proponendo il grattacielo come simbolo di potere e prosperità.

La tipologia di grattacielo appare per la prima volta come elemento funzionale e simbolico nel *Proyecto Orgánico para la Urbanización del Municipio de Buenos Aires* della *Comisión de Estética Edilicia* del 1925²⁷⁴. Il *Proyecto Orgánico*, come afferma Gorelik, è stato il primo tentativo sistematico di pensare e dare una risposta alla nuova città.²⁷⁵ Nel 1928 viene approvato il primo *Código de Edificación*, che ne anticipa uno più consona alle circostanze del 1944. Nel 1927 l'architetto argentino Jorge Ferrari Hardoy, nelle sue *Consideraciones sobre la Urbanización de Buenos Aires*, elabora una proposta di riqualificazione del centro esistente attraverso l'adozione di grattacieli.

Secondo Ramón Gutierrez, dal punto di vista ideologico, l'idea di modernità è già stata introdotta: «si para los europeos la exposición de Paris fue el último y

²⁷²SARLO, Beatriz, *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*, Nueva Visión, Buenos Aires 1992.

²⁷³*Arquitectura Moderna. El arte de las construcciones elevadas. Su desarrollo en los Estados Unidos*, "La Nación", Buenos Aires, 1904.

²⁷⁴NOVICK, Alicia, *Planeas realizados y proyectos inconclusos en la construcción de la ciudad moderna. Buenos Aires. 1900-1940*, Tesi di dottorato, Universidad de San Andres, Buenos Aires 2007.

²⁷⁵GORELIK, Adrián, *La grilla y el parque, Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887- 1936*, Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires 2005, p. 317.

efímero gesto del movimiento, para los americanos fue el paso inicial del camino hacia la nueva modernidad»²⁷⁶.

Nella decade tra gli anni venti e trenta il dibattito che sorge attorno al processo di modernizzazione suscita diverse risposte dagli artisti. Il paesaggio urbano si trasforma e nelle rappresentazioni plastiche e letterarie diventa uno dei soggetti principali. Gorelik sostiene:



Fig. 22, Fig. 23: Ritratti di vita notturna di *calle Corrientes*. Source: “Caras y Caretas”, Buenos Aires, 29 luglio, 1934.

En Buenos Aires, durante las décadas de 1920 y 1930 el debate reforma modernización produjo cambios drásticos en el aspecto de la ciudad. Estas modificaciones materiales suscitaron diversas respuestas por parte de los artistas, que se interesaron por la estética urbana y no solo la representaron, sino que buscaron descubrirla y transformarla a través de sus obras. Para escritores y artistas plásticos, la ciudad misma será objeto de debate estético-ideológico, tanto desde la celebración o condena a la modernización, como desde la búsqueda de un pasado ideal perdido.²⁷⁷

In questi anni, una delle arterie di traffico più significative di Buenos Aires, *calle Corrientes*, si trasforma in uno dei luoghi preferiti degli artisti dell'epoca. La via diventa uno dei principali soggetti di scrittori e riviste a partire dallo scrittore

²⁷⁶GONZÁLEZ MONTANER, Berto, *Vanguardias Argentinas: obras y movimientos en el siglo XX*, Arte Grafico: AGEA, Buenos Aires 2005.

²⁷⁷GORELIK, Adrián, *La grilla y el parque, Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887- 1936*, Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires, 2005, p. 317.

argentino Roberto Arlt. Tra i suoi articoli letterari intitolati *Aguasfuentes porteñas*, uno è dedicato a questa grande arteria della città e viene pubblicato nel 1928 sul periodico "El mundo".

Nel 29 luglio del 1934, anche, il periodico satirico "Caras y Caretas" pubblica alcune fotografie di *calle Corrientes* accompagnate da una serie di note²⁷⁸, che riassumono il suo ruolo nell'organizzazione urbana della città, «La calle Corrientes es el espinazo de la ciudad, un espinazo típico como ninguno, que centraliza toda la vida de esta gran colmena humana, laboriosa e infatigable que es Buenos Aires. Es pues, una calle donde solo corre la alegría porteña, la alegría de olvidar la crisis y todos sus ceñudos derivados»²⁷⁹. Le immagini mostrano l'atmosfera di festa e di allegria, con l'uscita della gente dai teatri, i numerosi bar e i rumori delle auto, descrivendo in modo evidente le caratteristiche degli anni venti di calle Corrientes.

Nel 1936, Leopoldo Marechal è incaricato dalla *Municipalidad de Buenos Aires* di un'opera che accompagni gli atti e le pubblicazioni commemorative dei festeggiamenti del quarto centenario della fondazione della città. L'opera, intitolata *Historia de la calle Corrientes*, viene realizzata con la collaborazione del fotografo argentino Horacio Coppola. Il testo descrive la città in movimento con scene di tango, cartelli illuminati dai neon dei cinema e teatri fino a ritrarre i nuovi grattacieli che appaiono come figure geometriche senza tempo. La luce diventa protagonista di ogni immagine, come si può vedere nella panoramica della via intitolata *Corrientes de noche*, nella quale appare l'Obelisco appena inaugurato.

Il paesaggio della Buenos Aires moderna, caratterizzato da gru, ponteggi, ascensori aumenta la sua eterogeneità nel dialogo con quartieri periferici dove è ancora possibile trovare strade sterrate, case basse disordinate. Infatti in questi anni nasce il paesaggio eclettico della metropoli in cui appare costantemente l'incontro tra il vecchio e il nuovo, la ricerca dei caratteri autoctoni con quelli del Movimento Moderno.

In questo momento di trasformazione il ruolo dei periodici assume un ruolo fondamentale. In modo particolare nel caso di "Caras y Caretas", che si dedica a informare ed interpretare per il pubblico di massa, la rapida crescita demografica metropolitana, l'espansione edilizia, la complessità della vita sociale, politica e culturale della città. I testi sono accessibili e accompagnati da una grande quantità di materiale visuale come illustrazioni, fotografie, caricature. La sua caratteristica

²⁷⁸*Visión nocturnas de los barrios porteños*, in "Caras y Caretas", n.1869, Buenos Aires 28 luglio, 1934.

²⁷⁹*Ibidem*.

principale è l'eterogeneità del materiale e delle forme di rappresentazione, concentrata soprattutto sui temi quotidiani della vita cittadina. Nelle sue pagine Buenos Aires si converte in una città-spettacolo, si trasforma in un paesaggio da consumare. Si possono trovare articoli con titoli come *¡Buenos Aires!*²⁸⁰, *La renovación de Buenos Aires*²⁸¹, *Buenos Aires trabaja - Buenos Aires descansa*²⁸².

Nel 1936 su "Caras y Caretas", nella sezione *Reflexiones de un vago*, viene pubblicato un articolo dello scrittore argentino Olegario Reinoso: «Buenos Aires progresa y se transforma de una manera increíble. Uno deja de pasar quince días por una cuadra, y al volver ya no la conoce. [...] Las paredes a medio derrumbar y los muros a medio dan la impresión de que allí acaba de efectuarse un bombardeo»²⁸³. È, infatti, il cantiere per l'allargamento di *calle Corrientes* che si cristallizza in una serie di rappresentazioni fotografiche che durante tutta la decade degli anni trenta ha un'ampia diffusione. Le immagini di rovine di edifici emblematici, come conseguenza delle demolizioni, si convertono in un mezzo di confronto tra la 'vecchia' Buenos Aires, che è rimasta tra le macerie, e la nascita della grande metropoli del XX secolo. A partire dal 1935 "Caras y Caretas" pubblica una serie di articoli in cui la fotografia ha un ruolo preponderante, concentrati sul significato delle rovine della città e accompagnati da titoli come *Corrientes parece la calle de una ciudad bombardeada*²⁸⁴. Queste immagini si complementano con una visione nostalgica della città e già a partire dagli anni venti iniziano a venire pubblicate sulle pagine di "Caras y Caretas", nei saggi dello scrittore argentino Félix Lima. Gli articoli vengono accompagnati da fotografie della Buenos Aires che era, con titoli come *Un viejo recorrido tranviario que pasó a la historia del tráfico porteño*²⁸⁵ o *Del Buenos Aires que se fue*²⁸⁶, che sottolineano che la rivista non sostiene totalmente la modernizzazione. Non viene utilizzato un

²⁸⁰ *¡Buenos Aires!*, in "Caras y Caretas", n. 2041, Buenos Aires, 13 novembre, 1937.

²⁸¹ *La renovación de Buenos Aires*, in "Caras y Caretas", n. 1524, Buenos Aires, 17 dicembre, 1927.

²⁸² *Buenos Aires trabaja - Buenos Aires descansa*, in "Caras y Caretas", n. 1513, Buenos Aires, 1 ottobre, 1927.

²⁸³ REINOSO, Olegario, *Reflexiones de un vago*, in "Caras y Caretas", n.1957, Buenos Aires, 1936.

²⁸⁴ *Corrientes parece la calle de una ciudad bombardeada*, in "Caras y Caretas", n. 1905, Buenos Aires, 6 aprile, 1935.

²⁸⁵ LIMA, Félix, *Un viejo recorrido tranviario que pasó a la historia del tráfico porteño*, in "Caras y Caretas", n. 1937, Buenos Aires, 16 novembre, 1935.

²⁸⁶ LIMA, Félix, *Del Buenos Aires que se fue*, in "Caras y Caretas", n. 1676, Buenos Aires, 15 novembre, 1930.

tono critico ma attraverso l'ironia e l'analisi della vita quotidiana viene evidenziato il disagio che vivono gli abitanti della capitale come conseguenza di questo processo, che soffrono congestione di auto, incidenti stradali, strade rumorose e il grande movimento urbano che si genera. Quest'immagine drastica di Buenos Aires diventa una costante che appare soprattutto tra gli anni 1936 e 1937, dove avvengono le trasformazioni urbane più significative tra le quali l'ingrandimento di *calle Corrientes* e l'apertura di *Avenida 9 de Julio*.

Nel 1935 la *Municipalidad de Buenos Aires*, in occasione del IV Centenario dalla fondazione della città, incarica Horacio Coppola di eseguire un rilievo fotografico della città. Quest'ultimo, che insieme alla fotografa Grete Stern ha iniziato questo reportage già a partire del 1930/31, completa la sua opera per l'edizione di un libro intitolato *Buenos Aires 1936, Visión fotográfica*, pubblicato nel 1936 e rieditato nel 1937. L'obiettivo dell'incarico è un documentario fotografico sullo stato attuale della città e un'analisi sulla trasformazione del paesaggio urbano.

In un'intervista rilasciata nell'agosto 2006 al quotidiano "La Nación", Coppola descrive la nascita dell'idea di questo rilievo, raccontando: «En 1936, el entonces intendente de Buenos Aires, Mariano de Vedia y Mitre, me convoca para realizar un libro de imágenes porteñas para festejar el nacimiento del Obelisco. Mis imágenes, del río a la pampa, recorren el tiempo de la ciudad. Esta visión de Buenos Aires es realmente un reflejo de mi intimidad. El arquitecto Alberto Prebisch presenta Buenos Aires 1936. Ése es mi homenaje a la ciudad»²⁸⁷. L'opera è accompagnata da due prefazioni, la prima²⁸⁸ scritta da Prebisch mentre la seconda²⁸⁹ dell'avvocato e scrittore nazionalista Ignacio Braúlio Anzoátegui. Prebisch introduce la sua analisi riprendendo una frase di Le Corbusier, scritta dopo il suo primo viaggio nella città argentina, in cui afferma: «Buenos Aires es la ciudad más inhumana que he conocido. En verdad, el corazón se encuentra allí martirizado. Sin embargo, ¿donde se siente como aquí una tal reserva de energías, un tal poderío, la presión incansable y fuerte de un destino inevitable?»²⁹⁰.

²⁸⁷MASSAD, Fredy, *Fabricante de imágenes*, in "Summa+", n.23, Buenos Aires, febbraio-marzo, 1997, pp. 86-87.

²⁸⁸PREBISCH, Alberto, *La ciudad en que vivimos*, in "Buenos Aires 1936, Visión fotográfica", Municipalidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1936, pp. 9-13.

²⁸⁹ANZOÁTEGUI, Ignacio Braulio, *Buenos Aires*, in "Buenos Aires 1936, Visión fotográfica", Municipalidad de Buenos Aires, Buenos Aires 1936, pp. 15-27.

²⁹⁰PREBISCH, Alberto, *La ciudad en que vivimos*, in "Buenos Aires 1936, Visión fotográfica", Municipalidad de Buenos Aires, 1936, pp. 9-13.

Ripensando alle parole dell'architetto svizzero, cerca di evidenziare la caratteristica principale di questa grande città «su apetencia de futuro, su vitalidad de adolescente que la impulsa a romper todas las trabas que se opongan al vertigo de su carrera hacia el porvenir»²⁹¹. Per giustificare l'espansione della città e soprattutto le grandi trasformazioni che stanno avvenendo nell'area centrale, sostiene:

Al margen de las estrechas arterias originales, la ciudad céntrica se aprieta hoy en casas dispares que estiran su cuello buscando el aire y el sol de las alturas. ¿No es más directo acaso, y más natural, buscarlos a la altura del hombre, en plazas y parques y anchas avenidas? [...] No es una novedad para nadie que Buenos Aires es una de las ciudades del mundo que posee menor proporción de espacios libres. Buenos Aires ha parecido gozarse durante mucho tiempo en un terco divorcio con la naturaleza. Y así el mismo reino ha sido para sus habitantes otra cosa que una abstracción geográfica hasta el día en que el empuje de un intendente, el Dr. Carlos Noel, reanudó mediante la Avenida Costanera por el creada el perdido contacto entre la capital y su hermoso estuario.²⁹²

Anzoátegui, invece, scrive un poema dedicato a Buenos Aires, dalla storia della sua duplice fondazione.

La fundaron dos hombres que afirmaron sus pies sobre la tierra y levantaron al cielo la punta de sus espadas para tomar posesión de la tierra y del cielo. [...] Así nació la ciudad de Santa Maria de los Buenos Aires: la ciudad recién nacida y muerta y muerta y renacida. De las ruinas de la primera fundación debía surgir la ciudad definitiva, porque en su tierra había sido depositada la semilla de la ciudad: la semilla de la ciudad antigua y de la ciudad moderna, la semilla de la aldea y de la metrópoli.²⁹³

In una seconda parte, descrive la metropoli contemporanea esaltandone le caratteristiche che rendono unici i vari quartieri, dal nord al sud, analizzando ogni area della città. Conclude il suo poema trasmettendo la grandezza della città che è

²⁹¹*Ibidem.*

²⁹²*Ibidem.*

²⁹³ ANZOÁTEGUI, Ignacio Braulio, *Buenos Aires*, in "Buenos Aires 1936, Visión fotográfica", Municipalidad de Buenos Aires, Buenos Aires 1936, p. 19.

talmente estesa che non termina mai, «Porque Buenos Aires es el Norte y el Sur y es el Centro y es Palermo y Belgrano y es la tentacion de campo con que se aroma el Oeste»²⁹⁴.

In un'intervista di Gorelik a Coppola, quest'ultimo analizzando la metodologia utilizzata per effettuare il rilievo della grande metropoli, racconta: «hice un plan, agarré el plano de Buenos Aires y dije: Buenos Aires está acá, acá está Rivadavia, acá está Santa Fe-Cabildo, y acá está San Juan y avenida del Trabajo, y así empecé a salpicar cosas en los tres ejes. Del centro a los barrios, y llegué hasta avenida del Trabajo y Lacarra»²⁹⁵. Nelle cartografie urbane viene evidenziato l'incontro tra la città moderna, ritagliata dagli edifici che si sviluppano in altezza, in cui si sovrappone la luce naturale e quelle dei neon. Una parte di queste fotografie ritrae la visione notturna della città. Una in particolare è intitolata *Buenos Aires nocturno* e racchiude la modernità urbana in cui le grandi forme geometriche che risaltano tra le luci e le ombre dei grandi edifici della nuova metropoli. Nella stessa intervista sottolinea come uno dei momenti chiave della sua formazione da fotografo sia stato l'arrivo di Le Corbusier a Buenos Aires: «El análisis que hizo Le Corbusier de Buenos Aires fue decisivo para mi manera de ver la ciudad. Él analizó el esquema cerrado de las manzanas y lotes de la ciudad, ese sistema por el cual todas las construcciones tienen un solo frente entre dos medianeras [...] en esa época la visión de las medianeras era muy impactante. Yo había sacado una en Cangallo y Bulnes, desde un ángulo que era absolutamente cubista»²⁹⁶.

Un altro momento decisivo per le trasformazioni della capitale coincide con il mese di febbraio del 1936, in cui viene emesso un decreto che stabilisce che «para dar mayor lucimiento a los festejos del cuarto centenario de la primera fundación de la ciudad de Buenos Aires, se construirá una obra conmemorativa, un obelisco monumental, que contribuya a su embellecimiento y ornato»²⁹⁷. Del progetto viene incaricato l'argentino Prebisch, considerato uno dei massimi esponenti del Movimento Moderno nazionale e riconosciuto anche a livello internazionale. Infatti, già a partire dal 1932 viene pubblicato uno dei suoi primi progetti sulla copertina della rivista tedesca "Moderne Bauformen"²⁹⁸, nel quale è evidente

²⁹⁴*Ibidem*.

²⁹⁵GORELIK, Adrián, *Intervista di Adrián Gorelik a Horacio Coppola*, in "Horacio Coppola. Fotografías", Fundación Telefónica, Madrid 2008, p. 325.

²⁹⁶*Ibidem*.

²⁹⁷Decreto 156.280-1-936, Archivio Familia Prebisch.

²⁹⁸Alberto Prebisch, Casa di Adela Moll e Raul Prebisch, *calle Luis Maria Campos* 1370, Buenos Aires, 1930, (demolita).

l'applicazione dei cinque punti dell'architettura moderna. Un ruolo significativo ha la scelta del terreno nel quale edificarlo, che nasce dalla riflessione dell'impatto di questo monumento che è destinato a costituire un «símbolo recordatorio de severa ejecución y majestuosa importancia»²⁹⁹.

Negli anni in cui i grattacieli della modernità della capitale argentina sono già stati edificati, come il Kavanagh³⁰⁰ e il COMEGA³⁰¹, questa nuova forma si è affermata come nuova tipologia architettonica. Coppola, affascinato dall'Obelisco, è incaricato dal sindaco della città Mariano de Vedía y Mitre di girare un film documentario³⁰² nel quale si intravede l'interno della struttura dell'Obelisco, per culminare nella vista panoramica che mostra una metropoli nel massimo del suo splendore.

Nel 1998 Gorelik dedica il capitolo di un libro alla celebrazione e rappresentazione della città, riprendendo le tesi di Rojas, e descrive la città come «el epicentro de una acción reformista y, por ende, nacionalista, ejemplificadora»³⁰³, riassumendo con queste parole la nuova immagine della capitale argentina. Quest'ultima, negli anni venti e trenta cambia volto, da un lato attraverso una ricerca in sé stessa e nelle sue tradizioni attraverso numerosi dibattiti, dall'altro con il contributo della manodopera straniera e delle innovazioni tecnologiche provenienti dall'Europa. La città diventa l'espressione d'avanguardia, di trasformazione e sperimentazione, con numerosi linguaggi e stili, alcuni dei quali importati seppur mantenendo una propria interpretazione.

²⁹⁹Decreto 156.280-1-936, Archivo Familia Prebisch.

³⁰⁰Sanchez, Lagos y de la Torre, Kavanagh, Florida 1065, Buenos Aires, 1934-1936.

³⁰¹Alfredo Josélevich e Enrique Doulet, COMEGA, *Avenida Corrientes y Leandro N. Alem*, Buenos Aires, 1931.

³⁰²COPPOLA, Horacio, *Así nació el Obelisco*, Buenos Aires 1936.

³⁰³GORELIK, Adrián, *Celebración y representaciones de la ciudad*, in "La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936", UNQUI, Quilmes 1998, p. 205.

Capitolo 3

Casa Ocampo: tra sperimentazione progettuale e confronto ideologico

3.1 Progetto 1: Le Corbusier e la Casa di *calle Salguero*

Nel 1924 a Buenos Aires vengono fondate l'*Asociación de Amigos del Arte* e la *Asociación de Amigos de la Ciudad*, sul modello delle istituzioni tradizionali che si dedicano alla diffusione degli ultimi aggiornamenti scientifici sull'illustrazione, come le *Asociaciones de Amigos del País*, sorte all'epoca di Carlos III. L'anno successivo, l'*Asociación de Amigos del Arte* fonda quella che viene soprannominata *Sociedad de Conferencias*, diretta dalle due aristocratiche intellettuali, Elena Sansinena de Elizalde³⁰⁴ e Victoria Ocampo³⁰⁵.

Quest'ultima si può definire come una delle figure più incisive della modernità argentina, attraverso la rete locale e internazionale di artisti e intellettuali che

³⁰⁴TEITELBAUM, Mo Amelia, *The Stylemakers: minimalism and classic modernism 1915-1945*, Philip Wilson Publishers, London 2010.

³⁰⁵(Buenos Aires, 1891-San Isidro, 1979) Scrittrice argentina che ha contribuito in modo significativo allo sviluppo culturale del suo paese. Nel 1931, con la collaborazione di amicizie intellettuali come Wlado Frank e Ortega y Gasset, fonda a Buenos Aires la rivista "Sur". È inoltre autrice della serie intitolata *Testimonios*, pubblicata tra il 1939 e il 1977, oltre che di *Autobiografía*. Si veda anche: VÁZQUEZ, María Esther, *Victoria Ocampo*, Planeta Buenos Aires 1991.

l'accompagnano nel progetto della rivista letteraria "Sur", fondata nel 1931, nella quale sottolinea la ricerca della modernità argentina come rinterpretazione del passato.

I viaggi europei della sua infanzia e prima giovinezza sono cruciali per l'orientamento futuro della sua formazione e visione. Il suo avvicinamento all'idea di moderno è riconducibile con probabilità al secondo viaggio europeo nell'aprile del 1913, durante la sua luna di miele. Come descrive nel terzo volume della sua opera: «La vida nueva que llevábamos en Paris, con libertad para asistir a espectáculos prohibidos dos meses antes (teatros, ballets rusos, etc.) me divertía»³⁰⁶. Nello stesso viaggio, durante la loro permanenza a Roma, conosce il conte San Martín di Valperga, l'aristocratica siciliana Franca Florio e il principe e scultore russo Paolo P. Troubetzkoy³⁰⁷.

A partire da questo momento, mantiene viva la sua passione applicata alle arti tra le quali l'architettura europea e in particolare parigina, attraverso libri e riviste come "Art et Industrie: revue générale des industries de luxe et des arts appliqués à la maison", di cui alcuni numeri sono stati rinvenuti nella sua biblioteca personale, insieme a molta corrispondenza.



Fig. 24, Fig. 25: Ritratti di Victoria Ocampo. Sulla sinistra ritratto di Man Ray. Source: Fondo Victoria Ocampo, Observatorio UNESCO Villa Ocampo, Buenos Aires.

³⁰⁶OCAMPO, Victoria, *La rama de Salzburgo*, in "Autobiografía", III, Sur, Buenos Aires 1981.

³⁰⁷*Ibidem*.

Fino al 1930 non torna in Europa, ma attraverso i suoi contatti e amicizie - tra cui la contessa Adela Cuevas de Vera³⁰⁸ soprannominata Tota Atucha, Eugenia Errázuriz e la Duchessa de Dato, che risiedono per lo più a Parigi e la introducono nel circolo dei surrealisti - riesce a tessere una rete di contatti con artisti internazionali, alcuni dei quali vengono invitati in Argentina per esporre le loro opere. Tra questi, il filosofo José Ortega y Gasset, il poeta Rabindranath Tagore, il musicista Ernest Ansermet³⁰⁹.

3.1.1 Il rapporto tra la committente e l'architettura

Il 1925 si può definire come una data significativa per l'avvicinamento di Victoria Ocampo all'architettura. Infatti, è proprio durante una lettera indirizzata al musicista³¹⁰ Ernest Ansermet, che inizia a manifestarne l'interesse. Nella corrispondenza tra il direttore d'orchestra e la scrittrice è possibile rileggere una sua prima riflessione sulla sua visione dell'architettura e sulla necessità di modernità.

Il 1925 è l'anno in cui la famiglia Ocampo acquista nelle campagne cordobesi un terreno di numerosi ettari, conosciuta con il nome *La Reducción*. In una lettera indirizzata a Ernest Ansermet, datata il 5 novembre 1925, Victoria Ocampo manifesta la volontà di costruire una casa propria, descrivendola come 'rancho': «Je ne sais pas si je vous ai déjà dit que j'ai l'intention de bâtir là-bas une chaumière»³¹¹. Il secondo momento decisivo per la sperimentazione di *M^{me} Ocampo* con l'architettura avviene l'anno successivo, nel 1927, quando a Mar del Plata, in collaborazione con il costruttore di magazzini Pedro Botazzini³¹², realizza il primo edificio argentino dal linguaggio razionalista.

Como había despertado en mí y en un grupito de amigos, el interés frente a esta nueva expresión de la arquitectura, gracias a maestros como Gropius y Le Corbusier. En mí, empezó como una comezón, un ansia de deshacerme del amontonamiento de cosas que me había rodeado. Tenía hambre de paredes blancas y sin molduras, sin adornos

³⁰⁸SEBRELI, Juan José, *Cuadernos*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires 2011.

³⁰⁹ANSERMET, Ernest, *Debussy*, Sur, Buenos Aires, settembre-ottobre, 1968.

³¹⁰LANGERDORF, Jean Jacques, *Vie Croisées de Victoria ocampo et Ernest Ansermet*, Buchet Chastel, Paris 2005.

³¹¹Lettera di Victoria Ocampo a Ernest Ansermet, Villa Ocampo, Buenos Aires, 5 novembre, 1925.

³¹²BERJMAN, Sonia, *La Victoria de los jardines: el paisaje en Victoria Ocampo*, Papers Editore, Buenos Aires 2007.

por fuera como por dentro. Hacía unos años que no iba a Europa y sólo en ciertas revistas vislumbré algo que respondía a lo que me atraía. Con un hombre de buena voluntad, constructor de galpones, hicimos los planos de una casa pelada: unos cubos. La casa estaba destinada a un terrenito que compré en Mar del Plata, frente al mar. Allí se edificó, con sus ventanas por donde entraba una increíble cantidad de Atlántico. [...] Sólo me duró un año. La vendí para hacer otra en Buenos Aires. Esta vez, el arquitecto, aunque joven, era de fama: Alejandro Bustillo. [...] Como la casa se construyó en Palermo Chico, barrio recién nacido, lleno de baldíos a la espera de ocupantes, los vecinos pusieron el grito en el cielo, o en la Municipalidad. [...] A mí me gustaba vivir allí. Pero un buen día fue necesario optar.³¹³

Il progetto per la casa viene approvato il 20 luglio 1927 e, terminata l'edificazione, vi trascorre solo un'estate in compagnia dell'avvocato e diplomatico Julian Martínez, conosciuto a Roma e con il quale condivide la passione per l'architettura moderna, come descrive nel suo scritto³¹⁴. A causa della quantità di critiche ricevute, l'anno successivo viene venduta a uno dei figli della famiglia Atucha, Jorge, che ne rimane proprietario fino al 1960, e una decina d'anni dopo la trasforma in un hotel. Al momento della sua rivendita, subisce un ampliamento e posteriori trasformazioni, fino a divenire l'attuale Hotel Realidad³¹⁵, nelle immagini che seguono.

³¹³OCAMPO, Victoria, *A propósito de la Bauhaus*, in "La Nación", Buenos Aires, 10 ottobre, 1970.

³¹⁴OCAMPO, Victoria, *La rama de Salzburgo*, in "Autobiografía", III, "Sur", Buenos Aires 1981, pp. 12-19.

³¹⁵COVA, Roberto, *La casa moderna de Victoria Ocampo*, in "CASAS", n.25, Buenos Aires, marzo, 1992.

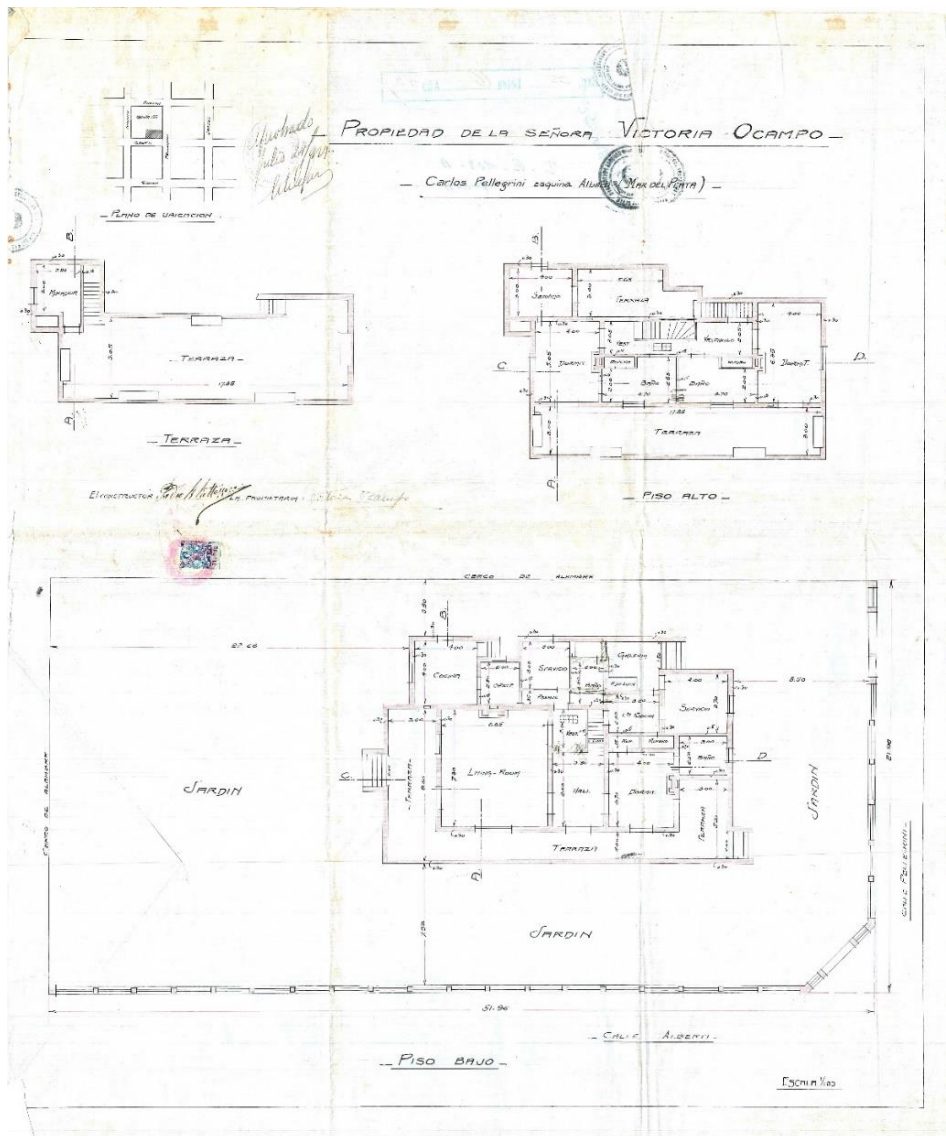


Fig. 26: Progetto di Victoria Ocampo, planimetrie 'Casa Cubo', Mar del Plata, 1927.
Source: *Municipalidad de General Pueyrredon*, Mar del Plata.



Fig. 27: Progetto di Victoria Ocampo, Prospetti 'Casa Cubo', Mar del Plata, 1927.
Source: *Municipalidad de General Pueyrredon*, Mar del Plata.

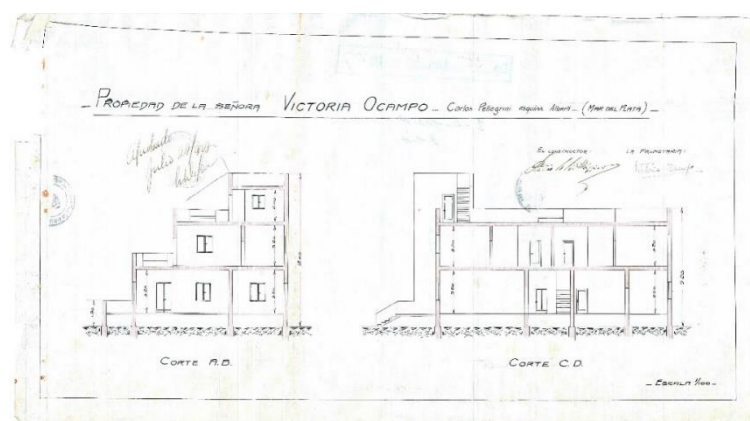


Fig. 28: Progetto di Victoria Ocampo, Sezioni 'Casa Cubo', Mar del Plata, 1927.
Source: *Municipalidad de General Pueyrredon*, Mar del Plata.

Qualche anno dopo, Ocampo, commentando questo suo primo progetto che si avvicina alle proposte del Movimento Moderno, in una nota nella sua rivista mensile "Sur", scrive:

Cuando, hace cerca de diez años, hice construir en Mar del Plata una casa que no tenía ¡ay! otro punto de contacto con los verdaderos edificios modernos que su exterior y su interior estrictamente despojado de adornos – eso que los franceses llaman con tanta gracia “pâtisserie” – y sus amplias terrazas, el vecindario puso el grito en el cielo. [...]. Le Corbusier, que la visitó, la encontró de su agrado. Cito esta opinión, que merece respeto, para probar hasta qué punto el escándalo que provocó el edificio no tenía ninguna relación con lo que hubiera podido justificarlo. Pues hay casas que en verdad son, en su género, atentados contra el pudor, ultrajes a las costumbres, en fin, algo indecente (¡oh esas urnas, esas pérgolas, esos escudos, esos leones, esas guirnaldas, esas cariátides, esas cornisas, esas columnas que nada sostienen; y todo en símil – piedra, ¡materia obscena!).

En una palabra: mi casa no era indecente y, sin embargo, el público se comportó con ella como si lo hubiera sido. Las gentes interrumpían ante mi puerta sus paseos en automóvil o a pie y se ponían a hacer chistes, se daban de codazos, estallaban de risa, se cambiaban guiñadas significativas, lanzaban exclamaciones burlonas. Cuando más parecían divertirse era a la hora del té, pues yo tenía por costumbre tomarlo ante mi gran ventana abierta a la terraza. Si el viento soplabá del lado del mar, hasta alcanzaba yo a oír sus comentarios sarcásticos.³¹⁶

Continua riprendendo le parole di Walter Gropius: «Se está hoy reconociendo ampliamente que, aunque las formas exteriores de la nueva arquitectura difieren fundamentalmente, en este sentido orgánico, de las de la antigua, no son caprichos de un puñado de arquitectos ávidos de innovar a toda costa, sino, sencillamente, el inevitable y lógico resultado de las condiciones intelectuales y técnicas de nuestra época»³¹⁷.

³¹⁶OCAMPO, Victoria, *Sobre un mal de esta ciudad*, in “Sur”, Buenos Aires, noviembre, 1935, pp. 99-104.

³¹⁷*Ibidem*.



Fig. 29, Fig. 30, Fig. 31, Fig. 32: Progetto di Victoria Ocampo, 'Casa Cubo', Mar del Plata, 1927. Source: *Observatorio UNESCO Villa Ocampo, Biblioteca.*



Fig. 33: Progetto di Victoria Ocampo, Interni 'Casa Cubo', Mar del Plata, 1927. Source: *Observatorio UNESCO Villa Ocampo, Biblioteca.*



Fig. 34: Progetto di Victoria Ocampo, Interni 'Casa Cubo', Mar del Plata, 1927.
Source: *Observatorio UNESCO Villa Ocampo*, Biblioteca.

Il 1928 si può definire come il momento decisivo per l'affermazione delle teorie della scrittrice. Entra in contatto con Le Corbusier attraverso la Contessa argentina Adela Atucha Cuevas de Vera per affidargli il progetto di una casa a Buenos Aires. Nella corrispondenza tra la Contessa argentina e l'architetto svizzero, consultata presso l'Archivio della *Fondation Le Corbusier*, è conservata una lettera datata il 12 settembre 1927, quasi un anno prima la richiesta di quest'ultima di realizzare un progetto per Victoria Ocampo: «Mais si vous voulez bien me faire parvenir votre adresse en Argentine, je vous ferai parvenir par les éditeurs deux publications très complètes sur nos œuvres, l'une parue en 1926 et l'autre qui sortira en octobre. La première est l'Almanach d'Architecture Moderne (collection de l'Esprit Nouveau) chez Crès. La seconde est le N° double Automne-Hiver de l'Architecture vivante, chez Morancé. [...] Je suis persuadé qu'ainsi votre amie pourra trouver une source importante de renseignements»³¹⁸.

Nella lettera, Le Corbusier suggerisce due riviste nelle quali vengono presentate le sue opere, che potrebbero risultare una fonte d'informazioni per Ocampo. Da questo risulta che un anno prima dell'incarico del progetto la contessa Cuevas de Vera ha già parlato dell'interesse di Victoria Ocampo per un possibile progetto d'architettura moderna.

Nella seconda rivista consigliata, "L'Architecture Vivante" dell'*Automne-Hiver* del 1927, sono pubblicati i principali progetti di ville unifamiliari realizzati da Le Corbusier fino a quel momento, oltre al suo progetto per il Concorso del

³¹⁸Lettera di Adela Cuevas de Vera a Le Corbusier, *Fondation Le Corbusier*, Paris, 12 settembre, 1927.

Palais de la Société des Nations. Vengono presentati anche progetti di altri autori, tra i quali Mallet-Stevens³¹⁹, Mies van der Rohe³²⁰, Mart Stam³²¹, Sant Elia³²², Hans Scharoun³²³. Nella biblioteca privata di Victoria Ocampo, conservata nell'*Observatorio UNESCO Villa Ocampo*, è conservata la rivista "L'Architecture Vivante" n. 19 del 1928, il numero successivo a quello consigliatogli da Le Corbusier. Non è più reperibile il numero precedente della rivista, probabilmente a causa di un incendio del 1947 che ha distrutto gran parte della biblioteca di *M^{me} Ocampo*. Nel numero della rivista ancora conservato si possono trovare due articoli³²⁴ di Le Corbusier, confermando che la conoscenza di Ocampo sul modo di progettare di Le Corbusier attraverso immagini e disegni si potrebbe collegare proprio a questa rivista.

Il primo contatto tra Adela Atucha e Le Corbusier si può ricostruire attraverso la consultazione della corrispondenza della contessa con l'architetto relativa al progetto per Casa Ocampo, che al 9 agosto 1928 «Je suis chargée de vous consulter pour l'édification d'une maison moderne consulter pour l'édification d'une maison moderne»³²⁵. Il 27 agosto del 1928, l'architetto riceve da Bayonne una lettera da parte di Adela Cuevas de Vera che gli scrive a nome di Victoria Ocampo, richiedendogli di inviare entro il 1 ottobre un progetto per una Casa a Buenos Aires. L'emissaria sottolinea che Victoria Ocampo conosce il suo stile architettonico e richiede di progettare «en el estilo que nosotros amamos, sobre todo para la parte práctica interior»³²⁶.

³¹⁹BECHERER, Richard John, *Robert Mallet-Stevens: A Forgotten Precursor of Modern Architecture*, Cornell University, Ithaca 1977.

³²⁰COHEN, Jean-Louis, *Mies van der Rohe*, Editore Laterza, Roma-Bari 2006.

³²¹VAN AMERONGEN, Carel, *Mart Stam: documentation of his work 1920-1965*, Royal Institute of British Architects, London 1970.

³²²APOLLONIO, Umbro, MARIANI, Leonardo, *Antonio Sant'Elia: documenti, note storiche e critiche*, Il Balcone, Milano 1958.

³²³MC ELLIGOTT, Anthony, *The German Urban Experience, 1900-1945: Modernity and Crisis*, Routledge, London 2001.

³²⁴LE CORBUSIER, *La signification de la Cité-Jardin du Weissenhof a Stuttgart*, in "L'Architecture Vivante", n. 19, Paris 1928.

LE CORBUSIER, *L'Aménagement Intérieur de nos maisons du Weissenhof*, in "L'Architecture Vivante", n.19, Paris 1928.

³²⁵Lettera di Adela Cuevas de Vera a Le Corbusier, *Fondation Le Corbusier*, Paris, 9 agosto, 1928.

³²⁶Lettera di Adela Cuevas de Vera a Le Corbusier, *Fondation Le Corbusier*, Paris, 27 agosto, 1928.

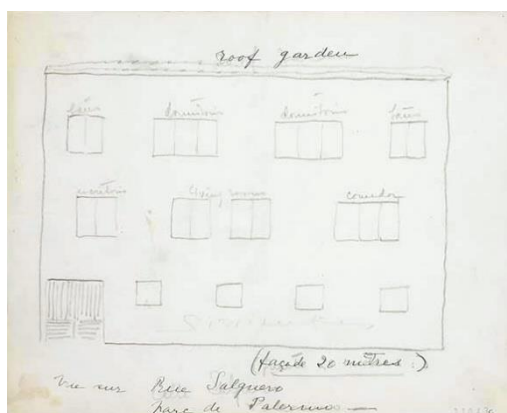


Fig. 35: Facciata principale secondo il progetto di Victoria Ocampo per Casa Ocampo, 1928. Source: *Fondation Le Corbusier*, documento n. 31043.

L'incarico avviene attraverso la consegna dello schizzo di una facciata e quattro piante oltre che le dimensioni di un terreno di 20x43m in *calle Salguero* a Buenos Aires, attualmente corrispondente a un lotto tra *calle Salguero* e *Avenida Libertador*. Come si può osservare dal prospetto e piante che seguono disegnate da Victoria Ocampo, la facciata proposta è priva di apparato decorativo, anche se è evidente una scansione su tre livelli, con un basamento e un piano nobile. La facciata culmina in un tetto giardino, proposto come sostituto del coronamento.

Lo storico Colin Rowe, facendo un confronto tra Manierismo e Movimento Moderno afferma: «Geométricamente, puede decirse que ambos arquitectos se aproximaron un tanto al arquetipo platónico de la vivienda ideal»³²⁷. Infatti, passando a una lettura orizzontale, la scansione è priva di simmetria e regolarità, con una proposta avanguardista. Gli spazi interni si sviluppano attorno a uno spazio centrale sul quale, nei piani superiori, si affacciano le stanze e viene eliminato il corridoio che fino a quel momento era adottato come elemento di distribuzione degli edifici neoclassici.

³²⁷ ROWE, Colin, *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978, p. 32.

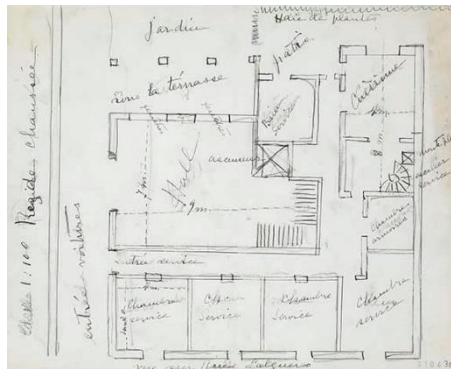


Fig. 36: Piano terra secondo il progetto di Victoria Ocampo per Casa Ocampo, 1928. Source: *Fondation Le Corbusier*, documento n. 31043.

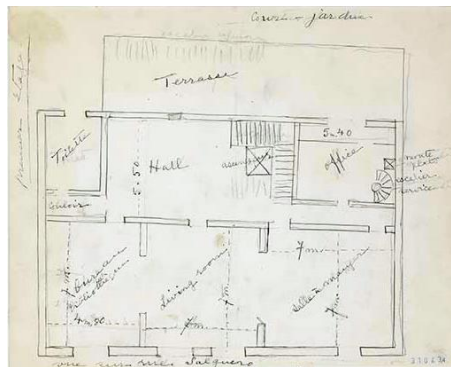


Fig. 37: Primo piano secondo il progetto di Victoria Ocampo per Casa Ocampo, 1928. Source: *Fondation Le Corbusier*, documento n. 31043A.

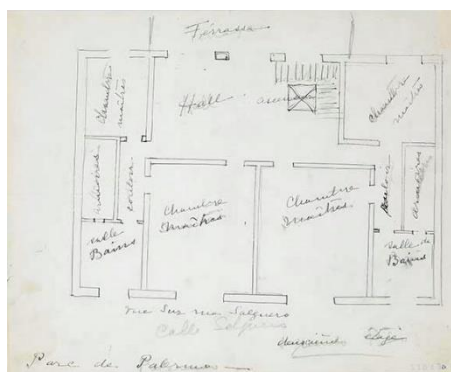


Fig. 38: Secondo piano secondo il progetto di Victoria Ocampo per Casa Ocampo, 1928. Source: *Fondation Le Corbusier*, documento n. 31043.

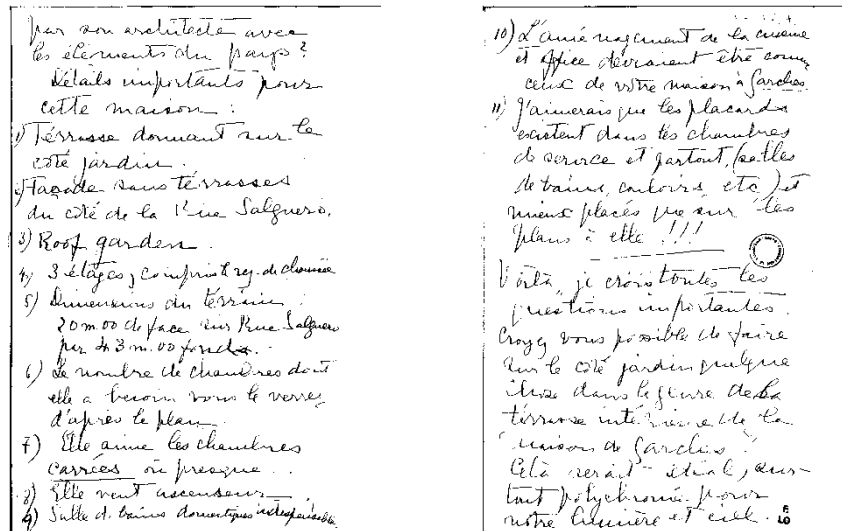


Fig. 39, Fig. 40: Lettera della Contessa Cuevas de Vera a Le Corbusier, 27 agosto 1928. Source: *Fondation Le Corbusier*, Paris, documenti n. II-17-1-007, II-17-1-008.

La mittente Adela Cuevas, oltre a inviare la proposta di *M^{me} Ocampo*, descrive all'architetto svizzero la distribuzione e le forme richieste nonché i progetti dello stesso Le Corbusier, che possono essere usati come punto di partenza. Le sue richieste principali sono suddivise in undici punti: una terrazza principale dal lato del giardino, una facciata senza terrazze dal lato del fronte principale di *calle Salguero*, un *roof garden*, lo sviluppo dell'edificio su tre piani, un ascensore, bagni di servizio indispensabili, la cucina e l'office organizzati come nella *Maison à Garches* e l'inserimento di armadi in ogni stanza. Il terreno su cui sorgerà l'edificio ha dimensioni di 20 x 43 m, la facciata principale dovrà sorgere sul lato minore.

Cuevas, che ammira l'architettura dell'architetto svizzero, richiede la possibilità di realizzare nella facciata retrostante «*Quelque chose dans le genre de la terrasse intérieure de la maison à la Garches*»³²⁸, considerandolo perfetto per la luce e il clima argentino. Infine, sottolinea che l'unico punto che dev'essere escluso è l'utilizzo della *fenêtre en longueur* perché risulterebbe impossibile fabbricarla a Buenos Aires e gli allega una foto di quella adottata a Mar del Plata. Di seguito, alcuni estratti della corrispondenza.

³²⁸ Lettera di Cuevas de Vera a Le Corbusier, documento n. II-17-1-008, *Fondation Le Corbusier*, Paris, 27 agosto, 1928.


Types de portes et fenêtres
que l'on peut avoir à Buenos
Aires. Cette maison est celle
que Mme. Ocampo a construite
au bord de la mer et à laquelle
j'ai un peu aidé. 
La fenêtre et porte est en fer
LC

Fig. 41: Lettera di Adela Cuevas de Vera a Le Corbusier, 27 agosto 1928. Source: *Fondation Le Corbusier*, Paris, documento n. II-17-1-001.



Fig. 42: Fotografia Casa Mar del Plata di Victoria Ocampo, 1927. Source: *Fondation Le Corbusier*, Paris, documento n. II-17-1-002.

È significativo osservare che, nonostante la richiesta dettagliata delle caratteristiche architettoniche della Casa, non è specificata la descrizione della sua localizzazione e soprattutto gli edifici circostanti con i quali avrebbe dovuto relazionarsi. Inoltre il terreno che avrebbe occupato è collocato a un angolo³²⁹, elemento particolarmente importante nello sviluppo di un progetto, che non viene anticipato o richiesto dalla mittente.

³²⁹WEBER, Laura; RABEY, Carla Levin; MESQUIDA, Susan, *Buenos Aires Ayer y Hoy*, Fundación Urbe y Cultura, Buenos Aires 2010.

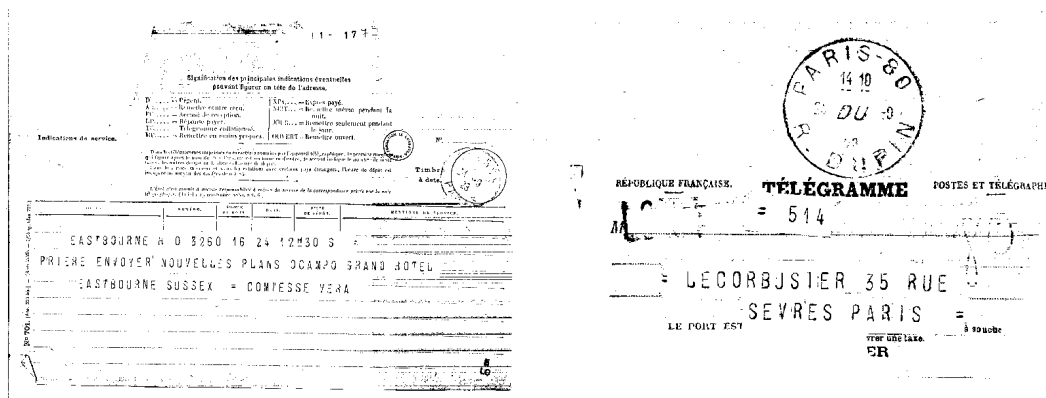


Fig. 43, Fig. 44: *Telegramma di Le Corbusier ad Adela Cuevas, 24 settembre 1928.*
 Source: *Fondation Le Corbusier*, Paris, documenti n. I1-17-7-001, I1-17-7-002.

Il 4 settembre, in una lettera indirizzata alla madre, Le Corbusier afferma che deve ancora concludere i piani per Buenos Aires ed essendo coincidente con la corrispondenza di Adela Cuevas è probabile che si riferisca al progetto per *M^{me} Ocampo*³³⁰. Il 6 settembre, Cuevas gli scrive da Anglet vicino Biarritz che attende la sua prima proposta per analizzarla, lo ringrazia e gli chiede di precisare il suo onorario³³¹. Attraverso un telegramma di Le Corbusier indirizzato ad Adela Cuevas, è possibile ricostruire come data dell'invio dei disegni il 24 settembre.

Il 29 settembre Adela Cuevas lo contatta nuovamente, informandolo che *M^{me} Ocampo*, costretta a iniziare il cantiere il 1 ottobre, avrebbe seguito il progetto della casa con il suo primo progetto e non con quello di Le Corbusier datato il 18 settembre, come è possibile riscontrare dalla data presente sui disegni conservati nella *Fondation le Corbusier*. Si dispiace che la proposta non venga realizzata, ma spera che possa venir utilizzata per un terreno del fratello, adattandola ovviamente al nuovo spazio³³².

Le Corbusier stesso non sembra particolarmente interessato alla realizzazione di Casa Ocampo; in una lettera della committente all'architetto che risale all'ottobre del 1929, epoca nella quale è ospite a Buenos Aires, gli ricorda «en cuanto a la historia de los planos de mi casa hay algo bien claro: usted ha trabajado en eso. En consecuencia, yo tengo una deuda con usted. La arreglaremos cuando y como a

³³⁰Lettera di Le Corbusier alla madre, *Fondation Le Corbusier*, Paris, 4 settembre, 1928.

³³¹Lettera di Adela de Cuevas a Le Corbusier, *Fondation Le Corbusier*, Paris, 6 settembre, 1928.

³³²Lettera di Adela de Cuevas a Le Corbusier, *Fondation Le Corbusier*, Paris, 29 settembre, 1928.

usted le parezca»³³³. Infatti la richiesta del progetto a Le Corbusier risale a un momento in cui ne sta seguendo molti altri e nonostante gli apprezzamenti ricevuti dalla mittente che scrive: «Notre amie [Victoria Ocampo] a beaucoup de gout et une très bonne idée de votre architecture, elle ferait exécuter vos plans rigoureusement»³³⁴, l'architetto svizzero non segue il progetto con la premura richiesta.

Per comprendere il momento storico e progettuale della sua carriera nel quale sorge l'idea della proposta per Casa Ocampo, è significativo riprendere l'articolo³³⁵ che Le Corbusier pubblica un anno prima, nel 1927. Quest'ultimo risulta accompagnato da un allegato privo di titolo, dedicato ai cinque punti: *théorie du toit-jardin, la maison sur pilotis, la fenêtre en longueur, le plan libre, la façade libre e la suppression de la corniche*. Le immagini³³⁶ che accompagnano l'articolo appartengono ai progetti di Villa Stein-de Monzie, quello per *Maison Cook* e il progetto per Villa Meyer, provvisoriamente sospeso. Questi ultimi si possono ritrovare anche nella rilettura della proposta per la casa argentina.

3.1.2 La proposta

Partendo dall'analisi della prima idea della proposta lecorbuseriana si possono trovare delle similitudini con il progetto iniziale di Victoria Ocampo, inviatogli come referenza, con una distribuzione e forma regolare delle stanze. Inoltre ai piani superiori si inizia a intravedere la presenza della rampa, elemento che verrà presentato anche nella proposta inviata a Ocampo. Continuando con l'analisi delle piante, possiamo osservare che la Casa si sviluppa su tre livelli in cui il piano terra ospita un garage e stanze di servizio le cui superfici vetrate mantengono una costante connessione con il giardino che circonda l'edificio.

A partire dal primo piano, propone una doppia altezza che affaccia su un giardino coperto e l'ambiente viene diviso in due spazi attraverso una parete curva e nasconde il nucleo scala e ascensore, da un lato il salone e dall'altro la cucina. L'ultimo piano destinato alle stanze e i rispettivi bagni con affaccio al salone e al

³³³Lettera di Victoria Ocampo a Le Corbusier, *Fondation Le Corbusier*, Paris, ottobre 1929.

³³⁴Lettera di Adela Cuevas a Le Corbusier, *Fondation Le Corbusier*, Paris, 6 settembre 1928, pp. 1-17-5.

³³⁵LE CORBUSIER, *Ou en est l'architecture?*, in "L'Architecture Vivant", n. 17, autunno-inverno, 1927, pp. 7-18.

³³⁶*Ivi*, pp. 15-18.

Ivi, pp. 14-15.

giardino coperto. Infine un tetto giardino con piscina, sala con attrezzature sportive e i rispettivi servizi.

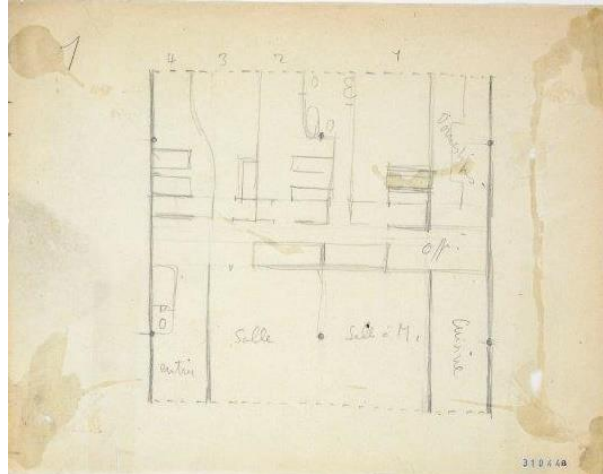


Fig. 45: Le Corbusier, Casa Ocampo, schizzi preliminari, 1928. Source: *Fondation Le Corbusier*, documento n. 31044B.

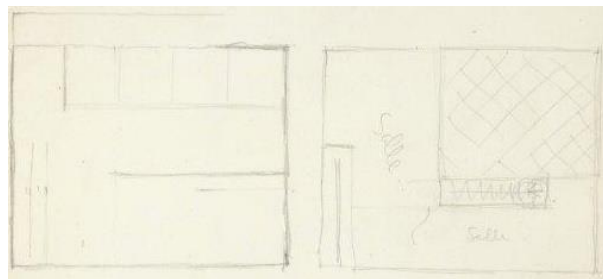


Fig. 46: Le Corbusier, Casa Ocampo, schizzi preliminari, 1928. Source: *Fondation Le Corbusier*, documento n. 31048A.

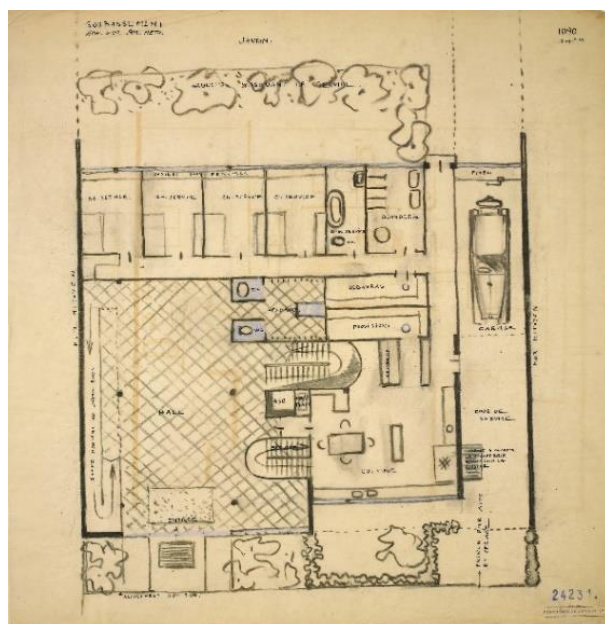


Fig. 47: Le Corbusier, Casa Ocampo, piano terra, 1928. Source: *Fondation Le Corbusier*, documento n. 24231.

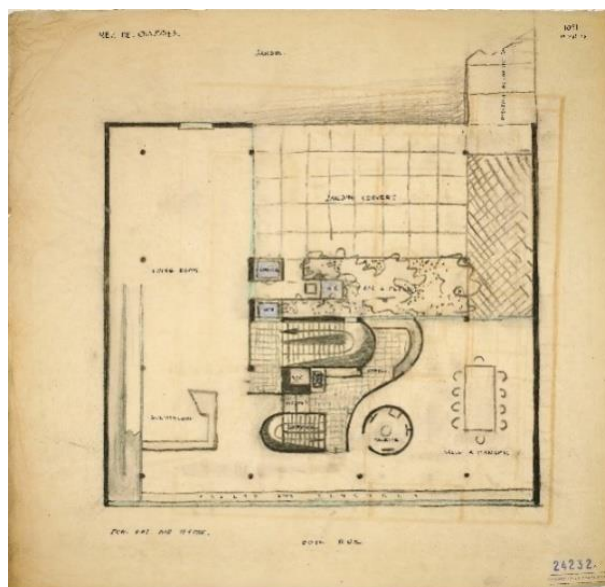


Fig. 48: Le Corbusier, Casa Ocampo, piano salone, 1928. Source: *Fondation Le Corbusier*, documento n. 24232.

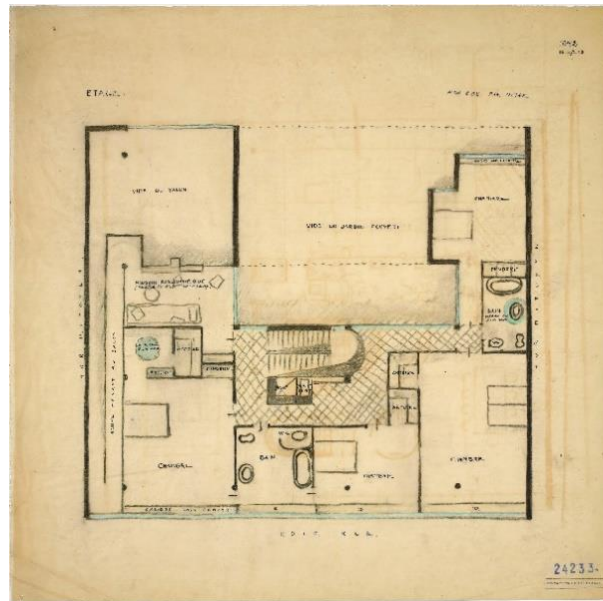


Fig. 49: Le Corbusier, Casa Ocampo, piano stanze, 1928. Source: *Fondation Le Corbusier*, documento n. 24233.

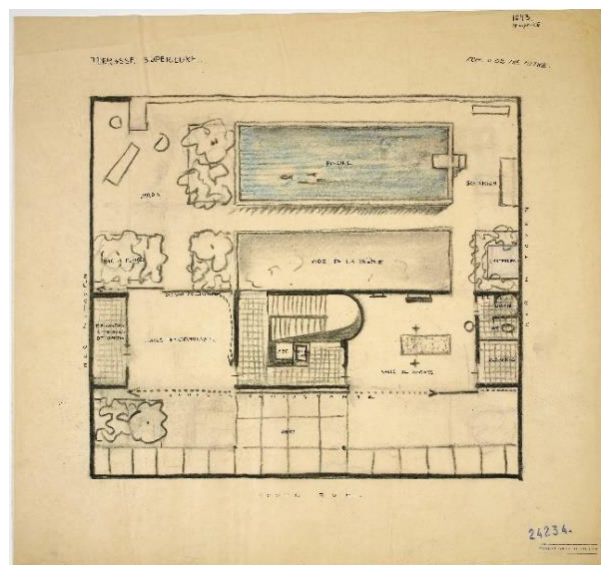


Fig. 50: Le Corbusier, Casa Ocampo, piano tetto giardino, 1928. Source: *Fondation Le Corbusier*, documento n. 24234.

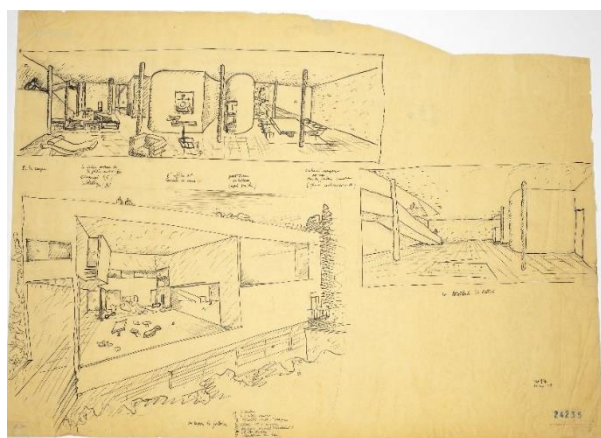


Fig. 51: Le Corbusier, Casa Ocampo, schizzi, 18 settembre, 1928. Source: *Fondation Le Corbusier*, Paris, documento n. 24235.

Dalla rilettura delle piante e degli schizzi, entrambi databili il 18 settembre del 1928, si possono sottolineare delle differenze evidenti. Nella reinterpretazione delle facciate sono state usate come punti riferimento le piante e la misura specificata da Victoria Ocampo nella sua prima lettera. Per quanto riguarda l'aspetto compositivo, sono stati analizzati gli schizzi oltre che il linguaggio utilizzato nelle ville unifamiliari progettate nello stesso periodo. Infine la facciata principale riprende la scansione compositiva di Villa Stein e del progetto dell'aprile del 1926 di Villa Meyer, mentre il lato che affaccia sul giardino riprende lo stesso gioco di volume di quest'ultima.

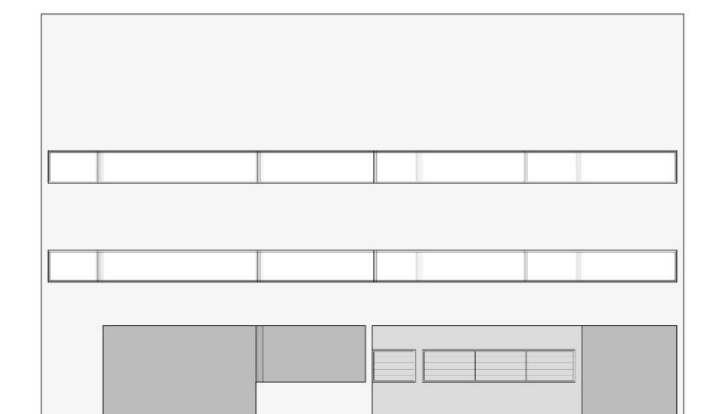


Fig. 52: Ricostruzione della facciata principale di Casa Ocampo secondo una rilettura delle piante di Le Corbusier del 1928. Progetto per *calle Salguero*.

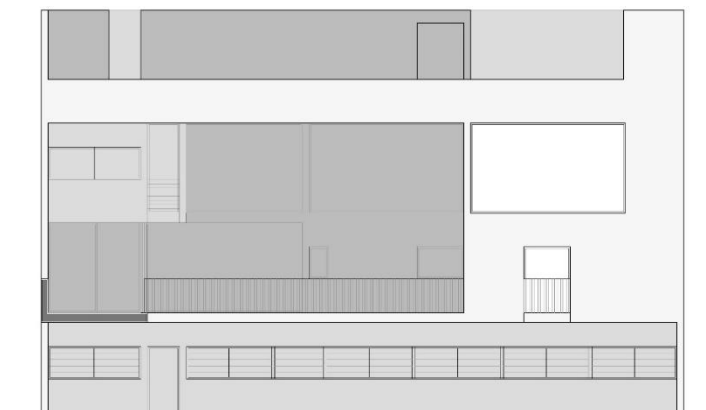


Fig. 53: Ricostruzione della facciata retrostante di Casa Ocampo secondo una rilettura delle piante di Le Corbusier del 1928.

Nell'Archivio della *Fondation Le Corbusier* è conservato il *Livre Noir*, nel quale l'architetto cataloga la quantità di disegni realizzati per ogni progetto, con le rispettive date ed eventualmente il collaboratore dello studio che l'ha seguito. In questo è evidente il progetto per *M^{me} Ocampo* datato il 18 settembre del 1928, per il quale sono stati realizzati cinque disegni: una planimetria, pianta del primo e secondo piano, terrazza e una vista prospettica. Come è possibile osservare nell'elenco, nello stesso periodo segue il progetto per Villa Baizeau a Cartagine, in Tunisia.

Doit		
1065	1065	Casa A. 200
1066	1066	Casa I. Villa
1067	1067	Casa II. Villa
1068	1068	Casa III. Villa
1069	1069	Casa IV. Villa
1070	1070	Casa V. Villa
1071	1071	Casa VI. Villa
1072	1072	Casa VII. Villa
1073	1073	Casa VIII. Villa
1074	1074	Casa IX. Villa
1075	1075	Casa X. Villa
1076	1076	Casa XI. Villa
1077	1077	Casa XII. Villa
1078	1078	Casa XIII. Villa
1079	1079	Casa XIV. Villa
1080	1080	Casa XV. Villa
1081	1081	Casa XVI. Villa
1082	1082	Casa XVII. Villa
1083	1083	Casa XVIII. Villa
1084	1084	Casa XIX. Villa
1085	1085	Casa XX. Villa
1086	1086	Casa XXI. Villa
1087	1087	Casa XXII. Villa
1088	1088	Casa XXIII. Villa
1089	1089	Casa XXIV. Villa
1090	1090	Casa XXV. Villa
1091	1091	Casa XXVI. Villa
1092	1092	Casa XXVII. Villa
1093	1093	Casa XXVIII. Villa
1094	1094	Casa XXIX. Villa
1095	1095	Casa XXX. Villa

Fig. 54: Le Corbusier, *Livre Noir*, pagina 22. Source: *Fondation Le Corbusier*, Paris, documento n. 10371.

L'architetto svizzero a quell'epoca ha già progettato altre case unifamiliari come Princesse de Polignac, Villa Meyer (Neully-sur-Seine, France, 1925) e Villa Stein de-Monzie (Garches Vaucresson, 1926) oltre al padiglione dell'Esprit Nouveau.

Villa Meyer è probabilmente il primo progetto per il quale riceve l'incarico di una villa unifamiliare. Le Corbusier stabilisce un vincolo tra le ville e la loro distribuzione interna attraverso l'analisi sulle celle monastiche della Certosa d'Ema a Galluzzo, che visita durante il suo viaggio in Italia nel 1907.

La cellule à échelle humaine est à la base. Permettez-moi de vous montrer par quels chemins, à travers vingt années de curiosité attentive, des certitudes sont venues. L'origine de ces recherches, pour mon compte, remonte à la visite de la Chartreuse d'Ema aux environs de Florence, en 1907. J'ai vu, dans ce paysage musical de la Toscane, une cité moderne couronnant la colline. La plus noble silhouette dans le paysage, la couronne ininterrompue des cellules des moines; chaque cellule a vue sur la plaine, et dégage sur un jardinet en contre-bas entièrement clos. J'ai pensé ne pouvoir jamais rencontrer une telle interprétation joyeuse de l'habitation.³³⁷

Nel progetto di Le Corbusier per Casa Ocampo si possono trovare molte similitudini con il secondo progetto di Villa Meyer dell'aprile del 1926.³³⁸

Le differenze più significative tra la prima e la seconda consistono: nella mancanza di dislivello del terreno di Casa Ocampo, che obbliga l'inserimento di una scala interna di collegamento tra la terrazza e il giardino, come nel progetto di Villa Meyer; nella scelta di stanze quadrate; nello spazio destinato al *garage* che dispone di una superficie quasi triplicata; ed infine la richiesta di una stanza in più che aggetti verso il giardino interno.³³⁹ Nonostante *Mme Ocampo* richieda espressamente di riprendere alcune linee progettuali di Villa Stein, l'architetto in realtà si ispira al secondo progetto di Villa Meyer. Confrontando i tre terreni risulta

³³⁷LE CORBUSIER, *Una cellule à échelle humaine*, in "Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme avec un prologue américain et un corollaire brésilien suivi d'une température parisienne et d'une atmosphère moscovite", Les editions G. Crés et Cie, Paris, 1930, p. 91.

³³⁸Si noti che nella rivista "Architecture Vivante", che Le Corbusier consiglia a *Mme Ocampo*, sono solo presenti immagini di Villa Stein.

³³⁹LIERNUR, Jorge Francisco; PSCEPIURCA, Pablo, *La red austral. Obras y proyectos de Le Corbusier y sus discípulos en la Argentina (1924-1965)*, Universidad Nacional de Quilmes Ediciones, Buenos Aires 2008.

che: Villa Meyer ha una larghezza di 17 m, ed è occupato nella sua totalità dalla casa, Villa Stein di 27 m, dei quali la casa occupa solo 20,70 m e Villa Ocampo di 20 m, anche questo occupato totalmente dall'edificio. La discriminante nella scelta non è dovuto quindi alle dimensioni ma alla scansione della composizione architettonica.³⁴⁰ Nonostante le differenze tra i tre progetti risulta però costante la presenza della *promenade architecturale*, elemento già utilizzato in *Maison La Roche Jeanneret*, nel secondo progetto di Villa Meyer e che adotta successivamente in Villa Savoye (1929-1931).

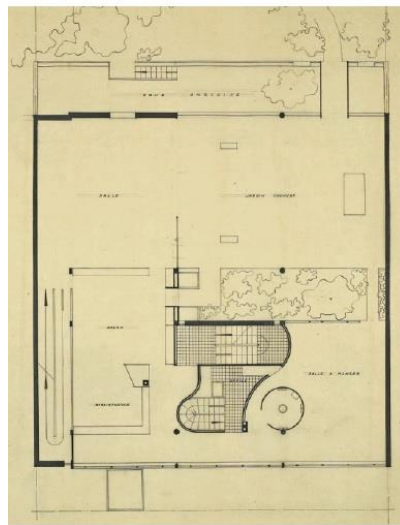


Fig. 55: Le Corbusier, Secondo progetto di Villa Meyer, piano salone, aprile 1926.
Source: *Fondation Le Corbusier*, Paris, documento n. 10371.

³⁴⁰SUÁREZ, María Candela, *Las villas Meyer y Hutheesing-Shodan de Le Corbusier*, tesi di dottorato, Universitat Politècnica de Catalunya, Barcelona, 2 marzo, 2007.

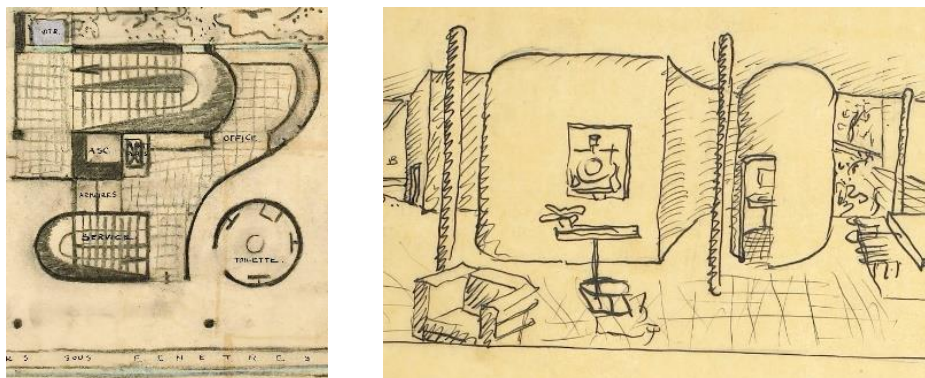


Fig. 56, Fig. 57: Le Corbusier, Casa Ocampo, dettaglio *toilette*, 1928. Source: *Fondation Le Corbusier*, Paris, documento n. 24235.

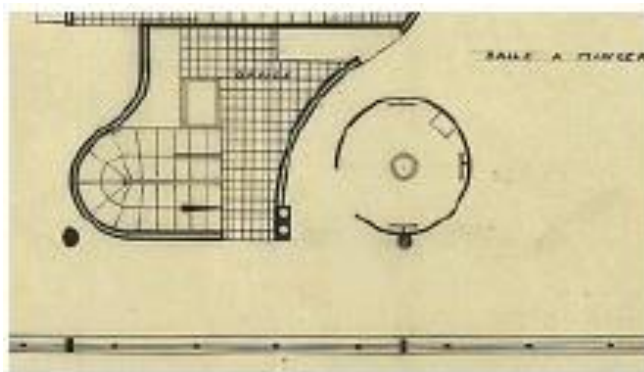


Fig. 58: Le Corbusier, Villa Meyer, dettaglio *toilette*, aprile 1926. Source: *Fondation Le Corbusier*, Paris, documento n. 29843.

Un altro punto che caratterizza il centro funzionale della casa è il nucleo destinato ad ascensore e scale con un vano cilindrico che ospita una toilette, anche questo proposto nel progetto del 1926 di Villa Meyer.

Contemporaneamente alla realizzazione del secondo progetto di Villa Meyer, Le Corbusier pubblica un articolo³⁴¹ nel quale presenta le nuove possibilità della casa a partire dall'uso del cemento armato, citando come esempi *Maison La Roche* e il primo progetto di Villa Meyer. Nei progetti di Casa Ocampo ed in quello del 1926 di Villa Meyer l'uso del cemento armato denota un'evoluzione dell'articolazione degli spazi, fino a quel momento non possibile. Infatti analizzando i progetti delle tre ville contemporanee, realizzate tra il 1926 e il 1928,

³⁴¹LE CORBUSIER, *Un plan nouveau*, in "Art et industrie", n.2, aprile, 1926, pp. 7-8.

è interessante osservare come la concavità cieca adiacente la cucina sia una tecnica che anticipa l'uso della parete che separa il salone dalla cucina, come nel caso Villa Stein. Inoltre dallo schizzo assonometrico e da una rilettura delle piante, la composizione della facciata principale interrotta da un vuoto centrale, con la funzione di un giardino coperto, e la disposizione delle aperture riprendono l'idea del Padiglione dell'Esprit Nouveau del 1925. Le planimetrie della proposta lecorbusiana evidenziano un'apertura al giardino della proprietà sia attraverso la disposizione degli spazi finestrati, sia nell'organizzazione delle funzioni interne che nella dinamicità degli spazi.

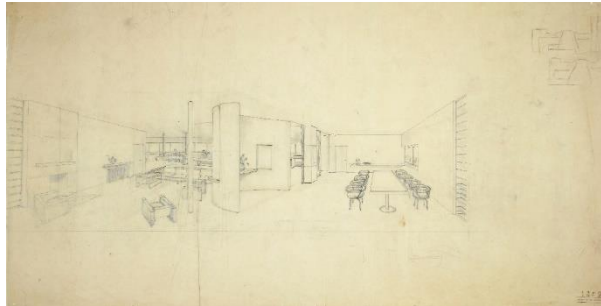


Fig. 59: Le Corbusier, Villa Stein, schizzo salone, 1927. Source: *Fondation Le Corbusier*, Paris, documento n.10494.

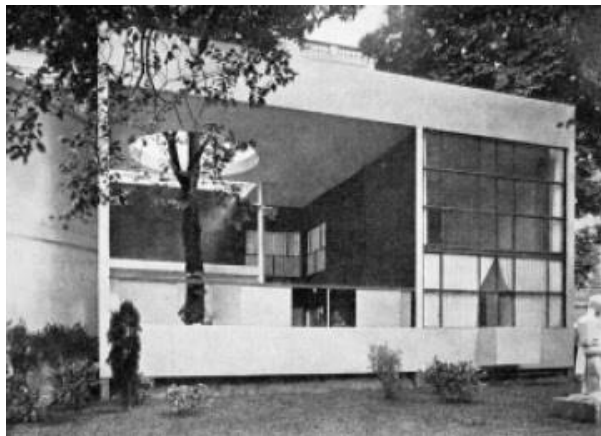


Fig. 60: Le Corbusier, *Pavillon Esprit Nouveau*, fotografia esterna, 1925. Source: *Fondation Le Corbusier*, Paris, documento n. 10494.

La proposta per la Casa di *calle Salguero* è il risultato della combinazione di scelte progettuali di precedenti modelli. La motivazione di questa scelta si può

riscontrare nell'analisi delle conferenze presentate da Le Corbusier a Buenos Aires, l'11 ottobre del 1929 presso la fondazione *Amigos del Arte*. L'architetto propone *La planta de la casa moderna*, nella quale presenta un'analisi delle ville unifamiliari progettate fino a quel momento³⁴². Considera Villa Savoye il culmine di una serie di case partendo da *Maison La Roche-Jeanneret* del 1923, passando poi a Villa Stein e Baizeau. «El cuarto tipo llega, por el exterior, a la forma pura del segundo tipo; por el interior, tiene las ventajas, las cualidades del primero y del tercero. Tipo puro, muy generoso, lleno de recursos, también (Poissy)»³⁴³.

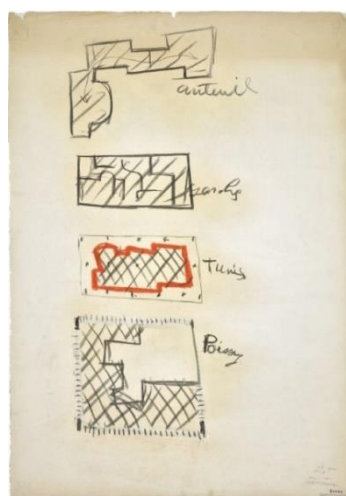


Fig. 61: Le Corbusier, Le quattro planimetrie: *Maison La Roche*, Villa Stein, Villa Baizeau, Villa Savoye, 11 ottobre, 1929. Source: *Fondation Le Corbusier*, Paris, documento n.32089.

Nel libro che Le Corbusier scrive e pubblica al ritorno dal suo primo viaggio sudamericano nel 1930, intitolato *Précisions*, descrive la percezione del visitatore negli spazi che progetta, affermando: «Para terminar, puede ver la sección: el aire circula por todas partes, la luz está en cada punto y penetra en cualquier lugar. La circulación procura unas impresiones arquitecturales de una diversidad que desconcierta a todo visitante extraño a las libertades arquitectónicas aportadas por las técnicas modernas»³⁴⁴.

³⁴²BENTON, TIM, *Ville Savoye and Architect's Practice*, in "Drawings from the Le Corbusier Archive", AD Editors, London, 1986, pp. 9-20.

³⁴³*Ivi*, p. 9.

³⁴⁴LE CORBUSIER, *Precisiones. Respecto a un estado actual de la arquitectura y urbanismo*, 9ª ed., Editorial Poseidón, Barcelona, 1978, pp.156.

L'organizzazione delle funzioni della Villa, suddivisa in tre sezioni, *service*, *recépcion* e *intime*, è la stessa adottata nelle altre ville degli anni venti. Probabilmente in Villa Meyer si può trovare un uso estremo di questa distribuzione; infatti, a parte l'ingresso dell'edificio, il resto del *rez-de-chaussée inférieur* è destinato a tutte le attività domestiche tra cui cucina, *garage*, tre stanze di servizio, lavanderia, bagno e deposito. In questo caso la cucina è collegata al *rez-de-chaussée supérieur* attraverso uno spazio *office* dotato di montacarichi per piatti, elemento che possiamo individuare anche in Casa Ocampo, mentre in Villa Stein e successivamente in Villa Savoye la distribuzione è organizzata cosicché il piano inferiore ospiti le stesse funzioni di Villa Meyer, a eccezione della cucina che viene inserita al piano principale, separata dalla sala da pranzo attraverso lo spazio *office*.

Per quanto riguarda il giardino coperto sospeso che si sviluppa al primo piano si possono trovare delle similitudini con Villa Polignac. Su questo affacciano i corridoi, la parte destinata alla circolazione e collegamento tra le *chambres à coucher*. Nelle planimetrie e schizzo di Villa Ocampo si percepisce la volontà di proporre un collegamento visivo tra il salone e il giardino sospeso, separati solo da una parete di cristallo.

Secondo l'architetto paesaggista nordamericana Dorothée Imbert³⁴⁵, Le Corbusier ricerca la materialità e il tocco di colore nella vegetazione, come se le piante fossero uno degli altri elementi standardizzati dell'edificio. In questi progetti domestici Le Corbusier applica la formula che descrive in *La planta de la casa moderna*, affermando: «Monsieur aura sa cellule, Madame aussi, Mademoiselle aussi. Chacune de ces cellules à ses planchers et plafonds portés par des portes d'eaux indépendants. Chaque cellule ouvre par une porte, sur une allée qui fait frontière entre les trois appartements. La porte passée, on est dans un organisme complet formée d'un vestibule, d'un "déshabilleur"[...], d'un lieu de sport, d'un boudoir ou d'un bureau, d'une salle de bains, et enfin le lit. Des cloisons à mi-hauteur ou touchant au plafond, construites ou non en casiers, subdivisent l'espace, laissant passer le plafond. Chacun y vit comme dans une petite villa»³⁴⁶.

³⁴⁵IMBERT, Dorothée, *The Modernist Garden in France*, Yale University Press, New Haven, Connecticut, 1993.

³⁴⁶LE CORBUSIER, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme avec un prologue américain et un corollaire brésilien suivi d'une température parisienne et d'une atmosphère moscovite*, Les éditions G. Crés et Cie, Paris, 1930, pp. 130-132.

3.2 Il progetto 2: Alejandro Bustillo e la Casa di *calle Rufino de Elizalde*

Victoria Ocampo, contemporaneamente alla richiesta inviata a Le Corbusier per la realizzazione di una casa in *calle Salguero*, contatta l'architetto argentino Alejandro



Fig. 62: Alejandro Bustillo, Schizzo progetto preliminare *Casa de renta Posadas y Schiaffino*, 1931. Source: *Fondo Alejandro Bustillo, Archivos Torcuato di Tella*, Buenos Aires.

Bustillo³⁴⁷, appartenente alla stessa generazione e circolo d'intellettuali, che realizza qualche anno dopo la *Casa de renta* tra *calle Posadas* ed Eduardo Schiaffino per la madre Ramona Aguirre Herrera de Ocampo. Un progetto, con un linguaggio che rispetta la tradizione classica semplificata, con l'impiego dello stesso tipo di finestra e un apparato decorativo semplice, nel quale l'architetto argentino cerca un equilibrio tra l'ordine, la simmetria della tradizione e le linee semplici del nuovo Movimento Moderno. La sua visione architettonica traspare in un discorso che Antoni Bonet utilizza come esempio in varie conferenze: «Nuestro país construido y poblado por razas preponderantemente mediterráneas de origen ibero-greco-latino, y depositario también de una herencia cultural greco-latina, no puede desentenderse, sin traicionarse a sí mismo, de las tradiciones que le son inherentes. Nosotros debemos, pues, mantenernos despiertos y atenernos a los estilos clásicos de la arquitectura, modificándolos artísticamente e inteligentemente

³⁴⁷RAMOS, Jorge, *Alejandro Bustillo: de la Helade a la Pampa*, Instituto de Arte Americano, Buenos Aires, aprile, 1993.

sin exponernos demasiado al influjo de los nuevos factores determinantes que la vida moderna nos depara. Propiciamos, pues, una arquitectura monumental argentina de tipo netamente helénico, tomada de su misma fuente originaria o a través de las tradiciones que de ella derivaron»³⁴⁸.



Fig. 63: Alejandro Bustillo, Schizzo progetto preliminare *Casa de renta Posadas y Schiaffino*, 1931. Source: *Fondo Alejandro Bustillo, Archivos Torcuato di Tella*, Buenos Aires.



Fig. 64: Alejandro Bustillo, Schizzo facciata *Casa de renta Posadas y Schiaffino*, 1931. Source: *Fondo Alejandro Bustillo, Archivos Torcuato di Tella*, Buenos Aires.

È evidente come per Bustillo la modernità debba dialogare con la storia e la tradizione del paese, anziché stravolgerla senza guardarsi alle spalle. La sua visione è certamente ciò che, con convinzione, lo ha portato a rispondere all'incarico nella maniera che segue.

³⁴⁸BONET CASTELLANA, Antoni, *Testo di una conferenza*, Buenos Aires 1982.

Il 25 luglio del 1928, *M^{me} Ocampo* contatta attraverso una lettera Bustillo e gli incarica il progetto di Casa Ocampo in *calle Rufino de Elizalde*. A quest'ultimo, rispetto al primo, viene descritto come doveva venir realizzato il progetto, infatti nella lettera della stessa Ocampo indirizzata all'architetto argentino oltre a informarlo delle misure precise del terreno, specifica «lo que llevo en la cabeza»³⁴⁹.

Lo stesso Bustillo, descrivendo l'incarico e la giustificazione per la quale decide di non firmare il progetto, afferma: «Victoria era una coqueta que siempre se salía con la suya. Esta casa parece una maquette con jirafas, por ese motivo no la firmé. No es posible construir una casa moderna en un barrio francés de casas con mansardas. La necesidad de la composición lleva a la vez a la necesidad de la simetría. El hombre es simétrico, la casa se resuelve verticalmente, de entrada, me imagino ese organismo y luego viene la resolución con un poco más de trabajo»³⁵⁰.

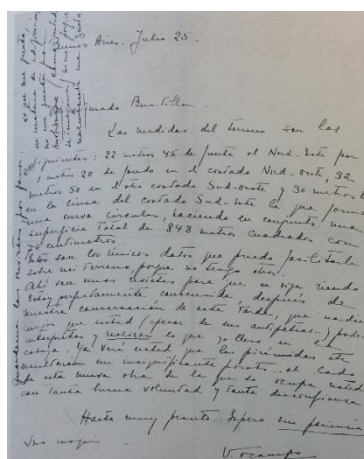


Fig. 65: Lettera di Victoria Ocampo a Alejandro Bustillo, luglio, 1928. Source: *Fondo Alejandro Bustillo*, Buenos Aires.

Mentre Le Corbusier invia la proposta per il progetto della casa di *calle Salguero*, Bustillo consegna il progetto per *calle Rufino de Elizalde*, ubicato in un nuovo quartiere aristocratico previsto dalla *Comisión Estética Edilicia* diretta dal sindaco della capitale, Carlos Noel. Il quartiere, denominato originariamente *Barrio*

³⁴⁹Lettera di Victoria Ocampo a Alejandro Bustillo, *Fondo Alejandro Bustillo*, Archivos di Tella, Buenos Aires, 25 luglio, 1928.

³⁵⁰KATZENSTEIN, Ernesto, *Bustillo: del estilo a la neutralidad*, in LEVISMÁN, Marta, “Alejandro Bustillo. Arquitecto.1889-1892”, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires 1980, pp. 162-169.

Parque, viene progettato dal paesaggista Carlos Thays nel 1912 e solo alla fine del 1924 la Città di Buenos Aires mette all'asta i diversi lotti del quartiere. Il progetto di Casa Ocampo deve relazionarsi con Villa Tornquist, in stile neoclassico francese, che sorge nel terreno antistante, oltre a dover rispettare il tracciato dei lotti edificatori previsti dal nuovo piano regolatore.

Il 28 settembre del 1928 l'architetto René Karman, uno dei componenti del nuovo piano della città, scrive a Carlos Noel consigliandogli di firmare il progetto di Bustillo: «No ha llegado todavía a la Comisión Estética Edilicia el expediente relativo a la construcción de la señora Victoria Ocampo, pero Ud., puede contar conmigo para un pronto despacho y no dudo que eso ser lo más fácil, tratándose de un proyecto preparado por nuestro colega Alejandro Bustillo»³⁵¹.

All'epoca in cui *M^{me} Ocampo* incarica il progetto a Le Corbusier sembrano esserle chiari sia i programmi funzionali e spaziali, ma anche la teoria estetica alla quale deve appartenere. Ernesto Katzenstein, a proposito della proposta dell'architetto argentino, scrive: «todas las decisiones diseño están pesadas en terminos de un equilibrio entre tradición y modernidad, resuelto por la ahistoricidad de las formas que incluye tanto a las del pasado como a las modernas. Este logrado esfuerzo por crear un testimonio silencioso de su tiempo está resuelto en el exterior por una relación de volúmenes, de llenos y vacíos que confiere a la casa una 'gravitas' que quita a la obra todo carácter experimental y la acerca a los ejemplos contemporáneos de Loos (casa Moller 1928 y Muller 1930) con cuyo tratamiento de fachadas tiene una sorprendente afinidad»³⁵².

Casa Ocampo si trasforma nella prima casa della modernità argentina, bianca, dalle forme essenziali con un forte contrasto con gli edifici neoclassici confinanti del nuovo quartiere aristocratico di Buenos Aires, Palermo Chico. Durante il suo viaggio argentino, Le Corbusier ha l'opportunità di visitarla e ne rimane affascinato: «Hasta ahora solo la señora Ocampo ha hecho el gesto decisivo en la arquitectura, construyendo una casa que hace escándalo. Pues bien, Buenos Aires es así, con sus dos millones de habitantes, emigrantes con enternecimientos de baratillo, que chocan contra esta mujer sola, pero que quiere. En su casa pueden

³⁵¹Lettera di René Karman a Carlos Noel, *Fondo Alejandro Bustillo, Archivos di Tella*, Buenos Aires.

³⁵²LEVISMAN, Martha, *Bustillo. Un Proyecto de Arquitectura Nacional*, ARCA, Buenos Aires 2010.

hallarse a Picasso y Léger en un marco de una pureza que yo he encontrado muy raramente en alguna parte»³⁵³.

Beatriz Sarlo, citando Waldo Frank, riprende l'idea di Victoria Ocampo plasmata nel progetto di Palermo Chico e sostiene: «La descripción más completa que tenemos de la casa moderna de Barrio Parque, es donde el toque de Ocampo resalta en la decoración y en esa mezcla que no se aprende en ninguna parte, de muebles antiguos y arte moderno [...]. Es como un rayo de sol brillando en un lugar de felpas y sedas. Las paredes de esta casa son de ladrillos blanqueados. Se alzan en una serie de planos, de cuadrángulos y de cubos desde un solo pilar circular que arranca del pórtico central. El hall de entrada continua los planos luminosos de la fachada porque sus paredes son de la misma mampostería encalada, limpios como un rayo de sol»³⁵⁴.

La Casa Ocampo rappresenta il centro del dibattito argentino dell'epoca tra tradizione e modernità, con caratteri che ricercano un linguaggio del Movimento Moderno europeo, ma che nella distribuzione degli spazi si mantengono ancora legati all'accademia classicista. Anche l'architetto argentino di origini russe Wladimiro Acosta le dedica una riflessione nel suo libro, ripensando all'originalità della nascita del primo prototipo moderno argentino: «Es notable el hecho de que uno de los primeros edificios modernos de Buenos Aires no fue una casa colectiva ni una vivienda popular. Fue un petit hotel lujoso surgido por iniciativa de una dama que ejercía el liderazgo intelectual del país. Curiosamente, para proyectar esta obra moderna se eligió a un arquitecto especializado en “estilo francés”»³⁵⁵.

Il progetto di Bustillo subisce delle trasformazioni evidenti: in una prima fase la facciata è arricchita da un apparato decorativo in cui appaiono evidenti la balaustra neoclassica, la presenza di cornicione, un portico laterale evidenziato da una colonna che sottolinea la porta d'accesso e la scansione simmetrica delle aperture.

All'incarico del progetto della casa di Palermo Chico, la scrittrice richiede a Bustillo l'adesione totale ai punti del Movimento Moderno, generando un dibattito all'inaugurazione della casa durante il quale l'architetto stesso rinnega i principi stessi che gli vengono richiesti: «Cuando tratemos de la arquitectura

³⁵³LE CORBUSIER, *Precisiones. Respecto a un estado actual de la arquitectura y urbanismo*, 9ª ed., Editorial Poseidón, Barcelona, 1978, p. 31.

³⁵⁴SARLO, Beatriz, *Victoria Ocampo o el amor de la cita*, in “La máquina cultural. Maestras, traductores y vanguardistas”, Ariel, Buenos Aires, 1998, pp. 164-184.

³⁵⁵ACOSTA, Wladimiro, *Vivienda y clima*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires 1976.

moderna haremos notar ese signo de nulidad o de negación que la caracteriza. Sus nuevas formas se emplean sin discernimiento y sin lógica; sin modificar el estilo, así se las aplique en el Ecuador o en el Polo, y para servir indistintamente al hombre, a los animales o a las plantas»³⁵⁶. Dalla lettura delle facciate e piante del progetto definitivo di Bustillo si può identificare una tipologia della casa ispirata allo stile *pintoresco*³⁵⁷ del XVII secolo, con un evidente gioco di altezze e volumi oltre che l'inserimento di finestre adottate nelle opere neoclassiche. Contemporaneamente all'edificazione del progetto per *M^{me} Ocampo* infatti, l'architetto argentino si dedica alla casa di campagna, *Estancia la Azucena*, a Tandil, in cui viene adottato lo stile *pintoresco* con l'uso del linguaggio dell'architettura tradizionale regionale³⁵⁸. Durante la decade successiva, altri architetti argentini come Alejo Martínez propongono una nuova visione dell'architettura moderna con un linguaggio *pintoresco*³⁵⁹.

Analizzando il progetto di Bustillo con la sua composizione dei volumi, la distribuzione interna degli spazi e la ricerca della simmetria nella disposizione e forme delle aperture, si può osservare una similitudine e ripresa dell'architettura *pintoresca*, della quale Bustillo sembra avere semplificato e geometrizzato le forme delle case andaluse degli anni venti.

Nell'opera di Waldo Frank del 1950, quest'ultimo cita Victoria Ocampo in una sua descrizione della Casa. «Qué quise hacer? Quise hacer entrar el cielo y los árboles en mis cuartos. Y entraron. Quise espacio [...] ámbito [...] paredes blancas y desnudas; un fondo tan neutral y tan claro que el color de la cubierta de un libro, el amarillo de un sombrero sobre la mesa, una flor en un vaso, una mancha del cielo azul reflejada en el espejo, fuesen pronto una fiesta para los ojos. Y así son. En mis habitaciones blancas, con sus paredes y sus espacios vacíos, yo gozo la más ligera nota de color, como una revelación irresistible»³⁶⁰.

³⁵⁶BUSTILLO, Alejandro, *La belleza primero*, Guillermo Kraft, Buenos Aires, 1957, p. 40.

³⁵⁷HUSSEY, Christopher, *Lo pintoresco. Estudios desde un punto de vista*, Biblioteca Nueva, Madrid 2013.

³⁵⁸RAMOS, Jorge, *Alejandro Bustillo: de la Hélade a la Pampa*, Instituto de Arte Americano, Buenos Aires, aprile, 1993.

³⁵⁹MARTÍNEZ, Alejo, *La casa habitación de un arquitecto*, in "Casas y jardines", n.91, Buenos Aires, agosto, 1941, pp. 363-367.

³⁶⁰FRANK, Waldo, *América hispana, a portrait and a prospect*, Garden City Pub Co., New York, 1931, p. 130.



Fig. 66: Alejandro Bustillo, Casa Ocampo, schizzo preliminare facciata principale, 1928. Source: *Fondo Alejandro Bustillo, Archivos Di Tella, Universidad Torcuato Di Tella, Buenos Aires.*

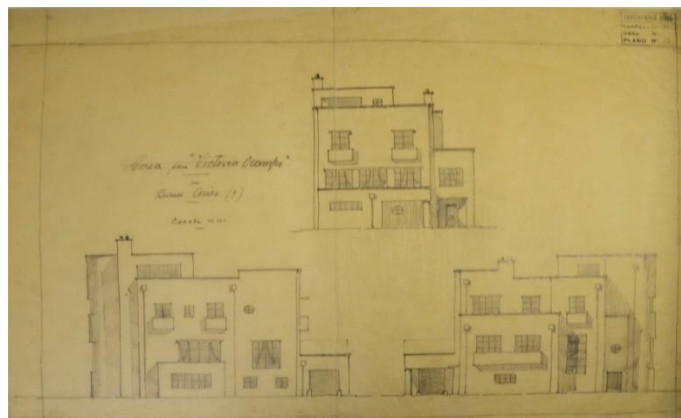


Fig. 67: Alejandro Bustillo, Casa Ocampo, schizzo preliminare facciata principale e laterali, 1928. Source: *Fondo Alejandro Bustillo, Archivos Di Tella, Universidad Torcuato Di Tella.*

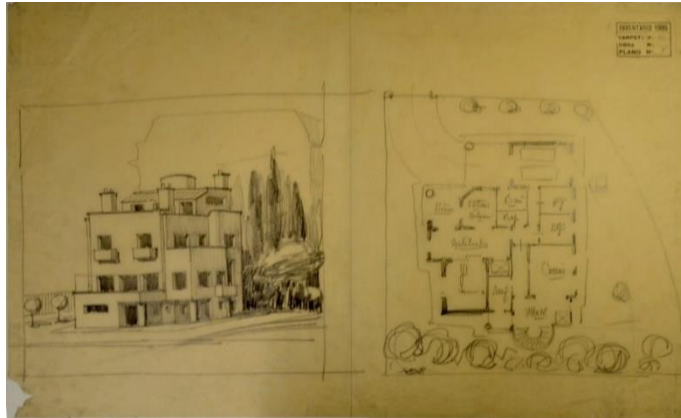


Fig. 68: Alejandro Bustillo, Casa Ocampo, schizzo preliminare, 1928. Source: *Fondo Alejandro Bustillo, Archivos Di Tella, Universidad Torcuato Di Tella.*



Fig. 69: Alejandro Bustillo, Casa Ocampo, schizzo preliminare, 1928.
Source: *Fondo Alejandro Bustillo, Archivos Di Tella, Universidad Torcuato Di Tella.*

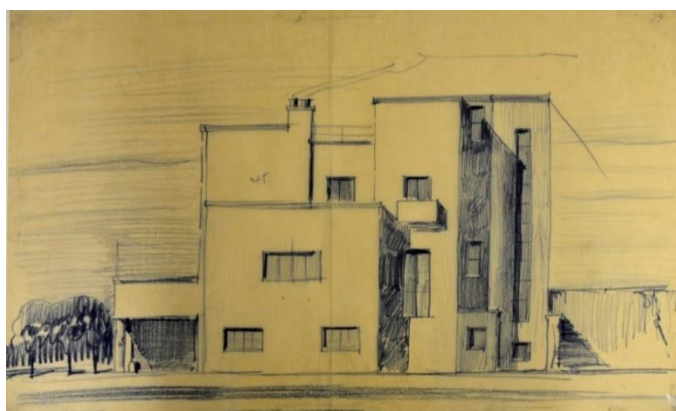


Fig. 70: Alejandro Bustillo, Casa Ocampo, schizzo preliminare, 1928.
Source: *Fondo Alejandro Bustillo, Archivos Di Tella, Universidad Torcuato Di Tella.*

Il progetto di Bustillo subisce delle trasformazioni evidenti: in una prima fase la facciata è arricchita da un apparato decorativo in cui appaiono evidenti la balaustra neoclassica, la presenza di cornicione, un portico laterale evidenziato da una colonna che sottolinea la porta d'accesso e la scansione simmetrica delle aperture.

All'incarico del progetto della casa di Palermo Chico, la scrittrice richiede a Bustillo l'adesione totale ai punti del Movimento Moderno, generando un dibattito all'inaugurazione della casa durante il quale l'architetto stesso rinnega i principi stessi che gli vengono richiesti: «Cuando tratemos de la arquitectura moderna haremos notar ese signo de nulidad o de negación que la caracteriza. Sus nuevas formas se emplean sin discernimiento y sin lógica; sin modificar el estilo, así se las aplique en el Ecuador o en el Polo, y para servir indistintamente al hombre, a los animales o a las plantas»³⁶¹. Dalla lettura delle facciate e piante del progetto definitivo di Bustillo si può identificare una tipologia della casa ispirata allo stile *pintoresco*³⁶² del XVII secolo, con un evidente gioco di altezze e volumi oltre che l'inserimento di finestre adottate nelle opere neoclassiche. Contemporaneamente all'edificazione del progetto per *M^{me} Ocampo* infatti, l'architetto argentino si dedica alla casa di campagna, *Estancia la Azucena*, a Tandil, in cui viene adottato lo stile *pintoresco* con l'uso del linguaggio dell'architettura tradizionale regionale³⁶³.

³⁶¹BUSTILLO, Alejandro, *La belleza primero*, Guillermo Kraft, Buenos Aires, 1957, p. 40.

³⁶²HUSSEY, Christopher, *Lo pintoresco. Estudios desde un punto de vista*, Biblioteca Nueva, Madrid 2013.

³⁶³RAMOS, Jorge, *Alejandro Bustillo: de la Hélade a la Pampa*, Instituto de Arte Americano, Buenos Aires, aprile, 1993.

Durante la decade successiva, altri architetti argentini come Alejo Martínez propongono una nuova visione dell'architettura moderna con un linguaggio *pintoresco*³⁶⁴.

Analizzando il progetto di Bustillo con la sua composizione dei volumi, la distribuzione interna degli spazi e la ricerca della simmetria nella disposizione e forme delle aperture, si può osservare una similitudine e ripresa dell'architettura *pintoresca*, della quale Bustillo sembra avere semplificato e geometrizzato le forme delle case andaluse degli anni venti.

Nell'opera di Waldo Frank del 1950, quest'ultimo cita Victoria Ocampo in una sua descrizione della Casa. «Qué quise hacer? Quise hacer entrar el cielo y los árboles en mis cuartos. Y entraron. Quise espacio [...] ámbito [...] paredes blancas y desnudas; un fondo tan neutral y tan claro que el color de la cubierta de un libro, el amarillo de un sombrero sobre la mesa, una flor en un vaso, una mancha del cielo azul reflejada en el espejo, fuesen pronto una fiesta para los ojos. Y así son. En mis habitaciones blancas, con sus paredes y sus espacios vacíos, yo gozo la más ligera nota de color, como una revelación irresistible»³⁶⁵.

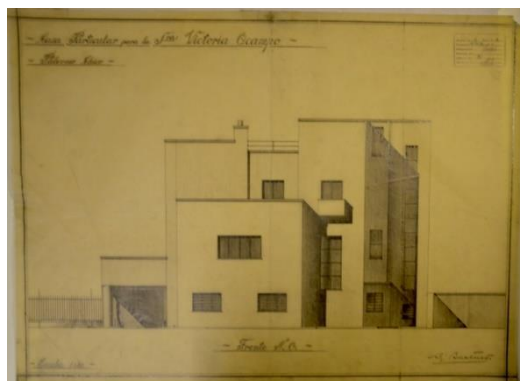


Fig. 71: Alejandro Bustillo, Casa Ocampo, progetto definitivo, 1928.
Source: *Fondo Alejandro Bustillo, Archivos Di Tella, Universidad Torcuato Di Tella.*

³⁶⁴MARTÍNEZ, Alejo, *La casa habitación de un arquitecto*, in “Casas y jardines”, n.91, Buenos Aires, agosto, 1941, pp. 363-367.

³⁶⁵FRANK, Waldo, *America hispana, a portrait and a prospect*, Garden City Pub Co., New York, 1931, p. 130.

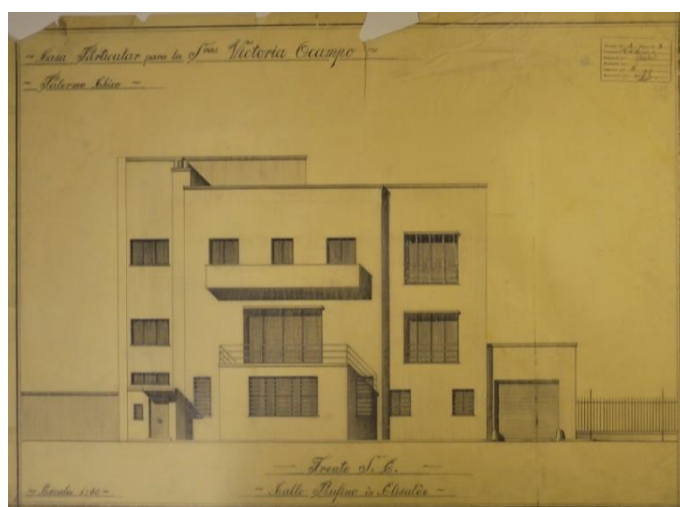


Fig. 72: Alejandro Bustillo, Casa Ocampo, proyecto definitivo, 1928.
Source: *Fondo Alejandro Bustillo, Archivos Di Tella, Universidad Torcuato Di Tella.*

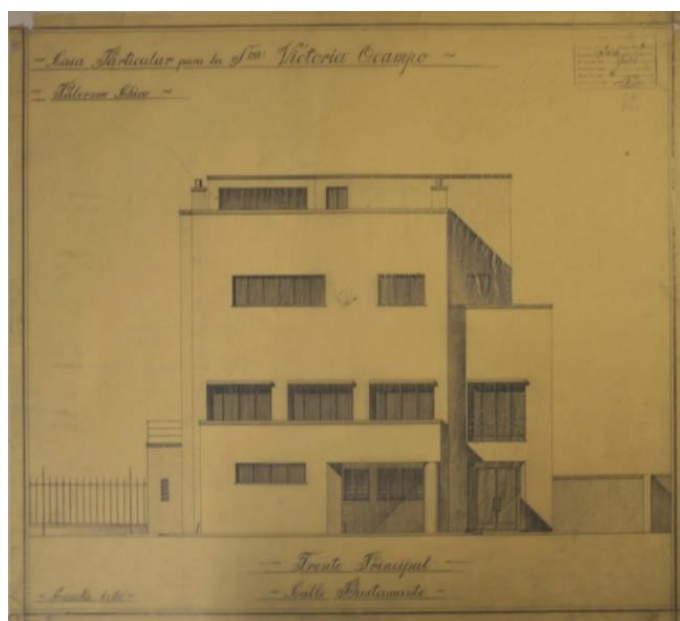


Fig. 73: Alejandro Bustillo, Casa Ocampo, proyecto definitivo, 1928.
Source: *Fondo Alejandro Bustillo, Archivos Di Tella, Universidad Torcuato Di Tella.*

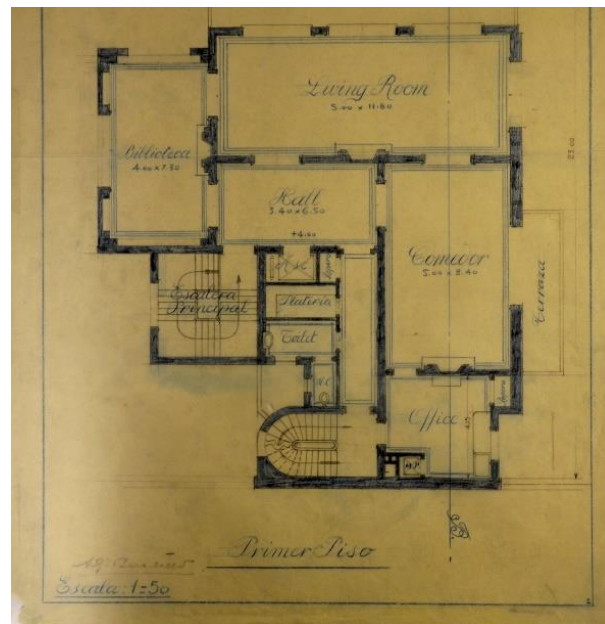


Fig. 74: Alejandro Bustillo, Casa Ocampo, primo piano, 1928.
Source: *Fondo Alejandro Bustillo, Archivos Di Tella, Universidad Torcuato Di Tella.*

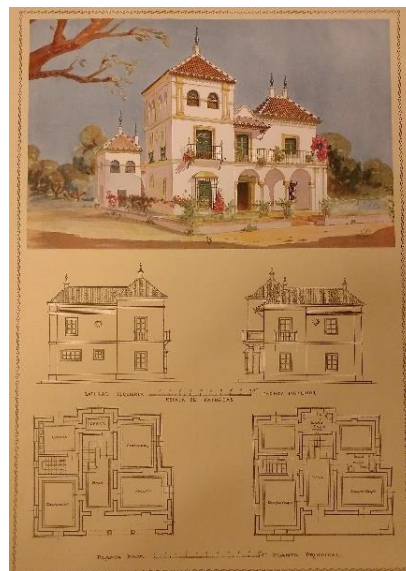


Fig. 75: Julian Talavera, Villa pintoresquista a Siviglia, 1920.
Source: DE FALGAS, Víctor, *Villas y Chalet. Arquitectura española*, Ediciones artisticas, Barcelona 1920.

Gli spazi interni e l'ambientazione sono da lei stessa descritti come: «[...] algunas cosas de época que me encantaban por la madera y por la forma, algunas mesitas, un tapiz de Picasso. Un tapiz y una tapiceria de Léger. Grandes canapés. Libros. Un piano. Las cosas estaban colocadas estrictamente de acuerdo con el uso al cual estaban destinadas [...]»³⁶⁶. Inoltre in merito all'uso dei mobili afferma: «Me gustan las casas vacias de muebles e inundadas de luz. Me gustan las casas de paredes lacónicas que se abren, dejando hablar al cielo y a los arboles»³⁶⁷.

Bustillo, cinquant'anni dopo la realizzazione del progetto, in un'intervista dei due architetti argentini Eduardo Sacriste e Roberto Fernández dichiara l'insoddisfazione del suo progetto: «A menudo se me ha planteado el tema de mi arquitectura moderna, sobretudo la famosa casa de Victoria Ocampo, uno de los blufs intelectuales más grandes aquí y en cualquier país. Cuando me encargo su casa en 'moderno' yo le dije que era un despropósito, que se rompería la armonía del barrio. Amenazaba con recurrir a otro arquitecto, así que finalmente tuve que hacer todo cubico, sin molduras, tipo Le Corbusier [...] Cuando le mandé los planos eran unas pocas rayas que ella además no entendía y yo le señalaba: se puede hacer música con solo tres notas? [...] Me sentí bastante mal con esa obra, ya que yo era amigo de Victoria pero no tanto como para hacer disparates [...] Hice una maquette y le puse un mono, una jirafa y otras cosas tropicales y le dije: esa arquitectura es para eso, no para seres humanos. Resulto al fin, una casa que le gustó mucho a Le Corbusier, cuando éste estuvo en Buenos Aires»³⁶⁸.

Nella presentazione dei due progetti risulta evidente nell'uno, quello di Le Corbusier, lo studio degli spazi e gioco di volumetrie con una costante apertura al giardino che circonda la proprietà, mentre nell'altro, quello di Bustillo, lo studio della facciata e dell'immagine che rappresenta con un'attenzione all'equilibrio della composizione contrariamente alla distribuzione interna che si mantiene statica con una scansione costante delle stanze. Inoltre le piante dei due progettisti evidenziano una differenza stilistica significativa: nel primo l'uso del cemento armato e la libertà degli spazi e delle aperture sottolineano la rottura con le proposte argentine viste fino a quel momento, nel secondo, l'uso del mattone e l'influenza dell'accademicismo riprendendo l'idea del *Petit Trianon*.

³⁶⁶OCAMPO, Victoria, *La aventura del mueble*, Sur, Buenos Aires, verano, 1931, p. 172.

³⁶⁷*Ibidem*.

³⁶⁸SACRISTE, Eduardo; FERNANDEZ, Roberto, *Alejandro Bustillo: 70 años de arquitectura*, in "Dos puntos", n. 5, Buenos Aires, pp. 80-82.

Nel febbraio del 1929, qualche mese dopo l'inizio dei lavori di Casa Ocampo, viene pubblicato sul quotidiano "La Nación" un articolo dedicato all'architettura e le idee di Alejandro Bustillo, che esordisce affermando: «Soy clasicista. [...] Lejos de retrotraer el arquitecto su espíritu a épocas transcurridas trae al plano de lo actual las formas de ayer, mas no como cosas inertes, sino como organismos vivos, esto es vivificados [...]. Entonces clásico no quiere decir vivir el pasado o con los ojos puestos en el pasado. Todo elemento derivado de las grandes épocas creadoras actúa como fuerza latente, y al dar formas a otras ideas vive según el ritmo que la actualidad logra imponerle»³⁶⁹.

La sua posizione anticipa quelle correnti architettoniche che recuperano i principi della classicità senza rinnegare la modernità. Analoga posizione l'assume Salvatore Settis, nel suo libro³⁷⁰ riprende la sua stessa visione, parla infatti di un'architettura che ricorre all'antico per costruire un suo proprio linguaggio. Sostiene quindi che «le deduzioni dal "classico" [...] non valgono come un "ritorno all'ordine", né [...] a rimeditare lo spessore storico della tradizione».³⁷¹

Nell'ottobre del 1929, la rivista "Nuestra Arquitectura" pubblica un articolo dedicato a Le Corbusier, alla sua biografia e ulteriori progetti oltre a quello già realizzato di Casa Ocampo firmato da Bustillo e accompagnato da fotografie, senza però citare la proposta dell'architetto svizzero. Qualche mese dopo, nel gennaio del 1930, "Revista de Arquitectura" pubblica un articolo di Bustillo con planimetrie e immagini del recente progetto per la signora Ocampo.

Casa Ocampo è la residenza di Victoria Ocampo solo per pochi anni, dalla fine del 1929 al 1934. È possibile affermarlo notando la sede della redazione della rivista "Sur", fondata e diretta da quest'ultima. Mentre fino al 1934 viene indicata come Rufino Elizalde 2831, a partire dall'anno successivo viene indicato Quintana 869, edificio progettato da un'altra figura del Movimento Moderno argentino, Jorge Bunge³⁷². Inoltre in questi pochi anni in cui risiede nella nuova casa sono numerosi i suoi viaggi in Europa, nei quali con probabilità acquisterà parte del mobilio della

³⁶⁹PAGANO, José León, *Las normas clásicas rigen nuestra arquitectura*, in "La Nación", Buenos Aires, 17 febbraio, 1929.

³⁷⁰SETTIS, Salvatore, *Il futuro del 'classico'*, Einaudi, Torino 2004.

³⁷¹*Ivi*, p. 3.

³⁷²LIERNUR, Jorge Francisco; ALIATA, Fernando, «Jorge Bunge», voce in *Diccionario de Arquitectura en la Argentina. Estilos obras biografías instituciones ciudades*, Clarín arquitectura, Buenos Aires 2004.

Casa. Confrontando le prime foto del 1929 con quelle del 1934 è possibile notare delle differenze negli interni.

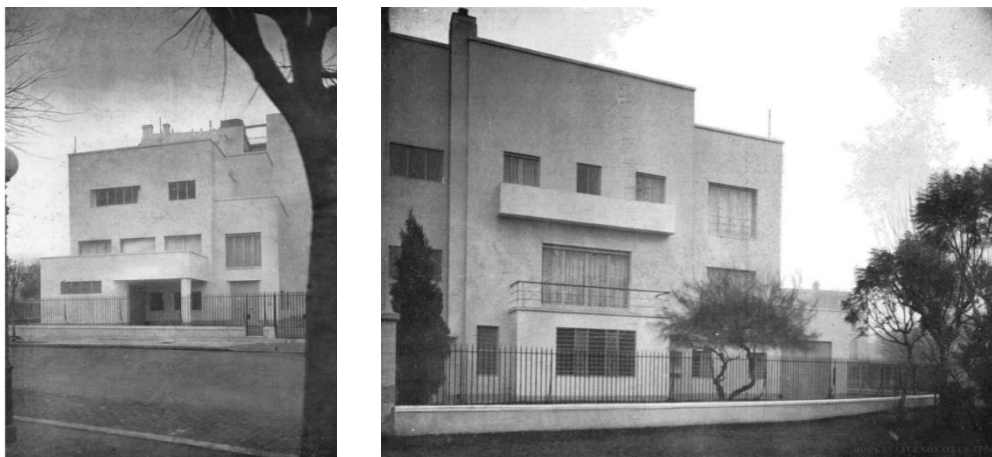


Fig. 76: Alejandro Bustillo, Casa Ocampo, facciata principale, fotografia di Manuel Gómez, 1929. Source: “Nuestra Arquitectura”, n.10, Buenos Aires, ottobre, 1929.

Fig. 77: Alejandro Bustillo, Casa Ocampo, facciata retrostante, fotografia di Manuel Gómez, 1929. Source: “Nuestra Arquitectura”, n.10, Buenos Aires, ottobre, 1929.

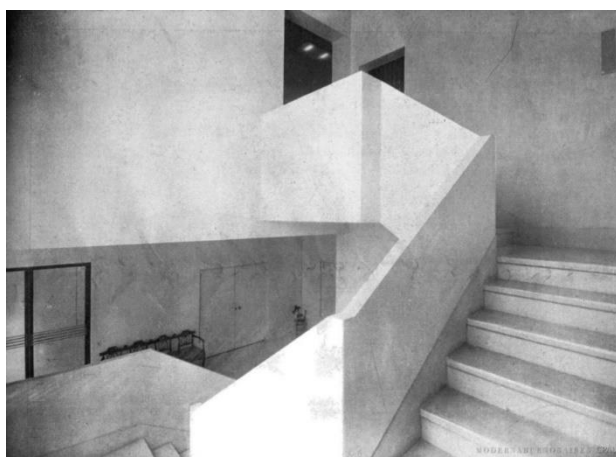


Fig. 78: Alejandro Bustillo, Casa Ocampo, scala interna, fotografia di Manuel Gómez, 1929. Source: “Nuestra Arquitectura”, n.10, Buenos Aires, ottobre, 1929.



Fig. 79: Alejandro Bustillo, Casa Ocampo, interni, fotografia di Manuel Gómez, 1929.
Source: "Nuestra Arquitectura", n.10, Buenos Aires, ottobre, 1929.

Capitolo 4

Le Corbusier e Buenos Aires: il punto di partenza di una rete di relazioni

4.1 Il viaggio a Occidente

Il 1929 si può definire un anno centrale per il mondo culturale delle avanguardie internazionali. In questa data viene proiettato per la prima volta *Un perro andaluz* del regista Luis Buñuel, viene realizzato il padiglione di Mies van der Rohe per l'Expo di Barcellona e in Argentina si può ricordare la visita dello scrittore nordamericano Waldo Frank oltre che il primo ed unico viaggio di Le Corbusier nel paese.

Nei mesi precedenti all'arrivo dell'architetto svizzero, il dibattito ormai acceso tra le diverse teorie architettoniche tra *academicistas*, neocoloniali e razionalisti, assume toni più netti. Lo scrittore argentino José León Pagano³⁷³ il 3 febbraio del 1929 pubblica un articolo su "La Nación", nel quale descrive in modo evidente la posizione riguardante le avanguardie architettoniche, affermando: «Una cosa es indudable, la única significativa por lo demás: la desazón de nuestro tiempo. En nada se refleja ella mejor que en la arquitectura. ¿Ha evolucionado este arte, noble entre todos? Mejor todavía: ¿puede evolucionar después de logrados los módulos clásicos? No sorprenda esta pregunta. Según algunas autoridades de elevada competencia "no debe" evolucionar»³⁷⁴. Sottolinea come nell'arco dei secoli grandi architetture emblematiche non siano altro che una copia e una

³⁷³PAGANO, José León, *El santo, el filósofo y el artista*, Sociedad cooperativa editorial limitada, Buenos Aires 1918.

³⁷⁴PAGANO, José León, *Nuestra arquitectura es un arte de adopción*, in "La Nación", Buenos Aires, 3 febbraio, 1929, p. 3.

ripetizione di linguaggio e stile della classicità, definendole come un «plagio autorizado»³⁷⁵. Riporta la sua analisi applicandola alla città di Buenos Aires affermando che: «resume, en parte, el flujo y reflujo de este vasto proceso. Más que una arquitectura de imitación es el nuestro un arte de adopción. Cada grupo étnico trajo con sus costumbres, su propia arquitectura. [...] todo lo que en nuestra América es civilización es cosmopolitismo. [...] Esto es lo que aún no ha comprendido entre nosotros el hombre de cultura “impersonal”. Oponerse al cosmopolitismo»³⁷⁶.

Le Corbusier, già negli anni 1926 e 1928, ha seguito due progetti a distanza per la capitale argentina, di cui il primo per *Monsier Carlos Casenave*, il quale attraverso una corrispondenza gli richiede il progetto per una casa d'affitto a Buenos Aires. In una lettera di Casenave del 20 novembre del 1926, ringrazia Le Corbusier ed esalta il suo progetto definendolo *la maison idéale*³⁷⁷. Il secondo è il progetto di Casa Ocampo, già trattato nel *Capitolo 3*.

Intanto la frattura del gruppo CIAM avvenuta a La Sarraz³⁷⁸ nel 1928 con un gruppo di architetti tedeschi di estrema sinistra³⁷⁹ e le problematiche alle quali va incontro durante il 1929 convincono Le Corbusier dell'idea di questo viaggio sudamericano. Infatti, nell'aprile di quell'anno in collaborazione con Pierre Jeanneret, propone l'ultima variante del *Palais de la Société des Nations* di Ginevra, per il quale il mese successivo riceve un esito negativo.

³⁷⁵*Ibidem*.

³⁷⁶In questo articolo, Pagano riprende la sua posizione già evidenziata qualche anno prima in un capitolo di una delle sue principali opere, *Evolución del arte argentino*, nel quale sostiene l'eterogeneità culturale del paese che si riflette nella diversità degli stili architettonici che si osservano per le vie della capitale. PAGANO, José León, *Evolución del arte argentino*, in *El santo, el filósofo y el artista*, Sociedad cooperativa editorial limitada, Buenos Aires 1918.

³⁷⁷Corrispondenza tra Le Corbusier e Monsier Charles Casenave, *Fondation Le Corbusier*, luglio-novembre 1926.

³⁷⁸CIUCCI, Giorgio, *Il mito Movimento Moderno e le vicende del CIAM*, in “Casabella”, n. 463-464, Milano 1980.

MUMFORD, Eric, *The CIAM discourse on Urbanism, 1928-1960*, Cambridge, MIT Press 2000.

³⁷⁹In *Précisions* ricorda che «la extrema izquierda de la arquitectura de los países germánicos» lo accusava di academicismo. LE CORBUSIER, *Precisiones. Respecto a un estado actual de la arquitectura y urbanismo*, 9ª ed., Editorial Poseidón, Barcelona, 1978, p. 219.

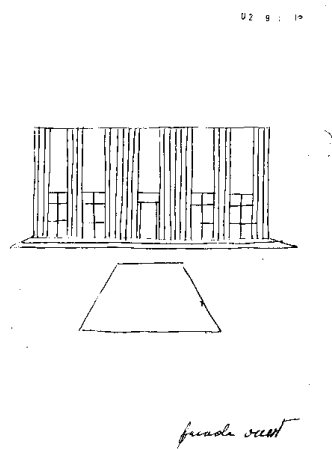


Fig. 80: Le Corbusier, Progetto preliminare per Monsieur Charles Casenave a Buenos Aires, prospetto ovest, luglio, 1926. Source: *Fondation Le Corbusier*, luglio, 1926.

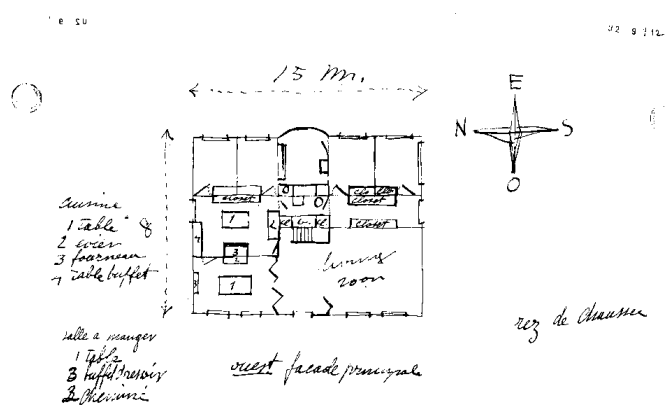


Fig. 81: Le Corbusier, Progetto preliminare per Monsieur Charles Casenave a Buenos Aires, piano terra, luglio, 1926. Source: *Fondation Le Corbusier*, luglio, 1926.

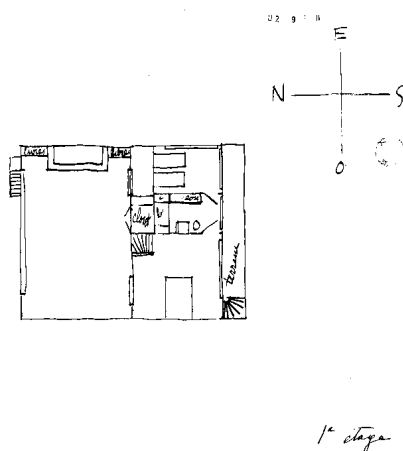


Fig. 82: Le Corbusier, Progetto preliminare per Monsieur Charles Casenave a Buenos Aires, planimetria primo piano, luglio, 1926. Source: *Fondation Le Corbusier*, luglio, 1926.

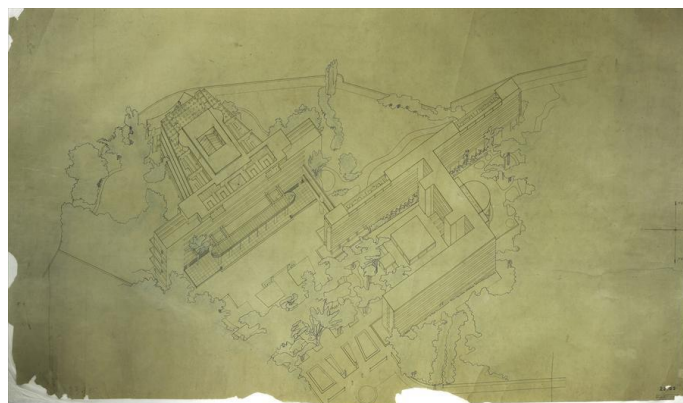


Fig. 83: Le Corbusier e Pierre Jeanneret, Palais de la Société des Nations, Genève, aprile, 1929. Source: *Fondation Le Corbusier*, ottobre, 1929.

L'organizzazione del viaggio sudamericano, gli sviluppi cronologici, le impressioni e i suoi propositi durante la permanenza sono ricostruiti attraverso la consultazione della corrispondenza tra l'architetto e alcuni familiari, la madre e Yvonne au Piquey, e le figure principali dalle quali è accompagnato durante la sua permanenza argentina, Alfredo González Garaño³⁸⁰ e Victoria Ocampo. Altri

³⁸⁰(1886 – 1969, Buenos Aires), artista, collezionista e critico d'arte argentino. È stato un collaboratore della rivista "Martín Fierro" e ha rappresentato l'Argentina nell'esposizione della Biennale di Venezia del 1924. A Parigi entra a far parte del gruppo *Rue de Bagneux* ed è uno dei principali collaboratori della rivista "Sur". Viene inoltre nominato Membro della

dettagli si trovano negli articoli che vengono pubblicati da quotidiani locali e dalla traduzione spagnola del 1978 del libro successivo al suo viaggio, *Precisiones. Respecto a un estado actual de la arquitectura y urbanismo*. Il momento storico e professionale vissuto da Le Corbusier, oltre che per le proposte ricevute dall'Argentina e dal Brasile sono le motivazioni che lo spingono verso il Sud America, considerato una nuova frontiera di grandi opportunità in cui proporre il suo *Plan Voisin*³⁸¹.

In una lettera dell'architetto svizzero all'artista argentino datata il 19 aprile del 1929, Le Corbusier descrive la proposta della Duchessa Isabel Dato³⁸² di viaggiare a Buenos Aires. In questa si può leggere l'idea dello stesso architetto di «faire un cours d'architecture en 10 séances environ sur l'architecture, l'urbanisme, l'art décoratif et même, si l'on veut, une séance sur la peinture contemporaine»³⁸³. Oltre a suggerire il periodo nel quale potrebbe viaggiare: «Les mois de juillet août septembre seraient ceux qui se prêteraient le mieux à ce voyage»³⁸⁴.

Qualche mese dopo, nel luglio di quell'anno, in una carta indirizzata all'imprenditore brasiliano Paulo Prado³⁸⁵, Le Corbusier riprende l'idea di un viaggio, infatti scrive:

En effet, le rêve de “Panaltina” me trotte en tête; j'aimerais pouvoir entreprendre dans vos pays neuf quelques-uns des vastes travaux dont je me suis tant occupé ici et dont la léthargie continental ne provoquera certainement jamais la réalisation. Entre autres, mon grand plan de Paris servira tout juste à inspirer quelques dessins académiques qui pour une pale plagale rétréci. Je viens d'expédier à Genève la totalité des plans de la Cité Mondiale [...]. J'aimerais parler de cette question

Comisión Nacional de Bellas Artes di Buenos Aires e *Académico de Número de la Academia Nacional de Bellas Artes*.

³⁸¹VON MOOS, Stanislaus, *De la Ville Contemporaine al plan Voisin*, in “Le Corbusier. Elemente einer Synthese”, Verlag Huber & co, Frauenfeld - Stuttgart, 1968, pp. 184-194.

³⁸²Quest'ultima in quel momento risiede in una delle case che Rob Mallet-Stevens costruisce tra il 1926 e il 1928, nella stessa via in cui Le Corbusier progetta Ville La Roche in quegli stessi anni.

³⁸³Lettera di Alfredo González Garaño a Le Corbusier, *Fondation Le Corbusier*, Paris, 19 aprile 1929, documento n. C3-5-291-001.

³⁸⁴*Ibidem*.

³⁸⁵In una lettera destinata alla madre e datata il 12 luglio 1928, Le Corbusier racconta del suo primo incontro con Paulo Prado attraverso il pittore francese Fernand Léger, con una visita al suo nuovo progetto di Villa Stein Garches, *Fondation Le Corbusier*.

en Amérique du Sud, car je crois que là-bas on perçoit les grands courants de l'avenir, alors qu'ici nos vieux sont vraiment trop vieux.³⁸⁶

Inoltre nella lettera sottolinea che l'invito di presentare dieci conferenze a Buenos Aires è partito dall'*Asociación Amigos del Arte* della capitale argentina e afferma che, nel caso in cui fosse riuscito ad ottenere dei finanziamenti sarebbe stato disponibile a spostarsi anche nelle città brasiliane di San Paulo e Rio de Janeiro. Risulta quindi evidente che l'organizzazione del primo viaggio sudamericano venga gestita da Le Corbusier stesso, che prima propone le sue conferenze da presentare a Buenos Aires e in un secondo momento in Brasile.

Nel libro *Precisiones* descrive brevemente la successione dei fatti: «Fue en casa de la encantadora e inteligente duquesa de Dato, en Paris, que conocí a González Garaño. Me obligó a salir para Buenos Aires, para que expresara en esa capital, en gestación gigantesca, las realidades y la próxima suerte de la arquitectura moderna. Por otra parte, Paulo Prado, desde el año 1925, me llamaba desde São Paulo y Blaise Cendrars desde Paris, me iba empujando con gran número de argumentos, mapas geográficos y fotografías»³⁸⁷.

Analizzando il materiale d'archivio è anche possibile consultare un programma preliminare sull'organizzazione delle dieci conferenze redatte da Le Corbusier e datato il 28 luglio 1929, oltre a una lettera,³⁸⁸ datata il 30 luglio, indirizzata a Yvonne con la quale la informa di aver già organizzato le tematiche che avrebbe trattato a Buenos Aires. È interessante sottolineare che il programma è precedente alla data di conferma dell'invito di Elena Sansinena de Elizalde di presentarsi a Buenos Aires.

³⁸⁶Lettera di Le Corbusier a Paulo Prado, *Fondation Le Corbusier*, Paris, 28 luglio, 1929, documento n. C3-5-288-(002-003). Infatti nel 1926 il Potere Esecutivo del Congresso del Brasile presenta un progetto per costituire una nuova capitale del paese, chiamata Panaltina, destinata a ospitare un milione di abitanti (Dossier Cendrars, *Fondation Le Corbusier*, Paris).

³⁸⁷LE CORBUSIER, *Precisiones. Respecto a un estado actual de la arquitectura y urbanismo*, 9^a ed., Editorial Poseidón, Barcelona, 1978, p. 34.

³⁸⁸Lettera di Le Corbusier a Yvonne au Piquey, *Fondation Le Corbusier*, Paris, 30 luglio, 1929.

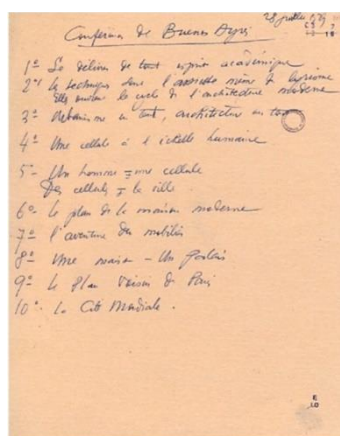


Fig. 84: Le Corbusier, Programma preliminare conferenze argentine, 29 luglio, 1929. Source: *Fondation Le Corbusier*, Paris.

Intanto il dibattito sulle diverse teorie argentine continua. Il 4 agosto 1929 il giornalista e critico dell'arte argentino Julio Rinaldini pubblica un articolo³⁸⁹ su "La Nación" nel quale prende posizione rispetto ai principi e caratteri della nuova modernità architettonica. Propone, infatti, una riflessione sulla Casa di Victoria Ocampo come esempio e punto di riferimento al quale i nuovi architetti e committenti dovrebbero ispirarsi. Rinaldini introduce l'articolo partendo dalla sua visita alla nuova Casa.

Victoria Ocampo me ha ofrecido la ocasión de visitar su casa. Me he detenido ante la fachada, he recorrido las habitaciones, me he asomado a una de las terrazas y he visto con gran sorpresa que no es la Casa de Victoria Ocampo la que está mal - ya veremos lo bien que está - sino los edificios vecinos. [...] me sorprendí que hayamos vivido tanto tiempo, que sigamos viviendo en tácito acuerdo con una arquitectura a tal punto recargada de ornamentos inútiles y tan fuera del sentido actual de la vida. [...] – Siéntense aquí y mire. Con esta invitación Victoria Ocampo me somete a una demostración categórica. Desde mi cómodo asiento sorbo toda la luz del cielo y la buena vista de los árboles. La casa continua en el paisaje y mientras se incorpora a él, el color del

³⁸⁹RINALDINI, Julio, *Un ejemplo de la nueva arquitectura. La casa de Victoria Ocampo*, in "La Nación", Buenos Aires, 4 agosto, 1929.

paisaje inunda las habitaciones. Para que ocurra ha sido menester que los muros se abran en grandes vanos.³⁹⁰

In questo contesto in cui il Movimento Moderno argentino diviene il tema principale del dibattito sull'architettura, nella provincia di Buenos Aires trovano applicazione i nuovi principi relativi ai complessi abitativi di aree periferiche. A Banfield, l'architetto Virasoro realizza una delle prime espressioni del Movimento Moderno argentino, un complesso di settantacinque case prefabbricate per la compagnia assicuratrice La Continental³⁹¹. Il progetto, pubblicato solo tre anni dopo, sulla rivista "Nuestra Arquitectura", contiene una descrizione del complesso e sostiene l'importanza dello studio di questi temi da adottare per le case dei quartieri più disagiati. Come si può osservare dalla pianta, la distribuzione degli spazi si sviluppa lungo un corridoio, adottata nelle opere legate all'*academicismo* ma anche in molte edificazioni dell'area centrale di Buenos Aires, a causa dei limiti delle misure dei lotti. Nonostante ciò, la composizione, l'organizzazione delle aperture, le terrazze, l'inserimento di *garage* anche per case modeste, la costante ricerca di un miglioramento della qualità di vita rappresentano un'anticipazione di uno degli obiettivi del Movimento Moderno internazionale.

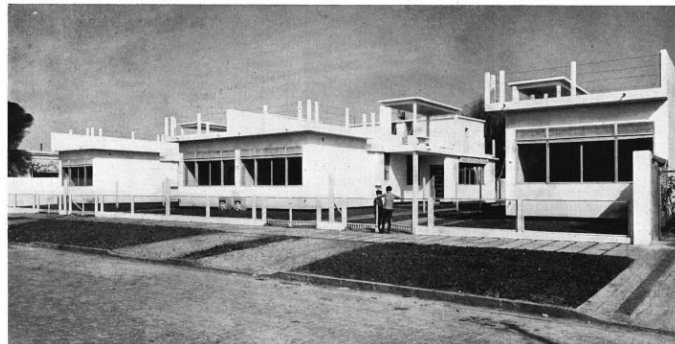


Fig. 85: Alejandro Virasoro, Complesso di case prefabbricate, Banfield, Buenos Aires, 1929. Source: VIRASORO, Alejandro, *Pequeñas casas modernas en el suburbio*, in "Nuestra Arquitectura", n. 40, Buenos Aires 1932.

³⁹⁰*Ibidem.*

³⁹¹PEÑA, José María, *Alejandro Virasoro*, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, Buenos Aires 1969.

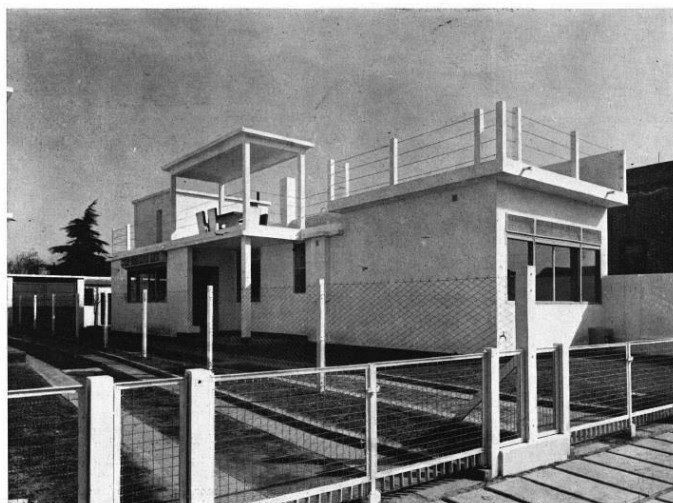


Fig. 86: Alejandro Virasoro, Complesso di case prefabbricate, Banfield, Buenos Aires, 1929. Source: VIRASORO, Alejandro, *Pequeñas casas modernas en el suburbio*, in “Nuestra Arquitectura”, n. 40, Buenos Aires 1932.

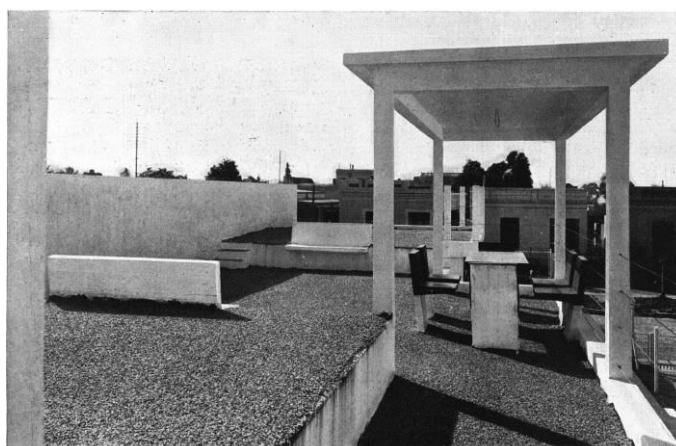


Fig. 87: Alejandro Virasoro, Terrazza tipo, Complesso di case prefabbricate, Banfield, Buenos Aires, 1929. Source: VIRASORO, Alejandro, *Pequeñas casas modernas en el suburbio*, in “Nuestra Arquitectura”, n. 40, Buenos Aires 1932.

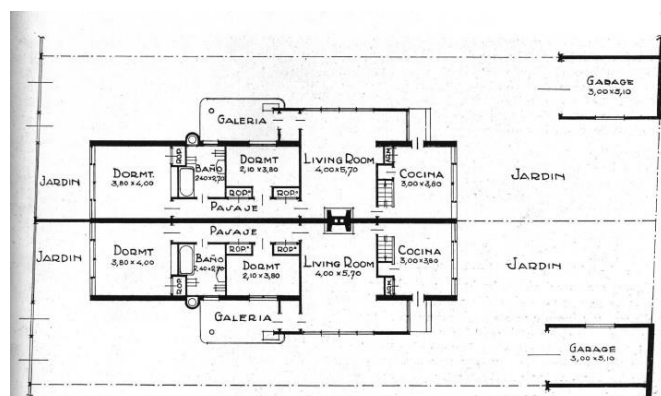


Fig. 88: Alejandro Virasoro, Planimetria tipo, Complesso di case prefabbricate, Banfield, Buenos Aires, 1929. Source: VIRASORO, Alejandro, *Pequeñas casas modernas en el suburbio*, in “Nuestra Arquitectura”, n. 40, Buenos Aires 1932.

La tematica della casa minima viene trattata lo stesso anno nel secondo incontro CIAM a Frankfurt, intitolata *Die Wohnung für das Existenzminimum*, in cui viene presentato il lavoro dell’urbanista tedesco Ernst May³⁹², *Housing Policy of Frankfurt on the Main*.

Nel *Fondo González Garaño* è conservato un telegramma³⁹³, con probabilità databile al 16 agosto 1929³⁹⁴, relativo all’organizzazione del viaggio dell’architetto svizzero. Con tale documento Sansinena de Elizalde informa di aver inviato precedentemente³⁹⁵ un avviso a Le Corbusier con le condizioni di viaggio e con una richiesta di conferma della sua partecipazione a esporre al ciclo di conferenze di Buenos Aires sulle sue nuove teorie e le applicazioni in Europa. Il 17 agosto del 1929 Garaño comunica a Le Corbusier di aver ricevuto il telegramma di conferma della sua partecipazione e gli propone due possibili date³⁹⁶ di partenza, inoltre sottolinea l’importanza del suo arrivo in Argentina.

Il biglietto del viaggio, conservato presso la *Fondation Le Corbusier*, e la corrispondenza, in particolare con la madre e con la futura moglie Yvonne,

³⁹²MAY, Ernst, *Die Wohnung für das Existenzminimum (1929)*, in STEIN-MANN, Martín, “CIAM. Dokumente 1928-1939”, Birkhauser, Basel 1979.

³⁹³GUTIÉRREZ, Ramón, *Le Corbusier en el Río de La Plata, 1929*, CEDODAL, Buenos Aires 2009.

³⁹⁴Telegramma di Sansinena de Elizalde a González Garaño, *Academia Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires*, Buenos Aires, 16 agosto 1929.

³⁹⁵Lettera di Sansinena de Elizalde a Le Corbusier, *Fondation le Corbusier*, Paris, 13 agosto 1929.

³⁹⁶Tali date sono il 24 agosto o il 14 settembre.

confermano il 14 settembre 1929 come data di partenza per il primo viaggio sudamericano con la nave Massilia.

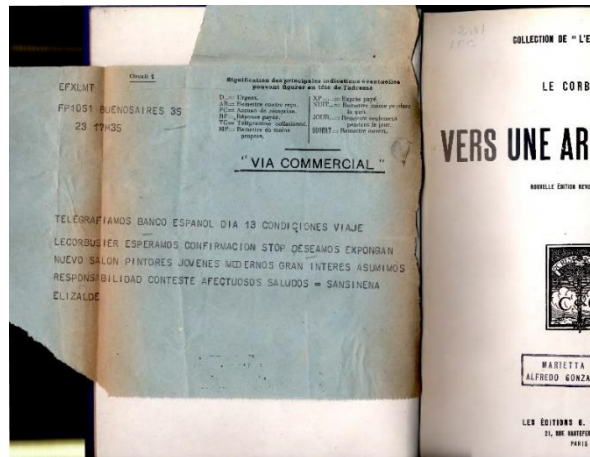


Fig. 89: Telegramma di Sansinena de Elizalde a Alfredo González Garaño, 16 agosto 1929. Source: *Academia de Bella Artes, Fondo Alfredo González Garaño, Buenos Aires.*

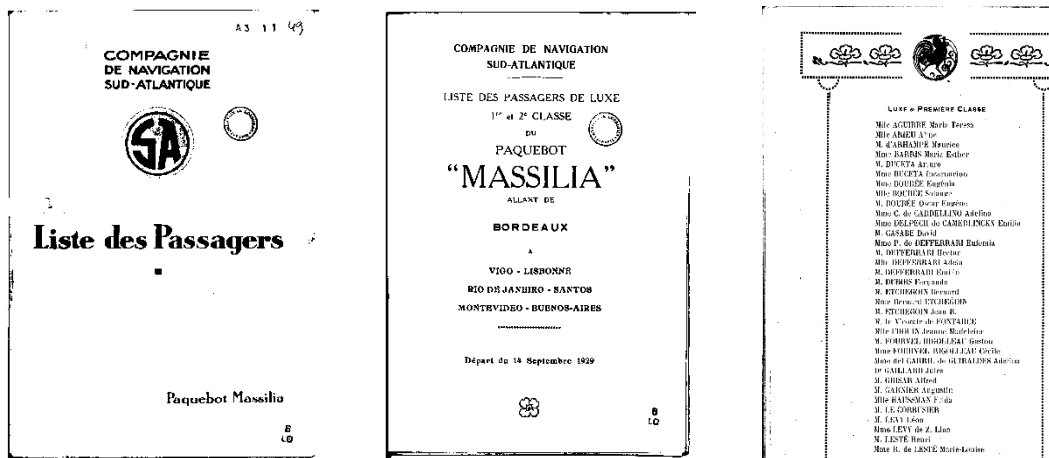


Fig. 90, Fig. 91, Fig. 92: Lista passeggeri viaggio a Buenos Aires, 14 settembre 1929. Source: *Fondation Le Corbusier, Paris, documento n. A3-11-49-001.*

Le prime impressioni della capitale argentina descritte dall'architetto e vissute durante l'avvicinamento del transatlantico al continente si possono ricostruire attraverso documenti successivi al suo viaggio e nella corrispondenza a Yvonne. In uno scritto intitolato *L'Esprit de la Sud-Amerique* inviato a M^{me} Ocampo

nel luglio del 1935 e conservato presso la *Fondation Le Corbusier*, descrive il suo viaggio in nave.

En quatorze jours, un navire vous transporte sur l'autre rive de l'Océan. Vous avez eu le temps d'oublier le tumulte européen; la solitude des eaux vous a accalmi; vous voici réceptif, intensément; vous allez connaître un autre monde. A la nuit tombée, une barre des lumières électriques a coupé en deux l'immense vide, faisant la séparation des eaux et de l'air. Cette ligne, c'est la Terre, vus par la tranche, exprimée par une entité presque irréelle: les quais éclairés de la nouvelle Amérique. On débarque, une auto vous a transporté au cœur d'une géométrie violente: la ville, la ville, c'est l'homme. [...] Dès le premier bock posé sur la table de la brasserie de l'Avenida de Mayo, des amis - encore inconnus - vous disent en tir de barrage: "Vous verrez, nous sommes comme cela". Quelle décharge! Le boxeur n'encaisse pas plus dur; ce sera ainsi pendant deux mois!³⁹⁷

Racconta poi dettagliatamente il suo arrivo in una lettera indirizzata a Yvonne datata il 29 settembre 1929 anche se probabilmente inviata in un momento successivo. Al porto di Buenos Aires giornalisti di varie testate lo attendono come descrive: «Monsieur, deux photographes vous attendant sur le pont»³⁹⁸.

Il quotidiano "La Nación" pubblica nuovamente il 29 settembre un articolo³⁹⁹ dedicato all'arrivo dell'architetto svizzero, nel quale giustifica la scelta di presentare dieci conferenze: «después de recorrer una distancia tan grande como la que separa Paris de Buenos Aires no valía la pena exponer fragmentariamente las amplias orientaciones de una concepción arquitectónica moderna; me pareció que solo en un grupo de diez conferencias podría expedirme sobre un conjunto Orgánico que comprende capítulos técnicos diversos y complejos». In un articolo in omaggio a Victoria Ocampo pubblicato nel 1962, Le Corbusier descrive il suo arrivo a Buenos Aires scrivendo: «Octobre 1929, après quatorze jours de mer, le paquebot accoste à Buenos Aires. Deux dames montent à bord: Victoria Ocampo et une cantatrice française. Première question: "M. Le Corbusier, aimez-vous la musique?"

³⁹⁷Lettera di Le Corbusier a Victoria Ocampo, *Fondation Le Corbusier*, Paris, luglio, 1935.

³⁹⁸Lettera di Le Corbusier a Yvonne, *Fondation Le Corbusier*, Paris, 29 settembre, 1929.

³⁹⁹*Llego anoche el arquitecto M. Le Corbusier*, in "La Nación", Buenos Aires, 29 settembre, 1929.

Réponse: “Passionnément. J’aime surtout les fanfares militaires turques parce qu’on entend la grosse caisse de très loin...”⁴⁰⁰.

Nella lettera indirizzata a Yvonne presenta le prime personalità che conosce, tra le quali Victoria Ocampo, che incontra personalmente solo in questo viaggio, e descrive la sua nuova Casa «Tapis de Picasso, Léger. On met les pieds dessus, ça fait drôle, je proteste, la peinture n’est pas pour les pieds. C’est l’unique maison moderne de Buenos Aires. Tour le monde gueule! L’intérieur est excellent; même Esthétique que chez la comtesse de Néra à Madrid, que chez la duchesse de Dato à Paris»⁴⁰¹. Conclude con le sue prime impressioni della città che immagina perfetta per accogliere il *Plan Voisin*: «L’immense parc Palerme est splendide: pelouses lacs, eucalyptus, palmiers, mimosas, gommiers. Je suis tout fou, croyant voir dans le ciel les gratte-ciel sur Plan Voisin mais hélas!»⁴⁰²

Nonostante le grandi aspettative, dalle sue prime descrizioni nella corrispondenza si deduce che Le Corbusier non sembra affascinato, infatti nella lettera indirizzata a Yvonne il 1 ottobre 1929, dalla sua camera dell’Hotel Majestic descrive la città con queste parole: «Buenos Aires est laid, franchement, sans espoir. Alors on rêve d’entreprises futures? Voire? Il y a une maison moderne, et elle fait un scandale affreux, et elle va moins loin que Mallet-Stevens. Je ne vois pas encore eut ce qui sortira de ce voyage. Pour l’instant, je traînassé ma mélancolie dans une chambre d’hôtel»⁴⁰³.

La scrittrice argentina Maria Rosa Oliver dedica una parte di un suo scritto⁴⁰⁴ al soggiorno di Le Corbusier a Buenos Aires, in particolar modo alle giornate trascorse con l’architetto, nelle quali lui anticipa il principio di quello che sarà il suo progetto per la *Cité des Affaires*:

En mi auto, que ya empezaba a sonar la chatarra, salí varias veces con Le Corbusier a recorrer la ciudad desde cuyas calles, según él, no se ve el cielo, y a la cual - lo advirtió en seguida - le han escamoteado el río. El río en el que su imaginación internaba espigones con viviendas. Le recordé, entonces que a espaldas de Buenos Aires la pampa es más espaciosa que el estuario. “Aquí se está, más cerca del centro”, me dijo

⁴⁰⁰LE CORBUSIER, *Hommage a Victoria Ocampo*, in “Testimonios”, VI, “Sur”, Buenos Aires, 1962, pp. 176-177.

⁴⁰¹Lettera di Le Corbusier a Yvonne, *Fondation Le Corbusier*, Paris, 29 settembre, 1929.

⁴⁰²*Ibidem*.

⁴⁰³Lettera di Le Corbusier a Yvonne au Piquey, *Fondation Le Corbusier*, Paris, 1 ottobre, 1929.

⁴⁰⁴OLIVER, Maria Rosa, *Vida Cotidiana*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires 1969.

en la Costanera, y calculo el tiempo que toma transportarse del taller, la obra en construcción o la oficina hasta la casa habitación, y viceversa.⁴⁰⁵

Il principale problema della capitale, che Le Corbusier sottolinea in modo evidente in *Precisiones*, è l'elevata densità abitativa, con strette arterie di traffico che chiudono la città al fiume e il paesaggio naturale. A sostegno di quest'idea, infatti, afferma: «siento una gran commiseración hacia las gentes de Buenos Aires, bloqueados en una ciudad sin esperanza, sin cielo y sin arterias»⁴⁰⁶.



Fig. 93: Le Corbusier, *Cité des Affaires*, 1929. Source: Courtesy of the Frances Loeb Library, Harvard University Graduate School of Design.

Nel periodo trascorso a Buenos Aires, l'architetto mantiene viva una fitta rete di corrispondenza attraverso la quale è possibile ricostruire le date e lo svolgimento delle sue attività. Da un lato vi è quella con Yvonne, attraverso la quale è possibile comprendere la sua visione spontanea della città, degli artisti e degli intellettuali con quali entra in contatto. La corrispondenza con *M^{me} Ocampo*, González Garaño e Vilar emergono, invece, gli aspetti professionali e le prime idee progettuali per la città.

Presso l'Archivio della *Fondation Le Corbusier* sono conservati i biglietti da visita delle persone che conosce durante la sua permanenza, che possono aiutare a ricostruire le figure interessate alle sue teorie e con le quali cercherà di realizzare i suoi progetti. Tra queste spiccano l'ingegnere civile Gustavo Jolly, il professore

⁴⁰⁵*Ivi*, pp. 253-254.

⁴⁰⁶LE CORBUSIER, *Precisiones. Respecto a un estado actual de la arquitectura y urbanismo*, 9^a ed., Editorial Poseidón, Barcelona, 1978, p. 230.

della *Facultad de Arquitectura dell'Universidad de Buenos Aires*, Raúl J. Alvarez, l'ambasciatore cileno Matias Errázuriz Ortúzar, il segretario dell'*Asociación Amigos de la Ciudad*, Julio Jaimes Répide, l'architetto Alberto Coni Molina, che fino al 1927 è stato presidente della *Sociedad de los Arquitectos* di Buenos Aires, l'architetto *academicista* Ezequiel Real de Azua, l'ingegnere Carlos Maria Della Paolera⁴⁰⁷, con il quale collaborerà per il *Plan de Buenos Aires*⁴⁰⁸, Muños Del Solar, l'architetto di origine svizzera P. Naeff, e il decano della *Facultad de Ciencias Exactas*, l'ingegnere Dutty. Coni Molina, nonostante la sua posizione classicista, pubblica su "Revista de Arquitectura" un articolo con una lettera indirizzata al segretario generale dell'*Asociación Amigos de la Ciudad*. In questa elogia e nomina tra «habiles reformadores de ciudades»⁴⁰⁹ non solo Sitte e Garnier, ma lo stesso Le Corbusier.

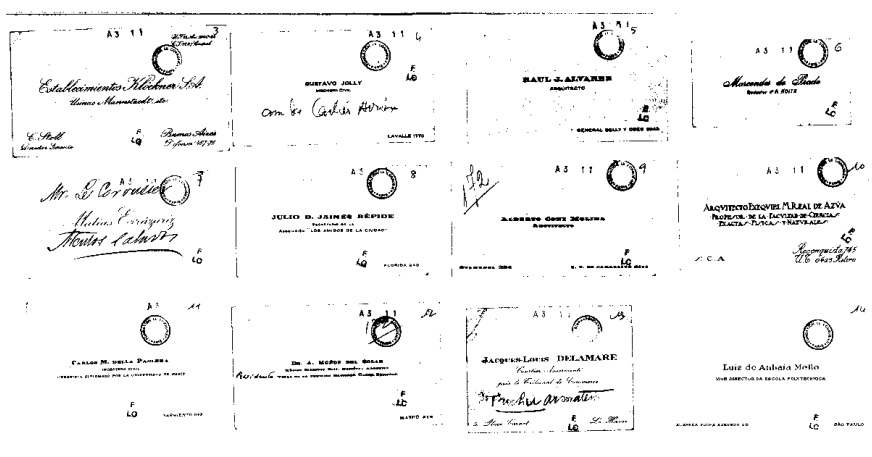


Fig. 94: Biglietti da visita delle persone con cui Le Corbusier entra in contatto a Buenos Aires 1929. Source: *Fondation Le Corbusier*, Paris, A3-11-49-001.

La visita di Le Corbusier, organizzata in collaborazione con l'*Asociación Amigos del Arte*, è finanziata solo parzialmente⁴¹⁰ da questa, infatti quattro sono sovvenzionate dalla *Facultad de Ciencias Exactas* della *Universidad de Buenos*

⁴⁰⁷NOVICK, Alicia; PICCIONI, Raul, *Carlos Maria Della Paolera, Buenos Aires 1890-1940 o los orígenes de la profesión de urbanista en la Argentina*, Buenos Aires 1989.

⁴⁰⁸LE CORBUSIER, *Plan director para Buenos Aires*, in "La Arquitectura de Hoy", n. 4, Buenos Aires, aprile, 1947.

⁴⁰⁹CONI MOLINA, Alberto, *Definiendo posiciones*, in "Revista de Arquitectura", n.104, Buenos Aires, agosto, 1929, pp. 467-468.

⁴¹⁰L'*Asociación Amigos del Arte* finanzia solo cinque conferenze presentate a Buenos Aires.

Aires ed una dall'*Asociación Amigos de la Ciudad*. Un documento che permette di ricostruire le date nelle quali presenta le dieci conferenze e anche se in modo non completo dove avranno luogo, è il programma definitivo di quest'ultime, corretto a mano dall'architetto stesso, il giorno anteriore al loro inizio, il 2 ottobre 1929. Le sue conferenze sono accompagnate da una serie di disegni e schizzi, usando la stessa tecnica adottata in conferenze precedenti come in quelle presentate alla Sorbonne, il 12 giugno del 1924, a Bruxelles, il 4 maggio del 1926 e a Barcellona, il 15 maggio del 1928⁴¹¹.

Tim Benton afferma che il settantasette per cento dei disegni che realizza durante le conferenze del suo viaggio sudamericano sono attualmente conservati presso la Fondation Le Corbusier⁴¹². In una versione successiva del testo *Précisions*⁴¹³, Le Corbusier, descrive la metodologia utilizzata: «Pues me surgió una técnica de conferencias. Preparé, pues, mi caballete: un bloc de una decena de grandes hojas de papel, en las cuales dibujo en negro y en colores un cordel tendido de un extremo a otro del escenario, detrás de mí, del cual hice colgar las hojas, una después de otra, así que están ya cubiertas con los dibujos»⁴¹⁴.

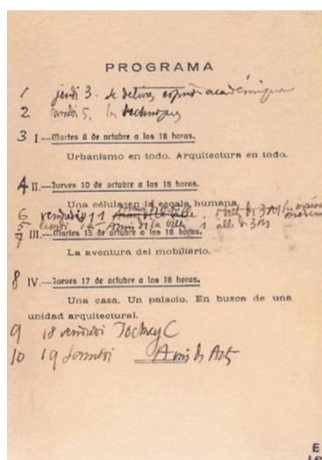


Fig. 95: Le Corbusier, Programma Conferenze a Buenos Aires, 2 ottobre 1929. Source: Fondation Le Corbusier, Paris, documento n. C3-7-116-003.

⁴¹¹La prima conferenza sull'urbanistica risale a quella presentata a Strasburgo nel 1923.

⁴¹²BENTON, Tim, *Le Corbusier conférencier*, Groupe Moniteur, Département Architecture, Paris 2007.

⁴¹³Si riferisce alla seconda edizione pubblicata da Éditions Vincent Fréal et Cie a Parigi nel 1960.

⁴¹⁴LE CORBUSIER, *Precisiones. Respecto a un estado actual de la arquitectura y urbanismo*, 9ª ed., Editorial Poseidón, Barcelona, 1978, pp. 34-35.

Nella prima conferenza, che risale al 3 ottobre del 1929 ospitata nella sede dell'*Asociación Amigos del Arte*, afferma: «No obstante, aquí, en el fondo del estuario del Rio de la Plata, existen unos elementos fundamentales. Son tres bases eminentes de urbanismo y de arquitectura: el mar y el inmenso puerto, las magníficas vegetaciones del Bosque de Palermo, el cielo argentino [...] pero se puede decir que no se les ve ni al uno ni al otro desde el interior de la ciudad. La ciudad está desprovista de mar, de árboles y de cielo»⁴¹⁵.

Durante la sua permanenza argentina, anche lo scrittore americano Waldo Frank viene invitato a Buenos Aires dall'*Asociación Amigos del Arte* a presentare una serie di conferenze nelle quali sostiene il ruolo dell'America e di un'apertura al dialogo del progressismo del Nord e dello spiritualismo del Sud. La principale testata giornalistica del paese, "La Nación", descrive o accenna le conferenze dei due invitati, prendendo posizione nel dibattito. Le tesi dello scrittore statunitense sono descritte con maggior dettaglio, probabilmente per le tematiche trattate, ed essendo un quotidiano destinato a un ampio pubblico sono più facilmente comprensibili che le teorie lecorbusiane. Frank, qualche anno dopo, in un suo scritto esplicita la sua critica rispetto alle tesi dell'architetto svizzero, affermando:

[...] es un hombre sin contacto con la totalidad de la vida y esencialmente estéril. Por algún tiempo podrá manejar todavía y hasta mejorar las máquinas cuyos principios descubrieron sus antepasados. Pero a medida que se aleje el manantial creativo de donde brota su potencial intelectual, y a medida que sus máquinas se hagan más complejas, el abismo se abrirá más cada vez entre su dominio y sus tareas. Y puede llegar el día en que sin la sabiduría ya, el hombre que vive en contacto, no con una serie de cosas sino con la vida misma, el especialista sea incapaz de dominar la máquina.⁴¹⁶

Nella prima conferenza, tenutasi l'8 ottobre presso la *Facultad de Ciencias Exactas* di Buenos Aires intitolata *Arquitectura en todo, urbanismo en todo*, si scontra con un pubblico di architetti, alquanto ostile, una formazione accademica classica che si basa sui modelli dell'Accademia di *Beaux Arts* di Parigi. Negli atti della conferenza del 1965 in omaggio a Le Corbusier, dopo la sua morte, l'architetto

⁴¹⁵LE CORBUSIER, *Precisiones. Respecto a un estado actual de la arquitectura y urbanismo*, 9ª ed., Editorial Poseidón, Barcelona, 1978, p. 40.

⁴¹⁶FRANK, Waldo, *America hispana, a portrait and a prospect*, Garden City Pub Co., New York 1931.

argentino Jorge Ferrari Hardoy descrive la proposta accademica della *Facultad de Arquitectura* al momento del suo arrivo a Buenos Aires.

La Facultad de Arquitectura de Buenos Aires, era en aquel momento terriblemente mala; como lo eran por otra parte la de Beaux Arts en Paris y otras en el mundo. Nos enseñaban a copiar el Vignola y nuestro jefe de taller era René Karman, un francés típico de Beaux Arts, un pobre hombre totalmente sobrepasado y que probablemente nunca construyó nada, del que puedo solo recordar con afecto su parte humana y no su enseñanza. A cada proyecto que le presentábamos los primeros años de la Carrera inevitablemente nos dibujaba encima unas columnas jónicas o dóricas, o una empinada y lujosa mansarda. [...] La Facultad era un Conservatorio. Todo el que seguía sus cursos se recibía, pues bastaba pasar en limpio los dibujos que Karmant, Alvarez 19 o Villalonga 20 hacían sobre nuestros calcos. Mis primeros cursos en la Facultad fueron marcados con sobresaliente; era evidentemente un alumno ingenuo y aplicado.

Pero allí comenzó el impacto de la enseñanza de Le Corbusier. Sus libros eran leídos por nosotros – un pequeño grupo de alumnos – con avidez y entusiasmo sin límites.

Vers un Architecture, Une Maison un Palais, L'Art Décoratif d'Aujourd'Hui, Precisions, y luego sus primeros libros de obras y proyectos, sobre todo el de 1929/34 y la Ville Radieuse fueron para nosotros, deslumbrantes.⁴¹⁷

Il giorno precedente alla quarta conferenza, tenutasi presso la *Facultad de Ciencias Exactas* il 9 ottobre, Le Corbusier scrive a Yvonne. Nella lettera è evidente il cambiamento della sua opinione dell'Argentina. Infatti riceve una serie di proposte per progetti di diverso tipo e l'obiettivo del suo viaggio inizia a concretizzarsi: «Hier 3ème conférence à la Faculté: grandes bobards. [...] Hier, allé avec Mme Ocampo voir le terrain immense pour la prochaine maison, architecture et plantations. [...] Un mijote un immeuble villa. Ce matin vu 2 lascars pour l'urbanisation de Tucumán. [...] Reste 2 heures à converser très utilement avec l'ambassadrice de l'U.S.A. [...] M'a proposé d'aller voir le P. Hoover à Washington lorsque je serai à N-York, pour entretien sur cité mondiale»⁴¹⁸.

⁴¹⁷FERRARI HARDOY, *Conferencia sobre Le Corbusier*, Fondo Ferrari Hardoy, Frances Loeb Library, Harvard Graduate School of Design, 1965.

⁴¹⁸Lettera di Le Corbusier a Yvonne au Piquey, *Fondation Le Corbusier*, Paris, 9 ottobre, 1929.

L'11 ottobre, presso l'*Asociación Amigos del Arte*, l'architetto presenta la quinta conferenza, intitolata *La planta de la casa moderna*, per la quale prepara uno schizzo preliminare facendo uno studio della luce zenitale, visto nella moschea verde di Brousse⁴¹⁹, e la sua applicazione per il progetto di Villa Savoye.⁴²⁰ In questo disegno è interessante osservare sia l'uso della luce zenitale che il sistema di volte già ritrovato nel suo viaggio in Spagna. Nel corso di una conferenza dell'architetto svizzero, tenutasi a Barcellona nel 1928, quest'ultimo si avvicina all'opera di Gaudí e in particolare al sistema costruttivo di volte, definito *boveda catalana*. Questa tecnica verrà utilizzata successivamente da uno dei massimi esponenti della seconda generazione di architetti del Movimento Moderno argentino, il catalano Antoni Bonet, suo collaboratore dalla fine degli anni trenta.

Nel *Carnet di viaggio* dell'architetto svizzero conservato presso l'Archivio della FLC è pervenuto un disegno surrealista che accompagna appunti datati il 13 ottobre.

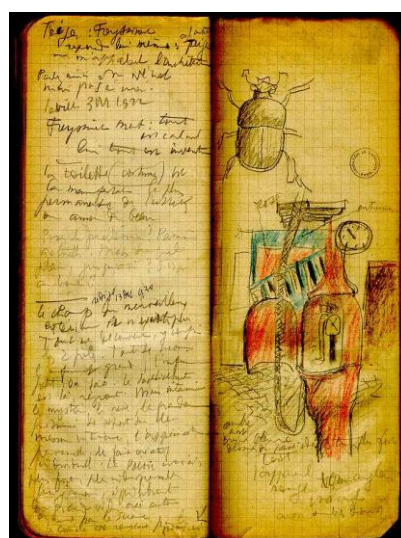
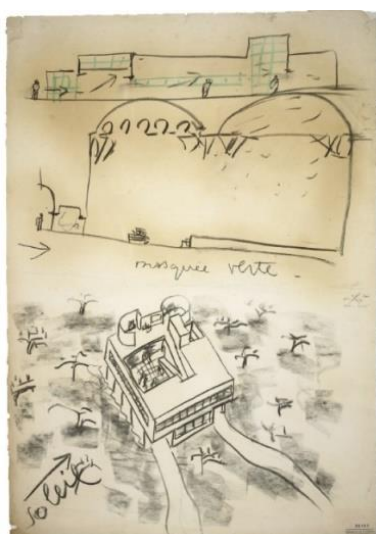


Fig. 96: Le Corbusier, Disegno presentato durante la quinta conferenza, 13 ottobre 1929, *Fondation Le Corbusier*, Paris, documenti n. 33493.

Fig. 97: Le Corbusier, Appunti e schizzi di viaggio, 13 ottobre 1929. Source: *Agendas-carnets de notes et d'adresses*, *Fondation Le Corbusier*, Paris, documento n. F3-4-8-048.

⁴¹⁹Le Corbusier visita la moschea di Brousse durante il viaggio del 1911 a Istanbul.

⁴²⁰Questa comparazione è stata analizzata in BENTON, Tim, *Le Corbusier conférencier*, Groupe Moniteur, Département Architecture, Paris 2007.

Il 17 ottobre nella stessa *Facultad*⁴²¹ presenta *La ciudad mundial*, nella quale mostra con alcuni schizzi le diverse tipologie architettoniche che ha riscontrato a Buenos Aires che viene descritta in *Precisiones*: «De ningún modo, dibujo las casas de Buenos Aires. Por lo menos hay cincuenta mil así. Han sido hechas y se hacen todos los días – por constructores italianos. Son una expresión muy lógica de la vida de Buenos Aires. Sus dimensiones son justas; su forma es armoniosa, sus situaciones reciprocas han sido halladas con habilidad. [...] Calculen el escándalo de estos chalets ingleses con sus tejados inclinados de tejas, inutilizables, que forman buhardillas, causando gastos anuales de mantenimiento»⁴²². Le Corbusier descrive così il paesaggio eclettico della capitale, caratterizzato dalle diverse tipologie costruttive proposte dalle ondate migratorie europee.

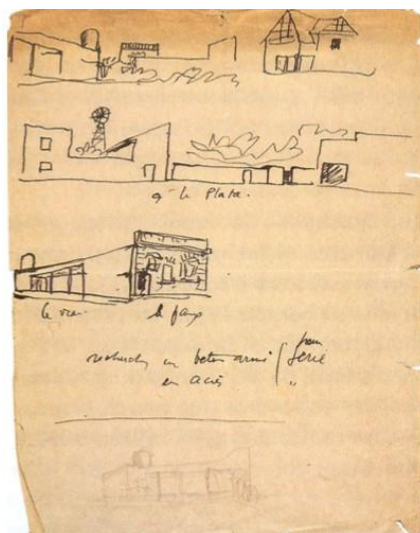


Fig. 98: Le Corbusier, Schizzo preliminare per la conferenza *La ciudad mundial*, 16 ottobre 1929. Source: Getty Research Institute, documento n. 920083 (01).

La posizione dell'università legata alle proposte *academicistas* appare rilevante quando nello stesso periodo dell'arrivo di Le Corbusier viene invitato Eugenio Steinhof,⁴²³ che presenta le sue teorie sull'urbanistica e sui complessi abitativi della Vienna rossa. La conferenza viene riassunta in un articolo pubblicato su "Revista de Arquitectura" che sintetizza le proposte sull'architettura moderna a Vienna con

⁴²¹*Facultad de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires.*

⁴²²LE CORBUSIER, *Precisiones. Respecto a un estado actual de la arquitectura y urbanismo*, 9ª ed., Editorial Poseidón, Barcelona, 1978, pp. 250-251.

⁴²³Membro della Commissione per il Concorso della Società delle Nazioni di Ginevra

i suoi aspetti sociali ed economici. Steinhof descrive come lo sviluppo urbanistico di una capitale europea di tale entità sia legata all'edificazione di immobili destinati all'edilizia popolare: «Fue de este modo que desde el año 1925 hasta 1928 la Municipalidad de Viena pudo construir doce enormes inmuebles que le costaron, más o menos, 490 millones de chelines austriacos [...]. Las habitaciones de estos inmuebles se enrejan a los obreros a un precio infinitamente inferior al de costo. [...] Naturalmente, así tratado, el obrero puede pagar el impuesto sobre el alquiler, que irá aumentar la caja central para edificación de nuevos inmuebles»⁴²⁴.

Il 23 ottobre 1929 Le Corbusier viaggia in Paraguay, ad Asunción, come viene descritto nella lettera alla madre, «Me voici au centre de l'Amérique, venu en avion. Vu des terres, tout simplement effrayant d'étendue et de solitude»⁴²⁵. Inoltre in *Precisiones* racconta la motivazione del viaggio: «En Buenos Aires, la Compañía Sudamericana de Navegación Aérea, me invito a participar en el viaje inaugural del transporte de viajeros en su nuevo avión de diez plazas, para Asunción de Paraguay»⁴²⁶. È affascinato dal paesaggio tropicale, dai colori della terra e soprattutto dal decorso dei fiumi che osserva durante il tragitto in aereo e disegna. Descrive la città del Paraguay: «Asunción! Hace tan solo una generación que todavía no habían conocido la invasión de traje confección standard»⁴²⁷, immagine che si vede riflessa nel suo *Carnet* di schizzi, in cui ritrae l'abbigliamento femminile, alcuni dei quali sono stati esposti nella mostra *Le Corbusier y el Sur de America*⁴²⁸. Continua,

Es una pequeña ciudad hundida en medio de una vegetación admirable: 50 % de hierba de una crudeza comprensible, al lado de 50 % de tierra roja; arboles inmensos que son completamente de color malva, azafrán o guindilla. Mujeres con túnica blanca y pañuelo en la cabeza y unas casas de indios en los arrabales de la ciudad, que son el más total acto

⁴²⁴STEINHOF, Eugenio, *La arquitectura moderna en Viena y sus aspectos sociales y estéticos*, in "Revista de Arquitectura", n. 106, Buenos Aires, ottobre, 1929, pp. 550-553.

⁴²⁵Lettera di Le Corbusier alla madre, *Fondation Le Corbusier*, Paris, 23 ottobre 1929.

⁴²⁶LE CORBUSIER, *Precisiones. Respecto a un estado actual de la arquitectura y urbanismo*, 9ª ed., Editorial Poseidón, Barcelona, 1978, p. 19.

⁴²⁷*Ivi*, p. 24. Questa tappa del suo viaggio è stata studiata dall'architetto Eduardo Maestripietri nella sua pubblicazione, MAESTRIPIERI, Eduardo, *Algo más cerca de Le Corbusier en Buenos Aires*, in GUTIÉRREZ, Ramón, "Le Corbusier en el Rio de La Plata, 1929", CEDODAL, Buenos Aires, 2009, pp. 85-92.

⁴²⁸Mostra *Le Corbusier y el Sur de America*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, ottobre 2016-gennaio 2017.

de devoción de un alma sensible: todo alrededor, suelo de tierra batida, extraordinariamente limpio y bien conservado - una moqueta roja, estilo “recepción en el Eliseo”; casita de listones de madera o de bambú, rellenos, a intervalos, con tierra batida.⁴²⁹

Presso l’Archivio della *Fondation* sono conservati degli appunti del viaggio, con le sue impressioni e uno schizzo astratto nel quale crea un paesaggio di oggetti.

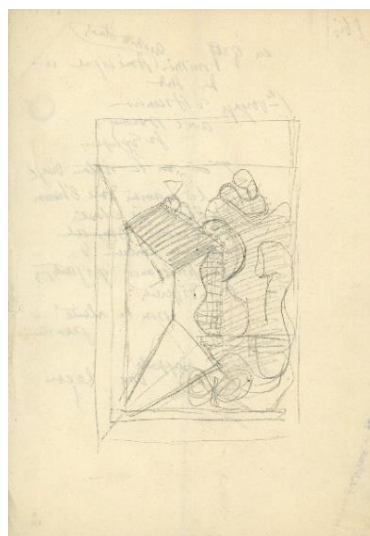
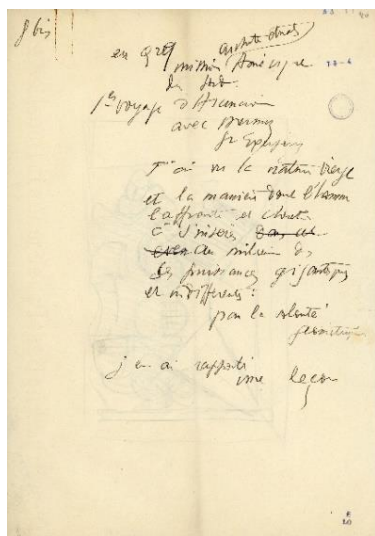


Fig. 99, Fig. 100: Le Corbusier, Appunti di viaggio ad Asunción, 23 ottobre 1929. Source: *Fondation Le Corbusier*, Paris, documento n. A(11)-40-(001-002).

⁴²⁹LE CORBUSIER, *Precisiones. Respecto a un estado actual de la arquitectura y urbanismo*, 9ª ed., Editorial Poseidón, Barcelona, 1978, p. 24.

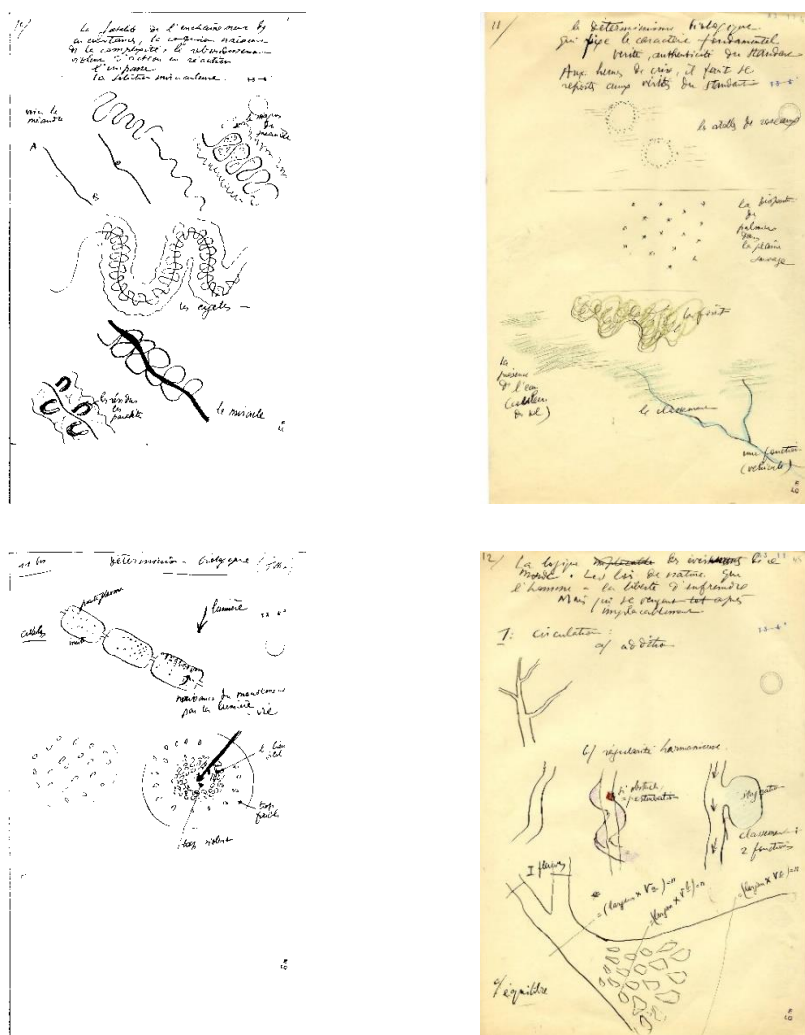


Fig. 101, Fig. 102, Fig. 103, Fig. 104: Le Corbusier, Appunti di viaggio da Buenos Aires ad Asunción, 23 ottobre 1929. Source: *Fondation Le Corbusier*, Paris, documento n. A(11)-40-(003-006).

Il 28 ottobre del 1929 anche Alejandro Bustillo pubblica su “La Nación” un articolo nel quale avvisa gli architetti del pericolo al quale potrebbero andare incontro seguendo le proposte presentate da Steinhof e Le Corbusier. Sostiene che le loro teorie applicate all’architettura civile la rendano più sostenibile economicamente e quindi interessante, «Una casa de familia, por ejemplo, de un costo aproximado de 200.000 pesos, tratada en cualquiera de los “estilos antiguos” o, mejor dicho, con un criterio arquitectónico, demandará un gasto de 7000 a 8000 pesos en concepto de planos [...] la misma casa en estilo moderno pregonado [...]

exigirá a lo sumo 1000 a 2000 pesos de gastos»⁴³⁰. Invece ricorda l'importanza delle opere classiche con le quali non è possibile competere: «La belleza de las obras griegas se distingue de las demás por su esencia universal y por estar bien depurada de todo elemento de carácter transitorio. Sus fórmulas han de resistir entonces a todos los ataques y serán siempre fuente inagotable de inspiración. Pero no basta conocerlas hay que sentir las»⁴³¹. Infine conclude l'articolo sostenendo che non considera le teorie dei due architetti attendibili, poiché le loro opere non potrebbero avere solide fondamenta.

Eso de que la casa es la máquina de vivir no tiene ningún significado lógico, aun sin tomarlo en su verdadera acepción. [...] Me ocuparé, entonces, solamente de sus obras: las obras engañan menos que las palabras. Las plantas, de las que yo conozco, y lo digo sin el menor asomo de animosidad, son francamente malas. Desarticuladas, con los servicios mal ubicados, con poca independencia de las partes [...] Se advierte que la emancipación de las normas clásicas - orden, simetría, etcétera - no ha sido suficiente para impedir el error y la arbitrariedad.⁴³²

È interessante osservare che l'autore di questo articolo è lo stesso che un anno prima realizza Casa Ocampo, contemporaneamente alla quale Victoria Ocampo contatta Le Corbusier commissionandogli una casa moderna.

L'architetto svizzero, durante la sua permanenza a Buenos Aires, nella corrispondenza con Yvonne accenna a possibili progetti per i quali si riunisce con committenti e perlustra aree edificabili. Dai documenti esaminati si ritiene che si tratti sia di progetti per privati che di piani regolatori: «Ce matin vu deux lascars pour l'urbanisation de Tucumán. Jeté base une entente pour urbanisation des diverses villes de la République»⁴³³. In una lettera successiva presenta l'ingegnere Antonio Vilar come collaboratore argentino: «Semaine mouvementée occupée partie en pourparlers avec Vilar, un ingénieur complètement emballé et avec lequel s'organise une combinaison de travaux. Discussion également au sujet du contrat d'urbanisation des villes de province»⁴³⁴. Continua descrivendo un viaggio a Mar

⁴³⁰BUSTILLO, Alejandro, *Reflexiones sobre Arquitectura*, in "La Nación", Buenos Aires, 28 ottobre, 1929.

⁴³¹*Ibidem.*

⁴³²*Ibidem.*

⁴³³Lettera di Le Corbusier a Yvonne au Piquay, *Fondation Le Corbusier*, Paris, 9-13 ottobre, 1929.

⁴³⁴Lettera di Le Corbusier a Yvonne au Piquay, *Fondation Le Corbusier*, Paris, 27 ottobre, 1929.

del Plata per esaminare il terreno per il progetto di un hotel. Da questo momento Antonio Vilar diviene il suo collaboratore per l'Argentina.

Contemporaneamente Le Corbusier mantiene una fitta corrispondenza anche con *M^{me} Ocampo*, che gli affida vari progetti, descritti in una lettera del 2 novembre. Tra di questi vi è il progetto per un complesso di case da realizzare all'interno di un Golf club; il disegno conservato nella corrispondenza e uno presentato con maggiori dettagli in *Precisiones*, presenta il progetto di diciassette case che riprendono il prototipo di Villa Savoye. Conclude la proposta citando nuovamente Antonio Vilar, «El señor Antonio Vilar, ingeniero, podría recibirlo, ordenar las bases útiles»⁴³⁵.

Il secondo progetto è una torre di quaranta metri da cui poter osservare il fiume, oltre a ciò accenna anche all'acquisto di alcuni terreni nella zona nord di Buenos Aires, nella località Tigre. Ne scrive anche alla madre nella stessa data: «Mais choisi des terrains pour Mme Ocampo, grandes affaires, extrêmement originales. Un tas d'affaires sont en vue»⁴³⁶. Nella parte finale della lettera introduce il suo grande progetto, «Les Grandes Travaux de Buenos Aires»⁴³⁷.

Un punto interessante da osservare durante la rilettura della corrispondenza tra l'architetto e la scrittrice è la costante ricerca tra le sue proposte architettoniche e il paesaggio naturale, in particolare il fiume e la vegetazione, elementi che nei suoi primi progetti per Buenos Aires realizzati a distanza non vengono inseriti e dei quali non richiede informazioni specifiche. Infatti per il progetto del terreno nel Golf club descrive con più dettaglio gli elementi del paesaggio che quelli della proposta che avrebbe realizzato: «El pasto llegaría hasta el borde de los pilotes de las casas. Los árboles quedarán “au naturel”, los jardines de flores serán convertidos en jardines suspendidos: el cielo los dominará. Y desde el solarío, arriba, el cielo entero»⁴³⁸. Per quello relativo alla torre, «Podría rematarse con un jardín extremadamente cerrado y una pileta, flores, árboles, y solo el cielo encima [...] La Avenida Alvear, el parque de Palermo, el río. ¡Pienso que no puede haber nada mejor!»⁴³⁹ Conclude le

⁴³⁵Lettera di Le Corbusier alla madre, *Fondation Le Corbusier*, Paris, 2-9 novembre, 1929.

⁴³⁶*Ibidem*.

⁴³⁷*Ibidem*. Lo studio sulla localizzazione dei terreni accompagnata da un'interpretazione delle proposte descritte da Le Corbusier nella corrispondenza è presentato da Jorge Franciso Liernur e Pablo Pschepiurca in *La Red austral. Obras y proyectos de Le Corbusier y sus discípulos en la Argentina (1924-1965)*.

⁴³⁸Lettera di Le Corbusier a Victoria Ocampo, *Observatorio UNESCO Villa Ocampo*, Buenos Aires, 29 novembre, 1929.

⁴³⁹*Ibidem*.

sue proposte affermando: «Buenos Aires, gran ciudad del mundo, con un plan prestigioso, vista desde el río o mirando al río»⁴⁴⁰.

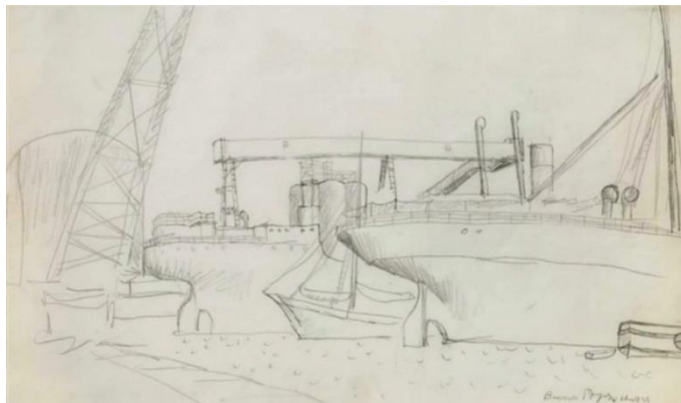


Fig. 105: Le Corbusier, Schizzo del porto di Buenos Aires. Source: *Carnet B4, dessins, Fondation Le Corbusier, Paris.*

Alla fine della permanenza di Le Corbusier nella capitale argentina, dalla quale parte il 14 novembre, la sua visione di Buenos Aires assume una visione opposta rispetto alle sue prime impressioni ricevute. In *Precisiones* conclude le conferenze argentine, proponendo il suo progetto del *Plan para Buenos Aires* e descrivendo il fascino per la città: «Se siente en vuestro país una demasiado bella energía para capitular ante el cataclismo creado por el maquinismo: el crecimiento irracional de las grandes ciudades. Repito que podeis, también, valorizar vuestro suelo. [...]»⁴⁴¹.

Il 13 novembre Le Corbusier riceve una lettera da parte di Vilar, il quale conferma il loro rapporto di collaborazione e la costituzione della società *Grands Travaux de Buenos Aires urbanisation et architecture*. Durante la sua partenza per Montevideo, a bordo della barca Giulio Cesare, lascia la capitale argentina con progetti e speranze che vengono descritte nelle parole di conclusione in una lettera alla madre: «Je pense que je ferai de grands travaux à Buenos Aires. Les rôles seront retournés: au lieu d'y dé penser du franc français qui vaut dix centimes, on gagnera des pesos qui valent dix francs. Mais là n'est pas la question: il y a à faire le Grand Buenos Aires, la plus grande création de l'époque. Une conception qui n'est pas

⁴⁴⁰*Ibidem.*

⁴⁴¹LE CORBUSIER, *Precisiones. Respecto a un estado actual de la arquitectura y urbanismo*, 9ª ed., Editorial Poseidón, Barcelona, 1978, p.237.

ordinaire, qui est fantastique, raisonnable, sublime. J'ai organisé les alliances utiles, j'ai trouvé un type: Vilar, qui est ce qu'il faut»⁴⁴².

Tra gli schizzi e appunti di Le Corbusier, del suo viaggio in Argentina, è conservata presso l'Archivio della *Fondation* una mappa concettuale realizzata dall'architetto con i collaboratori e possibili progetti dei quali si è discusso durante il suo soggiorno.

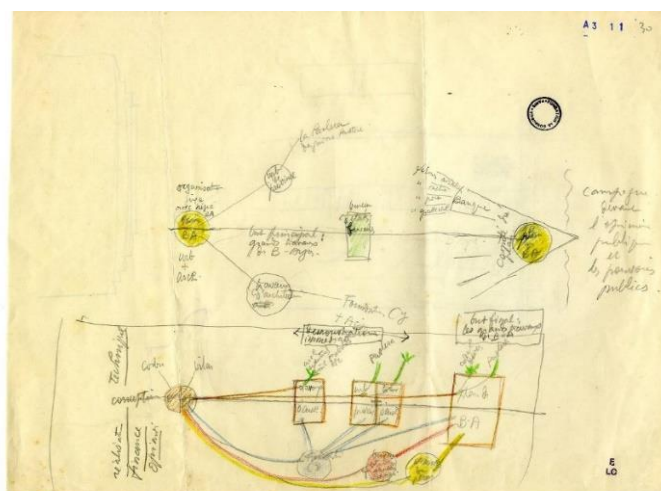


Fig. 106: Le Corbusier, Piano di lavoro a Buenos Aires, novembre 1929. Source: Argentine, 1929, *Fondation Le Corbusier*, Paris, documento n. A3-11-30-001.

4.1.1 I progetti inconclusi

Nel corso del suo soggiorno a Buenos Aires, Le Corbusier conosce due personalità per le quali, nel corso del 1930, realizza alcuni progetti che però non troveranno concretizzazione. Il primo viene realizzato per Julian Martínez de Hoz che gli affida la progettazione di un edificio a Belgrano, quartiere nord della città. Il secondo viene realizzato per conto dell'ambasciatore cileno Matias Errázuriz Ortúzar, che gli affida la realizzazione di un edificio nella località di Zapallar, zona balneare a nord di Santiago de Chile.

⁴⁴²Lettera di Le Corbusier alla madre, *Fondation Le Corbusier*, Paris, 14 novembre 1929.

Durante lo stesso viaggio sudamericano, nella città di San Pablo in Brasile viene incaricato di un progetto per una biblioteca per Paulo Prado, «plantador de café, financiero y filosofo»⁴⁴³.

La mia ricerca si limita all'Argentina e il progetto per Matias Errázuriz⁴⁴⁴ è già stato studiato in precedenza⁴⁴⁵, ritengo però significativo analizzare la proposta per Julian Martínez de Hoz attraverso la comparazione di alcuni aspetti che si accomunano o distaccano totalmente dagli altri due casi, i cui progetti preliminari sono stati realizzati quasi contemporaneamente, come indicato dalla corrispondenza che li accompagna. Mentre quello argentino è stato inviato al committente il dicembre del 1930, quello cileno, i cui primi schizzi risalgono alla prima riunione a Buenos Aires nell'ottobre del 1929, viene realizzato tra gennaio e maggio del 1930 e nel caso brasiliano tra gennaio 1930 e marzo 1931.

Il progetto argentino che, come indica il *Livre Noir*⁴⁴⁶ di Le Corbusier, è stato realizzato tra il 17 e 18 ottobre del 1929, viene inviato a Julian Martínez de Hoz il 3 dicembre del 1930, accompagnato da una lettera che ne indica la data con la sua descrizione e nella quale viene nominato nuovamente Vilar come direttore di cantiere: «Tout fois vous pourriez à ce sujet questionner notre collègue Monsieur Vilar»⁴⁴⁷. Alcune planimetrie e una facciata, conservate presso la *Fondation Le Corbusier*, sono state pubblicate in un catalogo di progetti di Le Corbusier a Buenos Aires, realizzato dall'architetto Néstor Otero⁴⁴⁸ alla fine degli anni ottanta. Attualmente, presso l'Archivio della *Fondation Le Corbusier*, sono conservati trentatré disegni del progetto, che includono: planimetrie, facciate, schizzi e dettagli costruttivi. Le immagini che seguono sono state selezionate tra quelle non pubblicate fino alla data attuale, ad eccezione di quella centrale presentata nella

⁴⁴³LE CORBUSIER, *Precisiones. Respecto a un estado actual de la arquitectura y urbanismo*, 9ª ed., Editorial Poseidón, Barcelona, 1978, p. 31.

⁴⁴⁴TORIBIO MEDINA, José, *Los Errázuriz. Notas biográficas y documentos para la historia de esta familia en Chile*, Ed. Universitaria, Santiago de Chile 1964.

⁴⁴⁵VÁSQUEZ, Claudio, *Encargo y proyecto de la Casa Errázuriz*, in OYARZÚN PÉREZ, Fernando, *Arquitectura en el Chile del siglo XX*, in "Modernización y Vanguardía 1930-1950", ARQ Ediciones, Santiago de Chile 2017.

⁴⁴⁶È il quaderno nel quale Le Corbusier e i suoi collaboratori hanno catalogato tutti i progetti, descrivendone data, quantità, tipologia di disegni e autore.

⁴⁴⁷Lettera di Le Corbusier a Julian Martínez de Hoz, *Fondation Le Corbusier*, Paris, 3 dicembre, 1930.

⁴⁴⁸OTERO, Nestor, *Ocampo, Bustillo, Le Corbusier, Mendelsohn, Gropius, Prebisch*, in "Revista Casas", n. 25, Buenos Aires, marzo, 1992.

mostra *Le Corbusier y el Sur de America*⁴⁴⁹, e risultano significative per la sua analisi.



Fig. 107: Le Corbusier, Facciata Casa Julian Martínez de Hoz, dicembre, 1930. Source: *Fondation Le Corbusier*, Paris, documento n. 24121.

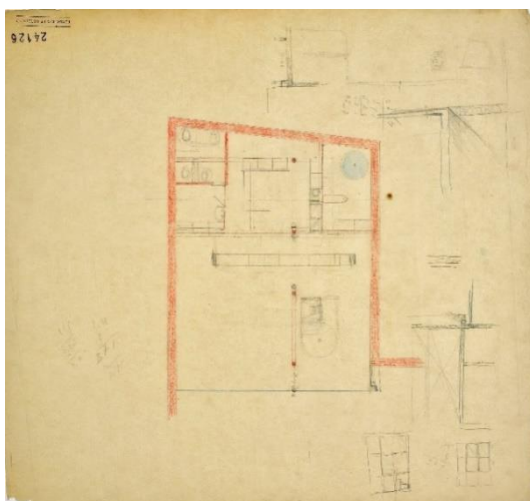


Fig. 108: Le Corbusier, Pianta tipo, dicembre 1930. Source: *Fondation Le Corbusier*, Paris, documento n. 24125.

⁴⁴⁹Mostra *Le Corbusier y el Sur de America*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, ottobre 2016-gennaio 2017.

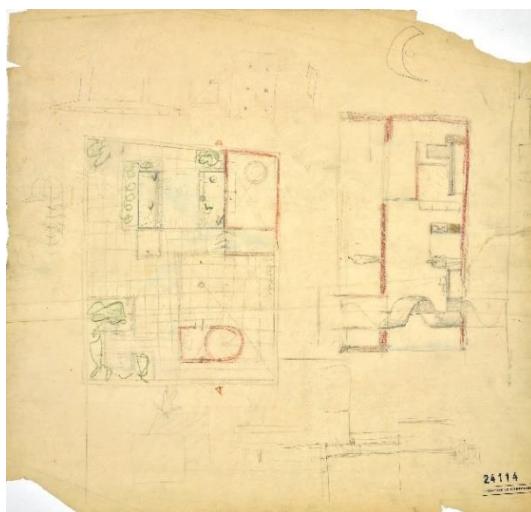


Fig. 109: Le Corbusier, Pianta terrazza, solárium e sezione longitudinale, dicembre, 1930. Source: *Fondation Le Corbusier*, Paris, documento n. 24114.

Dall'analisi delle planimetrie si può osservare nuovamente un'applicazione del concetto di *immueble ville*, che sviluppa anche in una delle conferenze a Buenos Aires, intitolata *Le plan de la maison moderne*⁴⁵⁰. Tra i punti trattati, in questa descrive anche l'organizzazione degli appartamenti nel transatlantico nel quale viaggia fino a Buenos Aires, in cui in 15 m² vengono concentrate tutte le funzioni.

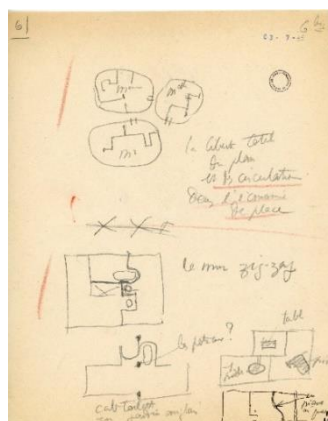


Fig. 110: Le Corbusier, Disegni preliminari della conferenza *Le plan de la maison moderne*, ottobre 1929. Source: *Fondation Le Corbusier*, Paris, documento n. C3-7-35.

⁴⁵⁰ Questa è la quinta conferenza che avviene l'11 ottobre 1929.

Nonostante la proprietà si sviluppi su due livelli, concentra i suoi spazi chiusi su un unico piano che è pensato come un monolocale, nel quale attraverso l'uso di due distinte scale a chiocciola, gli spazi pubblici sono divisi da quelli privati, come Le Corbusier scrive a Julian Martínez: «Vous remarquerez que les deux escaliers en colimaçon permettent de séparer très clairement le service de la réception»⁴⁵¹. Queste sono collegate direttamente alla terrazza solarium, riprendendo un concetto non solo proposto nei suoi cinque punti, ma adottato a Buenos Aires e sottolineato in *Precisiones*: «Ustedes han hecho nacer, naturalmente, el tejado-terrazza en la Argentina»⁴⁵².

Un altro elemento che caratterizza questa proposta è la localizzazione nella quale si sviluppa. Infatti il tipico lotto urbano utilizzato nella città di Buenos Aires ha una misura standard di 8,66 m, che è un elemento che sicuramente limita e allo stesso caratterizza questo progetto rispetto ad altri della stessa tipologia.

Durante il soggiorno a Buenos Aires, Le Corbusier conosce il diplomatico cileno Errázuriz, che è anche un collezionista d'arte appassionato delle avanguardie europee, come sottolinea Claudio Vásquez⁴⁵³.

Tra i disegni per il progetto Errázuriz, uno risale al 15 ottobre 1929, data coincidente con la prima riunione tra l'architetto e il committente, come descritto nello studio di Christiane Crasemann Collins⁴⁵⁴, in cui secondo le parole di Le Corbusier vengono definite le basi del progetto: «Nous estimons que la colonne de de marbre qui existe déjà sur place doit être le plus éloigné possible de la maison, de façon à faire une unité en soi dans l'espace»⁴⁵⁵. Il 14 aprile del 1930 è la data alla quale risalgono i progetti definitivi inviati a Matías Errázuriz con una lettera del 24 aprile. Nello schizzo sottostante non viene risaltato l'uso dei materiali tradizionali (pietre, legno e mattoni) come appare nella maggior parte dei disegni

⁴⁵¹Lettera di Le Corbusier a Julian Martínez de Hoz, *Fondation Le Corbusier*, Paris, 3 dicembre 1930.

⁴⁵²LE CORBUSIER, *Precisiones. Respecto a un estado actual de la arquitectura y urbanismo*, 9ª ed., Editorial Poseidón, Barcelona, 1978, pp. 251.

⁴⁵³VÁSQUEZ, Claudio, *Encargo y proyecto de la Casa Errázuriz*, in OYARZÚN PÉREZ, Fernando, *Arquitectura en el Chile del siglo XX*, in "Modernización y Vanguardía 1930-1950", ARQ Ediciones, Santiago de Chile 2017.

⁴⁵⁴COLLINS CRASEMAN, Christiane, *La casa Errázuriz de Le Corbusier: un encuentro entre dos culturas ficticias*, in PÉREZ OYARZUN, Fernando, "Le Corbusier y Sudamérica. Viajes y Proyecto", Ediciones ARQ, Santiago de Chile 1991.

⁴⁵⁵Documento n. FLC II-17-19, *Fondation Le Corbusier*, Paris.

del progetto. La casa continua a presentarsi come una *machine à habiter* priva però un *piano pilotis*, ma con un assoluto inserimento nel paesaggio.

Nel 1931 il progetto viene pubblicato su “L’Architecture Vivante”, insieme ad altre quattro opere, in un numero relativo alla relazione dell’architettura con il paesaggio⁴⁵⁶.

Dopo il soggiorno a Buenos Aires, Le Corbusier continua il suo viaggio con una sosta a Montevideo in cui presenta nuovamente una serie di conferenze e infine in Brasile, a San Pablo e Rio de Janeiro, dove soggiorna tra novembre e dicembre.



Fig. 111: Le Corbusier, Progetto preliminare di Casa Errázuriz. Source: *Fondation Le Corbusier*, Paris, documento n. 8998.

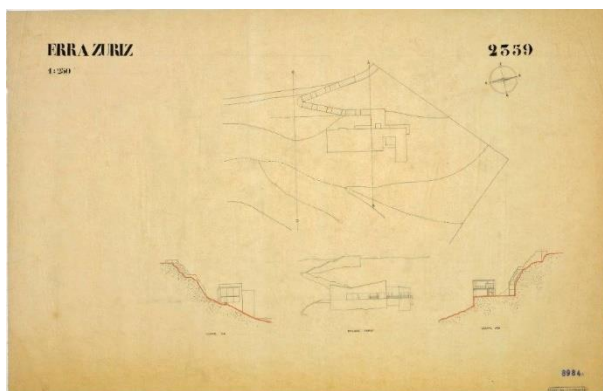


Fig. 112: Le Corbusier, Progetto preliminare di Casa Errázuriz, 1930. Source: *Fondation Le Corbusier*, Paris, documento n. 8984.

⁴⁵⁶LE CORBUSIER; JEANNERET, Pierre, “L’Architecture Vivante”, Éditions A. Morancé, Paris, printemps 1931.

Le Corbusier viene incaricato della progettazione di una biblioteca in un'area extraurbana della città di San Pablo. La proposta, che mantiene le caratteristiche dell'architettura realizzata in quegli anni, qui si adatta al dislivello del terreno. Osservando lo schizzo presente nella seconda immagine, si può osservare che il linguaggio usato è lo stesso adottato in Villa Savoye, anche se applicato alle funzioni di una biblioteca. Esaminando la terza immagine si osserva la scritta laterale Prado Martínez, che sono i cognomi delle due figure, brasiliana e argentina, per le quali Le Corbusier sta realizzando, quasi contemporaneamente, un progetto.

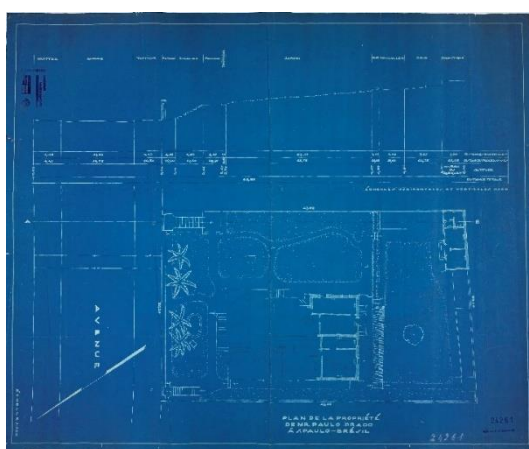


Fig. 113: Le Corbusier, Planimetria Villa Paulo Prado, gennaio 1930- marzo 1931. Source: Fondation Le Corbusier, Paris, documento n. 24261.

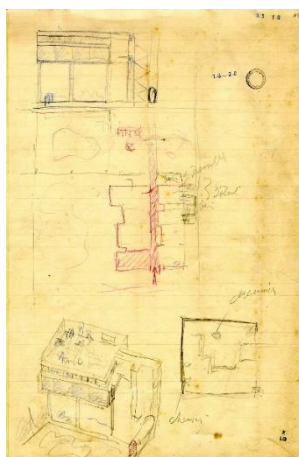


Fig. 114: Le Corbusier, Schizzo preliminare, gennaio, 1930. Source: Villas en Amérique du Sud, Fondation Le Corbusier, Paris, documento n. A3-18-152.

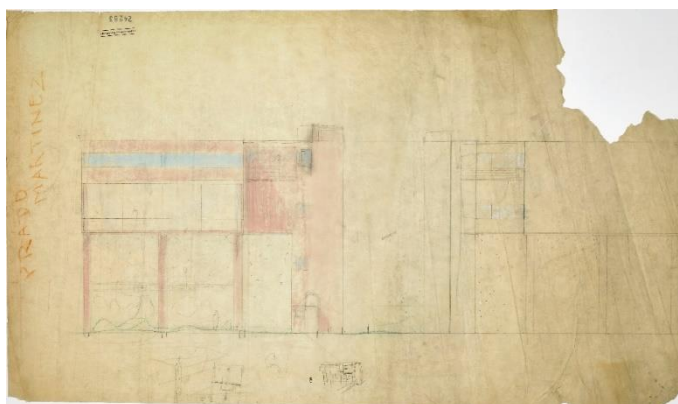


Fig. 115: Le Corbusier, Prospetto principale Villa Paulo Prado, gennaio 1930-marzo 1931. Source: *Fondation Le Corbusier*, Paris, documento n. 24262.

Rispetto alla proposta per Martínez de Hoz, l'ubicazione prevista per gli altri due progetti è in aree extraurbane con una forte caratteristica geomorfologica dettata dalle pendenze del terreno, nel primo caso in un'area costiera, ai piedi delle Ande, e nel secondo nelle aree collinari della città di San Pablo.

Mentre nel caso argentino e in quello brasiliano le Corbusier ha l'opportunità di visitare il terreno durante la sua permanenza, questo non avviene per il progetto cileno. Nonostante ciò nei primi due, il linguaggio compositivo, l'uso dei materiali e la distribuzione degli spazi rimangono coerenti alle opere realizzate negli anni venti, come definisce lo stesso Fernando Pérez Oyarzun⁴⁵⁷. Il progetto cileno, seppur realizzato nello stesso arco temporale sembra distaccarsi totalmente, recuperando un uso vernacolare dei materiali e con una relazione con il paesaggio circostante differente. Un paesaggio che nello schizzo conservato presso la *Fondation Le Corbusier*, modifica i cinque punti della casa moderna dell'architetto svizzero.

4.2 Gli echi della dottrina e la corrispondenza

Buenos Aires continua a essere il centro del dibattito aperto in occasione del viaggio di Le Corbusier. Su riviste di architettura, libri e conferenze, si alternano le diverse posizioni che sono accompagnate dalla realizzazione dei primi edifici che

⁴⁵⁷PÉREZ OYARZUN, Fernando, *Le Corbusier y Sudamérica. Viajes y Proyecto*, Ediciones ARQ, Santiago de Chile 1991.

presentano i postulati del Movimento Moderno e vengono presentati nel capitolo successivo.

Nel dicembre del 1929, un mese dopo la partenza di Le Corbusier, viene pubblicato su “Revista de Arquitectura” che non dedica nessun articolo al viaggio o alcun atto delle conferenze dell’architetto svizzero, un testo dell’architetto argentino Alfredo Coppola⁴⁵⁸. Quest’ultimo introduce l’articolo definendo l’importanza del ritorno a un’epoca di cambiamenti sottolineando come ogni epoca e stile sono cambiati in modo costante.

Nuestra época tornase positivista. Cambian los tiempos y se renuevan las costumbres, la voráGINE y el dinamismo contemporáneo [...]. Nos hallamos, pues, en presencia de una época de renovación, de un ciclo de transformación fundamental. Sufren la voráGINE todas las ciencias y las artes [...]. La arquitectura no puede sustraerse de la rauda renovación [...]. La arquitectura clásica tiene una historia que se remonta a una decena de siglos y no es fácilmente destruible en un instante. Analizando el pasado con fino criterio de arqueólogo, admiramos la sutileza de la evolución en todos los estilos porque las corrientes renovadoras e igualitarias de la vida, todo lo transforman en un ritmo constante. El vanguardismo, estilo expresionista, nueva sensibilidad, es una renovación netamente europea. Penetra en todos los países de alma inquieta, por su expresión simplista, de estructura contradictoria con una ingenuidad desconcertante.⁴⁵⁹

Questa pubblicazione evidenzia che il dibattito iniziato precedentemente all’arrivo di Le Corbusier continua anche dopo la sua partenza, senza che alcun cambiamento.

Qualche mese dopo, nel gennaio del 1930, Prebisch, che conosce l’architetto svizzero nel 1924 durante un suo viaggio in Europa e del quale è conservata una lettera⁴⁶⁰ presso la FLC, pubblica su “Revista de Arquitectura” gli atti della

⁴⁵⁸COPPOLA, Alfredo, *Originalidad, renovación y vanguardismo*, in “Revista de Arquitectura”, n.108, Buenos Aires, dicembre, 1929.

⁴⁵⁹*Ivi*, pp. 674-675.

⁴⁶⁰Lettera di Alberto Prebisch a Le Corbusier, *Fondation Le Corbusier*, Paris, 26 febbraio, 1924. Alberto Prebisch durante il suo viaggio europeo tra il 1922 e il 1924, scrive a Le Corbusier, una lettera datata, con probabilità, il 13 febbraio 1924, con la richiesta di un incontro dato il suo interesse alle opere e teorie dell’architetto svizzero. Infatti nella risposta ricevuta da Le Corbusier, quest’ultimo scrive: «Je suis très sensible à l’intérêt que vous portez à mont travail et c’est avec avec le plus grand plaisir que je vous recevrai ainsi que vos amis au jour et à l’heure que vous voudrez bien me fixer par téléphone».

conferenza⁴⁶¹ presentata al *I Salón Anual Estudiantes de Arquitectura*. In questi riprende il concetto di stile architettonico introdotto da Le Corbusier e presentato nella prima conferenza, «Con materiales propios de una región [...] con un trabajo adecuado al utillaje de la época, con un giro espiritual propio de un cierto periodo de civilización, la arquitectura crea sistemas coherentes, que constituyen un organismo depurado y puesto a punto, una entidad, un individuo calificado, infalsificable, exacto, que implica un juego automático de consecuencias estáticas y estéticas, y proveedor de una emoción inalienable, fisiológica y espiritual. En el curso de las edades la arquitectura ha dejado sistemas puros».⁴⁶² Questa tesi viene utilizzata per sostenere la sua teoria secondo la quale non si può più continuare a copiare forme e sistemi costruttivi del passato ed è significativo osservare le nuove circostanze sociali e lo sviluppo dell'industrializzazione per uscire dagli schemi convenzionali di ricerca estetica che ormai non rispecchiano le nuove esigenze: «Es preciso desterrar para siempre viejos estilos, que ya no responden a ninguna necesidad de lógica. El hombre actual, harto de retórica, y harto de convencionalismos, y harto de sentimentalismos engañosos, reclama con urgencia nuevas soluciones a sus necesidades vitales»⁴⁶³. Propone così il manifesto della sua architettura, il metodo con il quale si può ricercare e definire il nuovo stile: «El hierro y el cemento armado han venido a revolucionar la técnica constructiva. De la aplicación racional de este sistema constructivo está surgiendo la arquitectura de la época, el estilo de la época»⁴⁶⁴. Conclude presentando uno degli elementi alla base dello sviluppo del Movimento Moderno argentino: l'importanza della ricerca della razionalità del sistema costruttivo con una costante ricerca del regionalismo, che in questo momento storico viene rappresentato ancora dall'ornamento più che dal sistema costruttivo scelto.

Indudablemente todo estilo arquitectónico está estrechamente ligado solo a la época en la que apareció sino también al país que lo produjo. La arquitectura, arte social por excelencia, es la expresión concreta de toda una psicología, de toda una organización colectiva. [...] Ya hemos visto que es el sistema constructivo la base objetiva de todo el estilo. Y la formación de este sistema está supeditada a las circunstancias

⁴⁶¹PREBISCH, Alberto, *La Nueva Arquitectura*, in "Revista de Arquitectura", n.121, Buenos Aires, gennaio, 1931, pp. 32-36.

⁴⁶²*Ivi*, p. 32.

⁴⁶³*Ivi*, p. 34.

⁴⁶⁴*Ivi*, pp. 35-36.

materiales y morales de la región en que se ha constituido. He aquí pues la única razón válida de un auténtico regionalismo arquitectónico. En general, los regionalistas actuantes de hoy, en su afán apriorístico de hacer estilo, se valen del ornamento como único elemento individualizador de sus creaciones. Y ya sabemos que el solo ornamento es incapaz de caracterizar un estilo.⁴⁶⁵

Sempre nel gennaio del 1930, “Revista de Arquitectura” pubblica il suo primo articolo⁴⁶⁶ nel quale, sebbene le conferenze e il viaggio lecorbusiano siano conclusi da poco più di un mese, gli esempi proposti sono quelli di un progetto con un linguaggio Art Déco di Alejandro Virasoro.

Nel 1930 va in stampa un libro di Ángel Guido⁴⁶⁷ in cui, con linguaggio metaforico, tenta di dissuadere le nuove generazioni di studenti di architettura dalle teorie della *machinolatrie* proposte da Le Corbusier durante la sua visita.

Et nous ne croyons pas avoir exagéré en classifiant l'esprit intrinsèque de ses arguments dans la “machinolatrie”. Il suffit de citer cette pensée de lui-même pour que l'on en convienne: L'homme s'arrête devant la machine, la bête et le divin s'y rassasient. Quant à la théorie “machiniste” appliquée à la réalisation architectonique, elle tend à la création par “voie objective” et non par “sympathie symbolique” comme conseillent les grands esthètes allemands. [...] La véritable création doit employer le tremplin qui provoque le saut au-delà du monde physique, qu'il s'agisse de la machine, des êtres ou des choses du cosmos. Et les “machinolâtres” ne connaissent pas ce tremplin et n'exécute pas le saut. Leur ferveur et leur adoration pour la machine même en font des esclaves invinciblement prisonniers dans ses barres d'acier.⁴⁶⁸

Un anno dopo la partenza di Le Corbusier, Prebisch pubblica sul primo numero della rivista “Sur” un articolo intitolato “*Precisiones*” de *Le Corbusier*. Nel testo le sue conferenze sono descritte come quelle di una persona con passione per le sue idee e onestà intellettuale.

⁴⁶⁵*Ibidem*.

⁴⁶⁶*Las tendencias Modernas en la Arquitectura y otras artes*, in “Revista de Arquitectura”, n. 109, Buenos Aires, gennaio, 1930, pp. 5-20.

⁴⁶⁷GUIDO, Ángel, *La machinolatrie de Le Corbusier*, Giro y Scoppetta, Rosario 1930.

⁴⁶⁸*Ivi*, p. 50.

Los que han tenido oportunidad de escuchar esas disertaciones sentirán, a la lectura de *Précisions*, renovarse en su espíritu el fervor convincente de una doctrina arquitectónica hecha de pasión que un siempre actuante espíritu de juico no intenta contener. Porque aquí radica precisamente una de las características más singulares de este gran creador. Su pasión de hombre – poeta que lo arranca siempre de los límites estrechos de la simple razón pragmática. La pasión, “que convierte en un drama viviente la piedra inerte”.⁴⁶⁹

Conclude l'articolo aggiungendo un punto di riflessione sul viaggio di Le Corbusier, sostenendo che il suo obiettivo è stato quello di comprendere e non di giudicare: «He tentado la conquista de América por una razón inexorable y por una ternura hacia las cosas y la gente; he comprendido en esos hermanos separados de nosotros por el silencio del océano, los escrúpulos, las dudas, las cavilaciones, las razones que motivan el estado actual de sus manifestaciones, y tengo confianza en el mañana. Bajo esa luz nacerá la arquitectura»⁴⁷⁰. Nello stesso anno, a Buenos Aires, viene tradotta per la prima volta in spagnolo una delle opere più significative di Le Corbusier, *Vers une Architecture*, dallo storico argentino Luis Alberto Romero.

Tra la corrispondenza presente nel *Fondo González Garaño* è conservata una lettera della moglie di Alfredo González Garaño, Marietta. Tale missiva, priva di data, è certamente successiva alla partenza dell'architetto che viene descritto in modo come elemento positivo per il futuro e lo sviluppo della città. Quest'ultima infatti afferma: «Buenos Aires se transforma en la “plus belle ville du monde” [...] durante la estadía de Le Corbusier se transforma en una ciudad bien interesante este gran hombre que agrega a su genio»⁴⁷¹.

Buenos Aires continua a ospitare numerosi conferenzieri⁴⁷² e tra questi il critico dell'architettura e urbanista tedesco Werner Hegemann⁴⁷³, che soggiorna nella

⁴⁶⁹PREBISCH, Alberto, “*Precisiones*” de Le Corbusier, in “*Sur*”, n. 1, Buenos Aires, 1931, pp.180-182.

⁴⁷⁰*Ibidem*.

⁴⁷¹Lettera di Marietta Garaño, *Academia Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires.

⁴⁷²Oltre a Le Corbusier e Hegemann, tra il 1926 e il 1936 a Buenos Aires presentano conferenze Filippo Tommaso Marinetti, Eugenio Steinhoff, Pietro Maria Bardi, Alberto Sartoris e Auguste Perret. Vedi in LIERNUR, Jorge Francisco, *Arquitectura en la Argentina del siglo XX. La construcción de la modernidad*, Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires 2001.

⁴⁷³CRASEMANN COLLINS, Christiane, *Werner Hegemann and the Search for Universal Urbanism*, Norton 2005.

capitale per quattro mesi presentando dieci conferenze tra Buenos Aires, Rosario, Mar del Plata e Montevideo⁴⁷⁴. L'obiettivo del suo viaggio è di studiare le condizioni e le problematiche delle quattro città e proporre un sistema di riqualificazione dove fosse necessario. L'urbanista tedesco partecipa alla prima mostra di urbanistica in Argentina, che avviene durante il suo soggiorno a Rosario.

Intanto Le Corbusier continua una relazione di corrispondenza in particolare modo con Ocampo e Garaño, ma anche con Rinaldini e Enrique Bullrich, che mi limito solo a citare dato che Eduardo Maestripieri gli ha dedicato un articolo all'interno di *Le Corbusier en el Rio de La Plata, 1929*. Le date della corrispondenza evidenziano che è concentrata soprattutto nell'anno posteriore alla sua partenza e tra l'aprile e settembre del 1935, in occasione dell'organizzazione del primo viaggio negli Stati Uniti. In questo periodo infatti, Le Corbusier cerca di espandere il suo viaggio nordamericano al Brasile e l'Argentina.⁴⁷⁵

4.2.1 I collaboratori e gli allievi argentini

Nel viaggio di partenza da Buenos Aires, a bordo dello stesso transatlantico, Le Corbusier riceve una lettera da Vilar inviata il 13 novembre del 1929, conservata nell'archivio della *Fondation Le Corbusier*. In questa manifesta il suo interesse per seguire i progetti argentini, che sembrano prossimi alla realizzazione. Infatti introduce la lettera affermando: «En contestación a su atta. del 3 cte. cúmpleme manifestarle que estoy de acuerdo con el grafico que Ud. ha hecho estableciendo la organización que hemos decidido crear en esta ciudad con el nombre de “Gran travaux de Buenos Aires” urbanisation et architecture”. [...] Respecto al resto de su

CRASEMANN COLLINS, Christiane, *Intercambios Urbanos en el Cono Sur. Le Corbusier (1929) y Werner Hegemann (1931) en Argentina*, in “ARQ”, n.31, Escuela de Arquitectura Pontificia Universidad de Chile, Santiago, 1995, pp. 6-19.

⁴⁷⁴HEGEMANN, Werner, *Als Stadtebauer in Sudamerika*, in “Stadtebau”, n. 27, 1931.

⁴⁷⁵Lettera di Jorge Vivanco a Le Corbusier, *Fondation Le Corbusier*, Paris, 1 aprile 1935, documento n. T2-13-25; Lettera di Le Corbusier a Victoria Ocampo, *Fondation le Corbusier*, Paris, 18 giugno 1935, documento n. T2-13-37; Lettera di Le Corbusier ad Antonio Vilar, *Fondation le Corbusier*, Paris, 5 luglio 1935, documento n. T2-13-28; Telegramma di Le Corbusier a Victoria Ocampo, *Fondation Le Corbusier*, Paris, 26 luglio 1935, documento n. T2-13-34; Lettera di Le Corbusier a Jorge Vivanco, *Fondation Le Corbusier*, Paris, 30 agosto 1935, documento n. T2-13-39; Lettera di Le Corbusier a Victoria Ocampo, Enrique Bullrich, GONZÁLEZ Garaño e Antonio Vilar, *Fondation Le Corbusier*, Paris, 2 settembre 1935, documento n. T2-13-40.

carta estoy en un todo de acuerdo tanto para el asunto de la urbanización de B.A. como para la de provincias, hotel de M.del Plata, Miramar, construcciones en el viejo hipódromo, en Av. Alvear, Sra. de Ocampo etc. etc.»⁴⁷⁶. Conclude inoltre ringraziandolo per quello che ha potuto imparare al suo fianco durante il soggiorno a Buenos Aires e manifesta gratitudine per considerarlo come collaboratore locale: «Ahora quiero expresarle toda la admiración y simpatía que me ha merecido Ud. Por sus extraordinarias condiciones de inteligencia, su sabiduría en la verdadera arquitectura y la alta calidad de su espíritu. He aprendido mucho a su lado en este corto tiempo [...] siento una gran satisfacción y sincero honor en colaborar con Ud. Por mi parte quedo plenamente convencido de los fundamentos y derechos del Esprit Nouveau». ⁴⁷⁷ Nonostante le parole d'entusiasmo e interesse di Antonio Vilar, il primo collaboratore argentino del maestro svizzero, che fanno sperare l'inizio di una prospera relazione lavorativa, presso la *Fondation Le Corbusier* sono conservate solo quattro lettere tra i due. Oltre a quella appena citata, due riguardano i progetti presentati nel seguente paragrafo e un'ultima del 1963, nella quale Vilar annuncia il nipote, vincitore di una borsa di studio presso il governo francese.

Tra le varie cause che non permettono lo sviluppo di un rapporto di lavoro tra i due si può ipotizzare da un lato il momento storico critico negli anni tra le due guerre mondiali e il cambio di governo argentino nel 1930 in seguito al colpo di stato di José Felix Uriburu. In un secondo luogo, la probabile mancanza di scioltezza nell'uso del francese di Vilar, che complica la facilità nella corrispondenza, «trataré de hacerlo en mi pobre francés»⁴⁷⁸. In ultima analisi si può evidenziare che, all'arrivo di Le Corbusier a Buenos Aires, Vilar è ingegnere edile da quindici anni e ha già esperienza e realizzato diverse opere. Inoltre dal 1926 collabora con il fratello architetto Vilar con il quale vince il concorso per la sede del *Banco Popular Argentino*, inaugurato nel 1931. Questo evidenzia che con probabilità Vilar non ha necessità di una collaborazione internazionale per la sua crescita professionale, oltre a osservare che la sua produzione architettonica è totalmente legata al territorio argentino.

⁴⁷⁶Lettera di Antonio Ubaldo Vilar a Le Corbusier, *Fondation Le Corbusier*, Paris, 13 novembre, 1929.

⁴⁷⁷*Ibidem*.

⁴⁷⁸*Ibidem*.



Fig. 116: Antonio e Carlos Vilar, *Banco Popular Argentino*, Buenos Aires, 1926-1931. Source: IAA, FADU, UBA, Buenos Aires.

Nel 1937 Le Corbusier apre il suo studio di *Rue des Sèvres* a due architetti argentini appena laureati, Ferrari Hardoy e Kurchan, in viaggio⁴⁷⁹ in Europa, che diventano collaboratori del suo studio e sono interessati alle teorie lecorbusiane, infatti in una lettera al futuro collaborare Antoni Bonet, scrivono: «eran los primeros edificios y ciudades modernas que veíamos construir»⁴⁸⁰. Jorge Ferrari Hardoy, anni più tardi, racconta le motivazioni per le quali all'epoca è interessato al maestro:

Corbusier tenía una fuerte y atrayente personalidad, poseía una inteligencia y lucidez de razonamiento tremendas. Era un intelectual en toda la extensión de la palabra, y, este no era el único sello de su genio. Un hombre solamente inteligente, por mucho que lo fuera, viviendo en esa época de preguerra, quizá hubiera sido un escéptico. Su mayor poder residía en una enorme fuerza creadora, y en una gigantesca capacidad de lirismo. Por otra parte, una incansable voluntad de trabajo cotidiano, de perfeccionamiento continuo, de búsqueda incesante. La capacidad de entregarse de lleno a una pasión y dejar todo lo otro de lado, es algo que pocas personas pueden poseer. Creo también que el

⁴⁷⁹*Gira por Europa de arquitectos argentinos*, in "Revista de Arquitectura", n. 198, Buenos Aires, giugno, 1937, p. 277.

⁴⁸⁰Lettera di Ferrari Hardoy e Juan Kurchan ad Antoni Bonet, 11 giugno, 1938.

haber nacido en ese momento en que la arquitectura emergente del hormigón armado pudo liberarse de las formas tradicionales de sustentación, le fue favorable. Su genio fue capaz de sacar un gran partido a la vez, de la nueva técnica y de las grandes creaciones del pasado, miradas no con los ojos del historiador, sino del creador. El famoso “Voyage util” que ha descrito en sus libros, en el que recorrió el oriente, y recibió la enseñanza de las grandes obras del pasado, hizo un impacto importante en su vida. Otro aspecto extraordinario de su carácter era la sorprendente flexibilidad para la creación; era un hombre que sabía ver y oír lo que era importante, y dejar una cosa muy buena que había hecho, para poder hacer otra mejor.⁴⁸¹

Le Corbusier collabora con i due architetti,⁴⁸² per la realizzazione del *Plan director para Buenos Aires*, progetto che nasce nel 1929, sul quale inizia a lavorare nell’ottobre del 1937 per circa dieci anni, per vederlo pubblicato nella sua versione spagnola solo parzialmente nell’aprile del 1947⁴⁸³. Il progetto sorge durante il viaggio argentino partendo dalla sua idea di *Cité des Affaires*, della quale discute con *M^{me} Ocampo* e con Vilar, nella corrispondenza sopra citata, ribadito inoltre con Enrique Bullrich⁴⁸⁴ in una lettera e successivamente con Gonzales Garaño⁴⁸⁵.

La mia ricerca non ha come obiettivo l’analisi dello sviluppo del Piano e le problematiche che ne derivano poiché già approfondite da Jorge Francisco Liernur⁴⁸⁶, inoltre si limita alle proposte architettoniche e i loro sviluppi, non concentrandosi sulle questioni legate all’urbanistica.

⁴⁸¹FERRARI HARDOY, Jorge, *Conferencia sobre Le Corbusier*, Fondo Ferrari Hardoy, Frances Loeb Library, Harvard Graduate School of Design, 1965.

⁴⁸²Le differenze tra la prima e la seconda generazione di architetti del Movimento Moderno argentino vengono analizzate nel paragrafo 5.1.

⁴⁸³LE CORBUSIER, *Plan director para Buenos Aires*, in “La Arquitectura de hoy”, Rodolfo E. Moller, Buenos Aires, aprile 1947. Si veda anche: SEGRE, Roberto, *Lo sviluppo urbanístico di Buenos Aires*, in “Casabella”, n. 285, Milano 1964; BORTHAGARAY, Juan Manuel; GLUSBERG, Jorge; JUNOD, Benoit, *Le Corbusier y Buenos Aires. El Plan Regulador*, “CAYC”, Buenos Aires 1981.

⁴⁸⁴Lettera di Le Corbusier a Enrique Bullrich, *Fondation Le Corbusier*, Paris, 1934.

⁴⁸⁵Lettera di Le Corbusier a Victoria Ocampo, Gonzales Garaño, Enrique Bullrich, Antonio Vilar, *Fondation Le Corbusier*, Paris, 2 settembre, 1935.

⁴⁸⁶LIERNUR, Jorge Francisco; PSCHÉPIURCA, Pablo, *La red austral. Obras y proyectos de Le Corbusier y sus discípulos en la Argentina (1924-1965)*, Universidad Nacional de Quilmes Ediciones, Buenos Aires 2008.

Diciassette anni dopo il viaggio argentino, nel secondo dopoguerra e in prossimità del sesto CIAM di Bridgewater, Le Corbusier incontra il suo secondo collaboratore argentino, in Amancio Williams⁴⁸⁷, uno dei principali esponenti della seconda generazione di architetti del Movimento Moderno argentino, tema affrontato nel capitolo successivo. Nel periodo del soggiorno argentino dell'architetto svizzero, Williams ha solo sedici anni e non appartiene ancora al gruppo d'intellettuali che lo accompagnano durante le conferenze e le tappe del viaggio.

Il 23 gennaio del 1946 inizia una relazione epistolare tra i due architetti, infatti Williams contatta Le Corbusier per la prima volta ringraziandolo per ciò che ha fatto per l'umanità, scrivendo: «Très cher et très grand maître: celui qui vous écrit est un homme que vous ne connaissez pas, et qui vous connait à travers votre œuvre publiée. Il vous écrit pour vous remercier de tout ce que vous avez fait pour l'humanité et de tout ce que vous avez fait pour lui»⁴⁸⁸. Dopo aver descritto la sua infanzia e la sua formazione classicista, sostiene la mancanza delle tesi lecorbusiane e delle proposte presentate durante le sue conferenze nell'ambiente culturale argentino: «À la fin de ces études je m'instruisis par hasard de votre existence. On ne faisait pas mention de vous à la Faculté, vos livres en circulaient pas et il ne restait presque pas de scrivenir de votre venue a Buenos Aires»⁴⁸⁹. Descrive inoltre il suo tentativo di invitarlo nuovamente, attraverso la facoltà di architettura, a Buenos Aires, ricevendo però un sostegno economico troppo basso per sostenere un viaggio di questo tipo durante la guerra, «Je tachai également par des démarches près des autorités de la Faculté, d'obtenir des moyens pour vous faire venir ici (je supposais que vous traversiez une situation difficile -1940-1944 mais j'obtiens du doyen que 1500 pesos»⁴⁹⁰. Conclude infine inviandogli, attraverso la cantante *M^{me} Jane Barthory*, la proposta di un suo primo progetto e dimostrandosi disponibile a ogni tipo di collaborazione.

Con questa prima lettera di Williams inizia ad apparire evidente il suo interesse non solo per le opere di Le Corbusier, ma soprattutto per la ricerca di diffondere a

⁴⁸⁷Sulla biografia dell'architetto si manda al testo: LIERNUR, Jorge Francisco; ALIATA, Fernando, «Amancio Williams», voce in *Diccionario de Arquitectura en la Argentina. Estilos obras biografías instituciones ciudades*, Clarín arquitectura, Buenos Aires 2004, pp.194-199. Si veda anche SILVETTI, Jorge, *Amancio Williams*, Rizzoli, New York 1987.

⁴⁸⁸Lettera di Amancio Williams a Le Corbusier, *Fondation Le Corbusier*, Paris, 23 gennaio, 1946, documento n. R3-07- (204-208).

⁴⁸⁹*Ibidem*.

⁴⁹⁰*Ibidem*.

un livello internazionale i suoi progetti e realizzare opere con un linguaggio e visione non ristretti al regionalismo argentino come è invece evidente nel caso del primo collaboratore, Vilar.

Nella sua risposta del 9 aprile del 1946, Le Corbusier gli propone di pubblicare il progetto, che gli ha inviato nella lettera precedente, sulla rivista francese “*Homme et Architecture*”, affermando: «Si vous le permettez, je confierai une part de ces documents au directeur de la Revue “*Homme et Architecture*” (André Wogenscky, 43 Rue Gazan, Paris, 14) et je lui ferai une note sur vos travaux». Inoltre l’architetto svizzero si lamenta della perdita di ogni contatto sia con i suoi «bons amis» Garaño, Ocampo e Bullrich che hanno assunto «attitudes hostiles» ma anche Ferrari e Kurchan che «sont détenteurs de mon plan de Buenos Aires fait avec eux». Per concludere Le Corbusier gli chiede se è interessato a far parte del Gruppo CIAM argentino.⁴⁹¹

Inizia così una stretta collaborazione tra i due; infatti Williams nella risposta posteriore, che risale al 23 giugno dimostra interesse nel cercare di risolvere le problematiche di Le Corbusier. Contatta Ferrari e Kurchan, che lo rassicurano e gli promettono la prossima pubblicazione della proposta per il nuovo piano di Buenos Aires e contatta *M^{me} Ocampo* e Garaño, ai quali chiede di incontrarsi. Inoltre lo informa sulle ragioni che motivano il comportamento assunto dalla rete di contatti che si è costruito durante la sua permanenza: «Ne vous étonnez pas du silence de Buenos Aires a votre égard. [...] Ne l’attribuez pas non plus à ce que vous croyez. Buenos Aires est un terrain des plus ingrats»⁴⁹². Conclude la lettera dichiarando apertamente la sua opinione critica dell’ambiente intellettuale argentino; probabilmente la più chiara che abbia ricevuto da amici e collaboratori. Sostiene che la mancanza di riscontro alle sue lettere è dovuta alla dimenticanza del suo viaggio, dei suoi progetti e proposte. Non vi sono rimaste tracce, seppur sembri impossibile da credere, se non in qualche pubblicazione, seguita da gruppi d’ammiratori costituiti da coloro che all’epoca del viaggio erano ancora giovani per poter presenziare alle conferenze e che inizieranno a seguirlo solo successivamente.

Quand vous êtes venu à Buenos Aires, vous êtes tombé dans un groupe de gens qui constituait une élite intellectuelle qui était et est encore aujourd’hui à la mode. Ce sont de gens à une intelligence très vive quoique pas très profonde, plutôt des critiques que des créateurs,

⁴⁹¹Lettera di Le Corbusier a Amancio Williams, *Fondation Le Corbusier*, Paris, 9 aprile, 1946.

⁴⁹²Lettera di Amancio Williams a Le Corbusier, *Fondation Le Corbusier*, Paris, 23 giugno, 1946, documento n. R7-03-(213-217).

très cultivés, très curieux, très frivoles, très amoureux de la culture française... et très snobs. Ils ont l'adresse de "s'approprier" tout étranger de valeur qui vient ici. Or, tout personne de vraie valeur et de bonne foi, comme vous, rayonne tellement que sa propre personnalité, reflétée sur les personnes qui l'entourent, lui revient en le trompant sur la qualité de celles-là. Cela vous est arrivé.

Sur ce terrain, il est inutile de semer, rien ne pousse. Se vous reveniez, vous verriez. Ou bien il pousse des plantes dégénérées, ce qui est pire.⁴⁹³

Williams confronta il viaggio di Le Corbusier con quello di Richard Neutra dell'anno precedente, anche questi su invito del gruppo "Sur". Williams sostiene che le proposte presentate sono state manipolate dall'*élite* argentina per propria convenienza che, nel caso di Antonio Vilar risulta evidente, dati i suoi numerosi cantieri.

Questa affermazione spiegherebbe il perché del disinteresse dell'ingegnere argentino nel sostenere le opere dell'architetto svizzero.

Votre venue à Buenos Aires ne laissa aucune empreinte, aucune conséquence qui put vous satisfaire. Vos enseignements furent tergiversés pour le profit de gens qui ont travaillé et à faire du faux moderne en pervertissant ce qu'ils connaissaient de vous. Je ne crains pas de nommer l'ingénieur Antonio Vilar qui s'en enrichi à cela: il a toujours deux cents œuvres en chantier. Un autre cas, pas si grave, avec beaucoup moins d'œuvre, Prebisch, qui est en train de faire des cinémas monumentaux style colonial espagnol, et des maisons d'appartements "françaises".

Le petit groupe jeune formé par vos élèves de Paris et quelques amis, qui tend à vous suivre, manque de force, se perd en des disquisitions inutiles. Beaucoup d'entre eux transigent aussi, quoique avec plus de pudeur: ils cachent soigneusement et ne signent pas leurs œuvres académiques.⁴⁹⁴

Infine presenta come caso esemplare di quel settore della società argentina l'architetto Bustillo, che sottolinea essere stato l'unico citato da Le Corbusier tra i

⁴⁹³*Ibidem.*

⁴⁹⁴*Ibidem.*

suoi scritti e con probabilità si riferisce al progetto di Casa Ocampo a Buenos Aires, descritto nel capitolo precedente

Un cas bien plus dangereux est celui de Alejandro Bustillo, le seul architecte argentin qui a eu l'honneur d'être cité par Le Corbusier dans un de ses livres. Il fait des œuvres dans des styles académiques plus riches, et pervertissant les plus nobles de notre époque. Il est de ceux que soutiennent qu'à l'époque l'électricité, l'air conditionné et le béton armé tout est permis. Il a été l'architecte officiel des derniers gouvernements et jouit d'un vaste renom de bon gout auquel tout est permis. Il a tellement induit les gens en erreur qu'il a même trompé Le Corbusier... Il y a aussi le nombreux groupe d'architectes que pensent que le "moderne" est un "style" déjà démodé, est sont "retournés" à un "néoclassicisme stylisé". Et tous ceux qui ne pensent rien et font ce qu'on leur demande.⁴⁹⁵

Intanto Le Corbusier si informa da Ferrari Hardoy sul grado di conoscenza che Williams ha delle tematiche riguardanti il *Plan para Buenos Aires*, volendo inserirlo nel gruppo CIAM argentino.

In risposta Ferrari scrive: «Vous me demandez si je connais Mr. Williams. Oui. C'est un architecte de mon âge très enthousiaste qui a fait des études très intéressants que j'ai apprécié beaucoup. Il fera sûrement part du CIAM argentin si un jour cela se fait»⁴⁹⁶.

La corrispondenza, conservata presso la FLC, mette in evidenza che i due architetti stringono un rapporto di collaborazione a distanza, in cui Williams sostiene Le Corbusier nell'approvazione della pubblicazione del *Plan para Buenos Aires* mentre Le Corbusier e i collaboratori di *Rue des Sévres* si fanno promotori della pubblicazione in Europa i progetti dell'argentino. Infatti Williams partecipa con l'aiuto dello studio parigino all'*Exposition Internationale de l'Habitation* e in una lettera che invia ad André Wogenscky⁴⁹⁷, il 9 maggio del 1947, scrive: «J'envoie une série de copies héliographiques des plans de la maison de Mar del

⁴⁹⁵*Ibidem.*

⁴⁹⁶Lettera di Jorge Ferrari Hardoy a Le Corbusier, Frances Loeb Library, Harvard University Graduate School of Design, 8 novembre 1946.

⁴⁹⁷WOGENSCKY, André, *L'Architecture active*, Editions Casterman, Paris 1972.

WOGENSCKY, André, *Les mains de Le Corbusier*, Editions de Grenelle, Paris 1987.

Plata, pour Le Corbusier. S'il y a lieu d'en exposer aussi quelques-uns tant mieux»⁴⁹⁸.

Il 1948 è un anno particolarmente significativo per l'adesione di Williams al Gruppo argentino CIAM⁴⁹⁹, in cui risulta evidente il contrasto con Ferrari Hardoy.

Le Corbusier si dimostra comunque sostenitore del primo infatti, nel maggio del 1948 scrive: «Je suis très content qu'il vous ait prié de prendre sa suit dans l'affaire CIAM»⁵⁰⁰. Nella risposta di Williams del 17 giugno risulta evidente la rivalità tra i due architetti argentini, ma v'è una presa di posizione di Ferrari per mantenere un equilibrio con Le Corbusier. «C'est extraordinaire que Ferrari vous ait écrit que "suivant vos prières instantes", il désire et s'efforce de travailler avec moi. Il a si bien dissimulé ses désirs et ses efforts que j'ai appris par les journaux la création du Bureau du Plan B.A. et je n'ai pas reçu la moindre nouvelle depuis. J'ai appris que d'autres personnes ayant trouvé nécessaire ma participation dans cet organisme et ayant trait mon entré dans des réunions de conseil, se sont butées contre l'opposition de Ferrari. Il ne s'agit pas le moins du monde de rivalités»⁵⁰¹. Inoltre nell'ottobre del 1948 inizia la prima collaborazione concreta tra i due per un progetto nella città di La Plata, la *Maison Curutchet*. Un progetto realizzato attraverso corrispondenza e del quale Williams viene incaricato da Le Corbusier del ruolo di direttore di cantiere. In questa ricerca non ho studiato e analizzato il seguente progetto perché è già stato fatto in precedenza da Jorge Francisco Liernur⁵⁰² e da Alejandro Lapunzina⁵⁰³.

Williams organizza una mostra che si inaugura nell'aprile del 1949 presso la Galleria Kraft a Buenos Aires intitolata *Arquitectura y Urbanismo de nuestro tiempo*, nella quale vengono presentate foto dei loro progetti. Il 29 marzo, Williams

⁴⁹⁸Lettera di Amancio Williams a André Wogensky, *Fondation Le Corbusier*, Buenos Aires, 9 maggio, 1947.

⁴⁹⁹CIARCIA', Federica, *Complejidades y contradicciones de un extenso intercambio epistolar. El largo proceso de formación del grupo CIAM argentino*, in "Esempi di Architettura", Aracne Editrice, Roma, marzo, 2018.

⁵⁰⁰Lettera di Le Corbusier ad Amancio Williams, *Fondation Le Corbusier*, Paris, 3 maggio, 1948.

⁵⁰¹Lettera di Amancio Williams a Le Corbusier, *Fondo Jorge Ferrari Hardoy*, Frances Loeb Library, Harvard School of Design, 17 giugno, 1948.

⁵⁰²LIERNUR, Jorge Francisco; PSCEPIURCA, Pablo, *La red austral. Obras y proyectos de Le Corbusier y sus discípulos en la Argentina (1924 -1965)*, Prometeo 3010, Buenos Aires 2012.

⁵⁰³LAPUNZINA, Alejandro, *Le Corbusier's Maison Curutchet*, Princeton Architectural Press, New York 1997.

scrive a Le Corbusier, «una grande partie est didié a vous»⁵⁰⁴, che nonostante l'invito non può partecipare personalmente.

L'ottobre del 1949 segna la rottura definitiva, per lo meno a livello lavorativo, con Ferrari Hardoy, Kurchan e Bonet che lo informano che non verrà realizzato il *Plan* proposto da Le Corbusier. Quest'ultimo gli scrive una lettera in cui risulta evidente la situazione, nella quale considera sleale questa posizione assunta dai collaboratori e dalla città: «Lorsqu'il a été dit dans cette réunion qu'on faisait aujourd'hui un plan différent du mien, et que l'on s'occupait de l'industrialisation de la région, etc... et que par conséquent, on ne fait plus mon plan, c'était agir avec inconscience et une déloyauté sans nom. Voulez-vous me dire de quel urbanisme s'occupait Buenos-Aires Avant que je ne m'occupe du plan avec vous? C'était la ville sans espoir, c'était la ville catastrophique de Buenos-Aires que je connais bien par mon plan et mes idées»⁵⁰⁵. Conclude con un messaggio diretto ai tre, del quale è stato maestro ed educatore, nel quale si sente ferito e tradito come mai durante tutta la sua carriera.

Je conclus si j'avais été à votre place, à l'âge que vous avez, lors de la séance de votre Conseil, au moment où certaines propos ont été tenus concernant Le Corbusier, qui a été votre maitre et votre éducateur tant directement et indirectement je me serais levé et je serais sorti de la séance et je serais renté chez moi et j'aurais envoyé ma démission de directeur conseiller du plan. Voilà ce que des gens honnêtes auraient fait des gens qui auraient eu un peu de tenue. Vous m'avez très douloureusement surpris? Vous préparez vous-mêmes le fruit de ce que vous avez fait qui sera autant le fruit de la faiblesse et de l'absence de courage. [...] Vous êtes de pauvres diables. P.S. Je sais que votre bureau du Plan n'est pas un petit bureau que votre ville n'est pas pauvre. L'Argentine aura fait, me concernant, un des gestes les plus décevants dont j'aie été victime dans tout ma carrière.⁵⁰⁶

⁵⁰⁴Lettera di Amancio Williams a Le Corbusier, *Fondation Le Corbusier*, Paris, 29 marzo, 1949.

⁵⁰⁵Lettera di Ferrari Hardoy, Kurchan e Bonet a Le Corbusier, *Fondation Le Corbusier*, 10 ottobre, 1949.

⁵⁰⁶*Ibidem*.



Fig. 117: Catalogo della mostra *Arquitectura y Urbanismo de nuestro tiempo*, Buenos Aires, aprile 1949. Source: *Fondo Amancio Williams*, Buenos Aires.

Intanto la collaborazione con Williams procede e il progetto di Casa Curutchet è in costruzione, come avvisa egli stesso nel febbraio del 1951, «Votre maison à la Plata marche»⁵⁰⁷. Nella stessa l'architetto argentino dimostra il suo interesse per la pubblicazione in spagnolo di varie opere di Le Corbusier, la prima è *La Charte d'Athenes* pubblicata con la *Editorial Contemporanea* di Buenos Aires, della quale è conservato il contratto con la casa editrice francese *La Librairie Plon*. Discutono anche della pubblicazione in Argentina di *Les 3 Etablissements Humains*, di *Précisions* e di *Vers une architecture* con l'*Editorial Poseidón*, interessata a collaborare con lui.

La corrispondenza con Williams evidenzia che la loro amicizia e collaborazione si mantiene fino agli ultimi anni di vita di Le Corbusier, e il primo continua a presentarsi come uno dei suoi più grandi ammiratori. Il 22 aprile del 1963 viene intervistato da *Les arts en France* e trasmesso sulla *Radio Municipal de Buenos Aires*, nella quale viene chiesto a Williams cosa rappresenti Le Corbusier per l'epoca attuale. Nella risposta lo paragona a Einstein e il suo impatto sull'umanità e il cambiamento che ne ha portato.

Le Corbusier est un des sommets du vingtième. Pour faire une synthèse, nous pourrions dire que ce qui caractérise Le Corbusier son ses idées géniales, des grandes idées qui rendent possible, pour la première fois

⁵⁰⁷Lettera di Amancio Williams a Le Corbusier, Archivio Amancio Williams, Paris, febbraio, 1951.

dans l'histoire des hommes, l'application correcte de la science à la vie des hommes. Naturellement je parle de cette application dans le domaine de Le Corbusier, c'est-à-dire la planification, l'urbanisme, l'architecture et les arts plastiques. Le Corbusier est avant tout un créateur et un artiste, son œuvre resplendit par la clarté et la beauté. Ses idées sont claires et toujours synthétiques. [...] Quand nous pensons à Einstein, il nous faut aussi penser à Le Corbusier dont l'œuvre signifie aussi un grand changement.⁵⁰⁸

⁵⁰⁸BARON SUPERVIELLE, Odile, *Intervista ad Amancio Williams*, in "Les arts en France", *Fondation Le Corbusier*, Paris, 22 aprile, 1963, pp. 338-341.

Capitolo 5

Una riflessione critica sull'affermazione del Movimento Moderno argentino

5.1 Architetti e caratteri

In Argentina, il dibattito tra le distinte posizioni architettoniche assume toni accesi e la fase di sperimentazione delle avanguardie, che si apre nel 1925, si conclude solo nel 1939; con l'affermazione del Movimento Moderno. Considero questi i momenti d'inizio e di conclusione di una fase di ricerca di quelle figure definite come precursori del Movimento Moderno argentino. Sono state individuate queste date poiché segnate da avvenimenti che portano a trasformazioni nazionali e internazionali dal punto di vista architettonico e culturale.

Nel 1925, infatti, Parigi ospita l'*Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, che ha ripercussioni in tutto il mondo occidentale e argentino, mentre Walter Gropius realizza il progetto per la Bauhaus di Dessau. Nello stesso anno, l'architetto argentino Alejandro Virasoro realizza la casa privata della sua famiglia con evidenti caratteri Art Déco. Intanto sui *Magazine* de "La Nación" si pubblica il dibattito intorno alla figura di Le Corbusier e negli articoli

del “Martín Fierro”, scritti dagli architetti Alberto Prebisch ed Ernesto Vautier, vengono riprese le sue teorie.

Sempre nello stesso anno, le prime espressioni argentine d'adesione al Movimento Moderno sono pubblicate su riviste straniere, come il progetto della *Ciudad Azucarera* di Tucumán dei due architetti sopra citati, uscito per “7 Arts”⁵⁰⁹. Inoltre le imprese costruttrici tedesche e produttrici di materiali da costruzione, come la Philipp Holzmann, la Wayss & Freytag o la Siemens, che poco prima del primo conflitto mondiale hanno aperto succursali nel paese, ricevono nuovamente il sostegno economico dalle case madri, che consentono l'introduzione di nuovi materiali e sistemi tecnologici avanzati.

Le riviste di architettura argentina propongono esempi d'architettura internazionale, prodotti dal circolo di architetti della Bauhaus. Gli anni trenta vedono il dibattito su riviste nazionali, con un susseguirsi di progetti che ricercano nuovi caratteri, e le città, in particolar modo Buenos Aires, si trasformano in un campo di sperimentazione del nuovo linguaggio, che si definisce solo alla fine della decade.

Maggiori informazioni giungono al paese sia attraverso mostre, conferenze e pubblicazioni su quotidiani o riviste specializzate locali che dai racconti dei giovani architetti neolaureati e dagli esponenti della classe aristocratica che viaggiano in Europa. Vi è da dire che la localizzazione geografica dell'Argentina e per la situazione politica, non favoriscono un'amplia diffusione di testate giornalistiche e libri stranieri, che si limita ad alcune opere. In particolare ricordiamo *Vers une Architecture* tradotta in spagnolo nel 1930 ma pubblicata suddivisa in capitoli tra il 1930 e 1932 dalla rivista “CACYA”⁵¹⁰. Questo punto è evidente nella corrispondenza tra *M^{me} Ocampo* e Le Corbusier, in cui l'architetto svizzero le invia alcuni numeri della rivista francese “L'Architecture d'Aujourd'hui”, che inizierà a circolare attraverso abbonamenti solo a partire del 1932; e lo stesso si può osservare nella sua corrispondenza con Williams, che essendo successiva, evidenzia la scarsità delle pubblicazioni straniere nel paese. È infatti quest'ultimo che, negli anni quaranta e cinquanta, con la collaborazione della moglie, l'architetto Delfina

⁵⁰⁹Vedi *Capitolo 2*, p.75.

⁵¹⁰La rivista “CACYA” ossia “Centro de Arquitectos, Constructores de Obras y Anexos” viene fondata nel 1917 come rivista ufficiale dell'associazione omonima. I soci sono un gruppo di architetti, ingegneri e geometri senza abilitazione professionale argentina. Dieci anni dopo la fondazione, la rivista inizia a pubblicare mensilmente i suoi numeri, diffondendo la produzione architettonica nazionale e internazionale, adottando un inquadramento e linguaggio per professionisti specializzati.

Galvez de Williams, si occuperà della traduzione in spagnolo di alcune opere di Le Corbusier e della rivista, che inizierà a circolare nel 1947 con il titolo “La Arquitectura de Hoy”.

Buenos Aires diviene il centro principale di ricerca di questi nuovi modelli e di affermazione della modernità, sia per la maggior concentrazione della popolazione che per la quantità di attività economiche e commerciali. oltre alla mancanza di una rete infrastrutturale che colleghi tutte le regioni del paese in modo omogeneo⁵¹¹ è un elemento che incide sulla diffusione delle nuove idee nel paese. Nonostante ciò, fino agli anni trenta l’uso del nuovo linguaggio non è adottato dalla classe dirigente, che lo considera uno stile adatto ad attività commerciali, per case da reddito, conosciute come *casas de renta*, e case popolari. Questo elemento è evidente nella scelta dell’uso stilistico richiesto da note famiglie argentine. La famiglia Duhau, ad esempio, commissiona a Léon Dourge il palazzo di famiglia in stile evidentemente *academicista*, mentre per gli investimenti, come nel caso di case d’affitto, opta per un linguaggio e una distribuzione degli spazi che si avvicinano alla modernità argentina. Fino agli anni trenta è quindi evidente che la classe aristocratica sceglie il Movimento Moderno per le funzioni secondarie e commerciali, ma non di rappresentanza.

Con la nuova decade, i principi del Movimento Moderno si vedono applicati a case unifamiliari o edifici a uso misto, che divengono gli emblemi della prima modernità argentina e talvolta anche in casi internazionali accompagnati da pubblicazioni a sostegno delle nuove teorie. Lo stile architettonico è considerato dal cliente come una moda, al quale attribuisce dei soprannomi, come *Normando* o *Californiano*, trasformandolo in uno stereotipo.

Nell’agosto del 1930, su “Nuestra Arquitectura” compare un articolo relativo al progetto che Prebisch realizza per il fratello Raúl, previsto per il quartiere di Belgrano, nella zona nord di Buenos Aires. All’epoca la zona, affacciata sul fiume ed edificata con case unifamiliari con uno sviluppo in altezza minimo, che permetteva di godere della relazione con il paesaggio; elemento fondamentale tra i punti del Movimento Moderno argentino. Nella pubblicazione si descrive il concetto della nuova architettura riducendola a una nuova forma per semplificare l’ornamento architettonico: «El autor ha querido apartarse voluntariamente de lo

⁵¹¹Nel caso della città costiera di Mar del Plata, nella regione di Buenos Aires e collocata a 400 km a sud della capitale, lo sviluppo di un’infrastruttura che collega le due risale al 1937. In quell’anno, lo Stato approva il *Plan Trienal de Obras Publicas* (1937-40) che ne prevede l’asfaltatura da Buenos Aires, prolungando l’accessibilità di 40 km, fino a Miramar.

que se ha dado en llamar entre nosotros “Arquitectura Moderna”, y que no es otra cosa que una simple renovación o simplificación decorativista del ornamento arquitectónico. Aquí el ornamento no existe, y la novedad reside más que todo en la propia concepción de la obra, de la que el estilo no es más que una simple resultante»⁵¹².

Il progetto riprende i cinque punti lecorbusiani ai quali aggiunge un'apertura al paesaggio circostante, che penetra nel piano piloti e prosegue sul patio posteriore, come se fosse una galleria che collega scale diverse di uno stesso spazio verde. Il tetto giardino viene trasformato da semplice solarium a studio circondato da una terrazza verde con vista sul fiume. La proposta, anche se realizzata diversamente, mantiene lo stesso linguaggio della versione definitiva realizzata l'anno successivo.

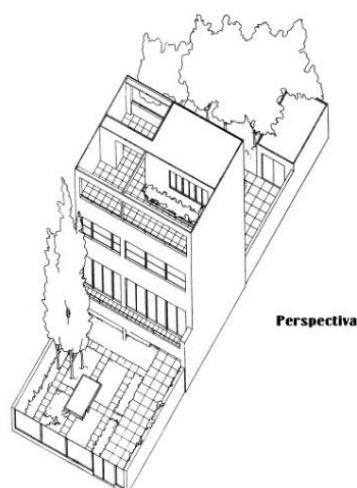


Fig. 118: Alberto Prebisch, Casa unifamiliar a Belgrano, Buenos Aires, 1930. Source: “Nuestra Arquitectura”, n.13, Buenos Aires, agosto, 1930.

Intanto a Concordia nel 1930, nella regione argentina di Entre Rios, l'architetto Alejo Martínez realizza una casa studio per il Dr. Horne, pubblicata su “Nuestra Arquitectura” solo nel giugno del 1932, che segna un punto di svolta per la diffusione dell'architettura del Movimento Moderno argentino.

⁵¹²PREBISCH, Alberto, *En el estilo Moderno. Residencia particular en Belgrano*, in “Nuestra Arquitectura”, n.13, Buenos Aires, agosto, 1930, pp. 511-514.

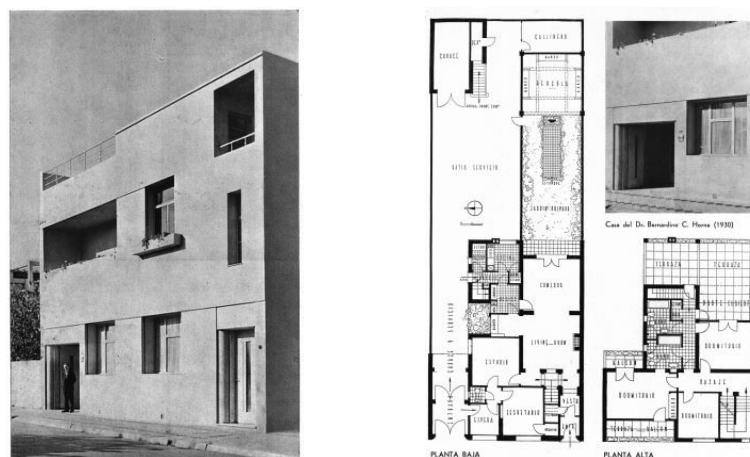


Fig. 119, Fig. 120: Alejo Martinez, Casa per Dr. Horne, Concordia, Entre Rios, 1930. Source: “Nuestra Arquitectura”, n.35, Buenos Aires, giugno, 1932.

Questo progetto è tra i primi che prevedono un uso misto delle funzioni: oltre a essere lo studio del Dr. Horne ne è anche la casa privata e adotta il nuovo linguaggio del Movimento Moderno dividendo gli ingressi, gli spazi pubblici e quelli privati. Rispetto al progetto precedente, che mantiene la classicità purista lecorbusiana delle sue prime opere, in questo è evidente una ricerca delle aperture che sottolineino la complessità della distribuzione interna.

Con l’inizio della nuova decade, la ricerca della casa minima e degli *standard* internazionali applicabili su scala locale sfocia nella pubblicazione di progetti di complessi di case popolari realizzati da architetti stranieri trasferitisi in Argentina. Analogo interesse suscitano quelli proposti dalla Germania tra le due guerre sulle riviste “CAYCA” e “Nuestra Arquitectura”, che influenzando gli architetti locali li induce a riflettere su queste nuove tematiche.

Tra il 1931 e il 1932 Wladimiro Acosta presenta una serie di progetti di case, da lui stesso definite di tipologia *economicas* sia per case *atelier*⁵¹³, come nel caso della *Casa del escritor A.G.*⁵¹⁴ o la *Casa del pintor Alejandro H*⁵¹⁵, sia per complessi abitativi con unità abitative di maggiori dimensioni, come le tipologie pubblicate su “Nuestra Arquitectura” nei mesi di giugno e luglio del 1931. Tutti i

⁵¹³TARRAGO MINGO, Jorge, *Casas-taller anónimas y cartas a Giedion: Wladimiro Acosta*, in “Block”, n.7, Buenos Aires, luglio, 2006, pp. 75-81.

⁵¹⁴ACOSTA, Wladimiro, *Casa del escritor A.G.*, in “Nuestra Arquitectura”, n.26, Buenos Aires, settembre, 1931.

⁵¹⁵ACOSTA Wladimiro, *Casa del pintor Alejandro H*, in “Nuestra Arquitectura”, n. 35, Buenos Aires, giugno, 1932, pp. 437-441.

progetti ricercano il linguaggio della modernità e ricreano ambienti organizzati in base all'orientamento solare e alla distribuzione delle funzioni, oltre ad analizzare la disposizione delle aperture per migliorare la ventilazione degli ambienti e proporre un sistema di riscaldamento con radiatori tradizionali.

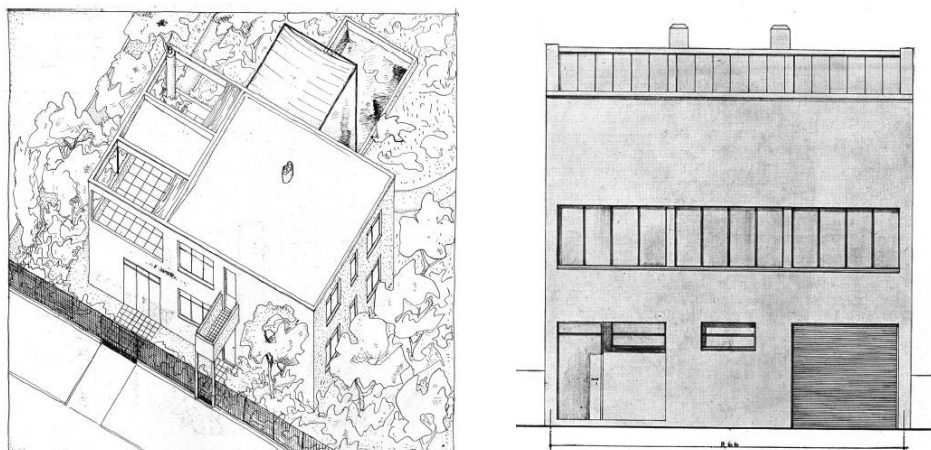


Fig. 121, Fig. 122: Wladimiro Acosta, Casa unifamiliare per uno scrittore, Buenos Aires, 1930. Source: "Nuestra Arquitectura", n.26, Buenos Aires, settembre, 1931.

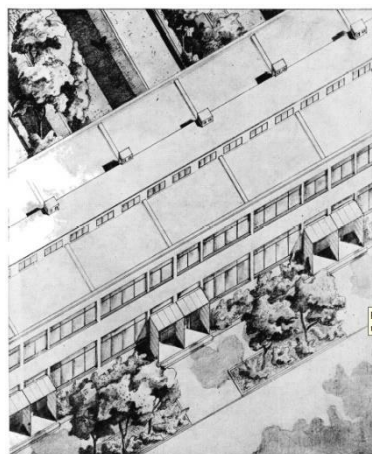


Fig. 123: Wladimiro Acosta, Complesso residenziale, Buenos Aires, 1930. Source: "Nuestra Arquitectura", n.35, Buenos Aires, giugno, 1932.

Per entrambi gli edifici, Acosta riflette sulla distribuzione degli spazi a seconda del committente: per la casa dello scrittore il soggiorno si trasforma nell'area centrale della casa e propone uno spazio con doppia altezza sul quale affacciano il resto degli ambienti, mentre per la casa del pittore, l'*atelier* e la biblioteca sono

isolati acusticamente dal resto della casa e illuminati attraverso un sistema di vetrate collocate in posizione zenitale.

Dagli anni trenta, anche se non tutti gli architetti aderiscono al nuovo linguaggio e propongono una propria forma d'interpretazione, cambiano i temi del dibattito tra le diverse tendenze architettoniche, lasciando spazio a nuovi modi d'intendere questa nuova architettura. Permangono alcune figure, come Prebisch, che si può definire il teorico del Movimento Moderno argentino, e ne compaiono di nuove, come Wladimiro Acosta e Antonio Vilar, che abbandona la fase di eclettismo neocoloniale degli anni venti.

Nell'agosto del 1931, quest'ultimo pubblica il primo dei sette articoli che scrive per la rivista "Nuestra Arquitectura", in formato di corrispondenza indirizzata al direttore della rivista Walter Hylton Scott. Lo scritto⁵¹⁶ presenta la sua visione della nuova architettura e le necessità della casa contemporanea argentina, criticando i modelli di riferimenti adottati fino a quell'epoca.

Nuestras casas se han abarrotado con las decoraciones más absurdas y costosas, sacrificando la eficiencia de sus funciones, la simplicidad de sus plantas, los requerimientos de la circulación, la luz natural, la acción preciosa del sol, las consignas higiénicas actuales, el rendimiento de las instalaciones, el tiempo, el espacio, el dinero, y sobre todo la belleza, que no puede vivir de la mentira!... Solo hemos pensado en la casa para "epatar" descuidando todo lo demás, consumando el crimen estético de nuestras ciudades que han dado cabida a todos los caprichos y locuras imaginables en el más completo desorden. Con el afán insensato de copiar, no solo las viviendas del pasado sino la concepción misma de las viejas ciudades que fueron consecuencia de problemas muy distintos de los nuestros; en una palabra, por salvar, el mentado "clasicismo" hemos concluido por no poder vivir.⁵¹⁷

Nel settembre dello stesso anno, anche Prebisch pubblica una riflessione simile, riprendendo le basi presentate da Le Corbusier durante le conferenze:

Uno de los fines primordiales de la nueva arquitectura es la economía intelectual y economía material. Una puerta lisa y simple es

⁵¹⁶VILAR, Antonio U., *Arquitectura contemporánea*, in "Nuestra Arquitectura", n.25, Buenos Aires, agosto, 1931, pp. 18-19.

⁵¹⁷*Ibidem.*

intelectualmente más económica que una puerta moldurada. Pero es comercialmente más cara: material de mejor calidad, mano de obra prolija y exacta. A la necesaria coincidencia de estas dos clases de economía se llega por tres factores que Le Corbusier ha definido con precisión: La estandarización, la industrialización y la taylorización. Por la estandarización se llega a fijar un cierto número de elementos-tipos, de funciones precisas y dimensiones constantes. Estando admitidas estas últimas, la industria produce en serie dichos elementos estandarizados.⁵¹⁸

Nello stesso periodo realizza la seconda versione, nonché la definitiva, della casa unifamiliare per il fratello, definita un'altra opera della modernità argentina e pubblicata nel settembre dello stesso anno su "Nuestra Arquitectura"⁵¹⁹ e nel dicembre del 1932 sulla rivista tedesca "Moderne Bauformen"⁵²⁰.



Fig. 124: Alberto Prebisch, Casa per Raúl Prebisch, Av. Luis Maria Campos, Buenos Aires, 1931. Source: "Nuestra Arquitectura", n.26, Buenos Aires, settembre, 1931.

Quest'ultima lo descrive come il primo edificio argentino che rompe con gli stili del passato e presenta in modo chiaro una nuova concezione di vivere gli spazi della casa; l'articolo è accompagnato da foto dell'argentino Roberto Carlos Baldisserotto. Nello stesso anno, l'architetto e urbanista tedesco Werner

⁵¹⁸PREBISCH, Alberto, *Arquitectura contemporánea*, in "Nuestra Arquitectura", n.26, Buenos Aires, settembre, 1931, p. 51.

⁵¹⁹*Ivi*, pp. 52-61.

⁵²⁰HOFMANN, Julius, *Ein Wohnhaus von Alberto Prebisch*, in "Moderne Bauformen", n.372, Stuttgart, dicembre, 1932, p. 625.

Hegemann, durante la sua visita a Buenos Aires, organizza,⁵²¹ la *Exposición de Urbanismo y Arquitectura moderna*, pubblicata qualche mese dopo sulla rivista “CAYCA”, nella quale sono esposte numerose opere di architettura della modernità tedesca, tra le quali la sede di Dessau della Bauhaus. L’esposizione inaugura così uno spunto di riflessione nello sviluppo di queste tematiche su scala nazionale.



Fig. 125: Alfred Gerschel, Complesso residenziale a Berlino. Source: “CAYCA”, n.43, Buenos Aires, dicembre, 1931.

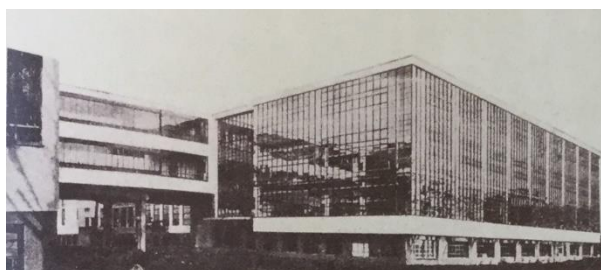


Fig. 126: Walter Gropius, Bauhaus con sede a Dessau. Source: “CAYCA”, n.43, Buenos Aires, dicembre, 1931.

⁵²¹Mostra organizzata presso gli spazi della società di *Amigos del Arte*.

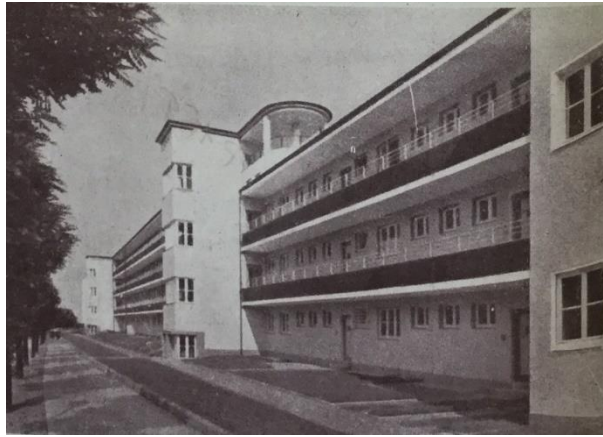


Fig. 127: Walter Gropius, Sede della Bauhaus a Dessau. Source: “CAYCA”, n.43, Buenos Aires, dicembre, 1931.

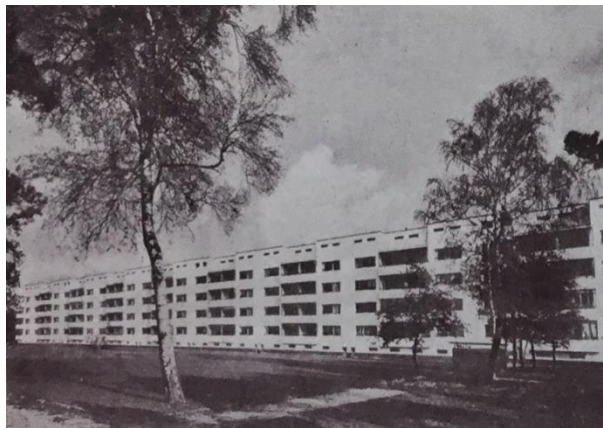


Fig. 128: Walter Gropius, Quartiere Siemes a Berlino. Source: “CAYCA”, n.43, Buenos Aires, dicembre, 1931.



Fig. 129: Antonio U. Vilar, Facciata principale dell' Hindú club, Buenos Aires, 1932. Source: "Nuestra Arquitectura", n.33, Buenos Aires, aprile, 1932.

Fig. 130: Antonio U. Vilar, Vista dal cortile interno dell' Hindú club, Buenos Aires, 1932. Source: "Moderne Bauformen", n.372, Buenos Aires, dicembre, 1932.

Nel 1932 la rivista tedesca "Moderne Bauformen" pubblica⁵²² il progetto per il centro sportivo Hindú Club, realizzato da Vilar e qualche anno dopo selezionato anche da Alberto Sartoris per il suo catalogo di architettura moderna internazionale⁵²³, divenendo così una delle opere che meglio definiscono i caratteri della prima modernità argentina. Il progetto è accompagnato da una serie di foto⁵²⁴ utilizzate anche dalla rivista "Nuestra Arquitectura", nell'aprile di quell'anno.

⁵²²HOFMANN, Julius, *Sporthaus des Hinduklub in Buenos Aires*, in "Moderne Bauformen", n.372, Stuttgart, dicembre, 1932, pp. 591-595.

⁵²³SARTORIS, Alberto, *Gli elementi dell'architettura funzionale. Sintesi panoramica dell'architettura moderna*, Hoepli, Milano 1935².

⁵²⁴HYLTON SCOTT, Walter, *Nuevo edificio del Hindu Club*, in "Nuestra Arquitectura", n.33, Buenos Aires, aprile, 1932, pp. 341-350.



Fig. 131: Antonio U. Vilar, Vista dal cortile interno dell'Hindú club, Buenos Aires, 1932. Source: "Moderne Bauformen", n.372, Buenos Aires, dicembre, 1932.



Fig. 132: Antonio U. Vilar, Vista della palestra interna dell'Hindú club, Buenos Aires, 1932. Source: "Nuestra Arquitectura", n.33, Buenos Aires, aprile, 1932.

L'edificio presenta un linguaggio lineare e simmetrico nella scansione delle aperture, che riprende la tipologia adottata da Gropius nei quartieri berlinesi realizzati in questi stessi anni. L'elemento, nella semplicità delle forme, risalta la struttura che con le sue nervature si trasforma in elemento compositivo.

Nel 1932 appare Frank Moller, l'architetto tedesco associato a Walter Gropius nello studio Gropius-Moller, che realizza alcuni edifici con influenza a scala nazionale: due case di piccole dimensioni nella periferia di Buenos Aires, di cui una viene pubblicata nel marzo del 1932 sulla rivista "Nuestra Arquitectura".

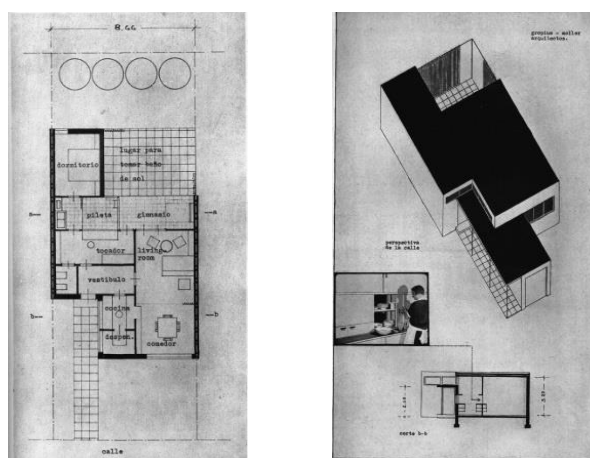


Fig. 133, Fig. 134: Frank Moller, Piano terra per il progetto di una casa prototipo, 1932. Source: “Nuestra Arquitectura”, n.32, Buenos Aires, marzo, 1932.

Questo progetto risolve - in una tipica lottizzazione argentina⁵²⁵ con un fronte di 8,66 m e con uno sviluppo in profondità che varia tra i 20 e 30 m - la massima distribuzione degli spazi che riprende il concetto dell'*Existenzminimum*⁵²⁶. Moller propone, seppur per una casa popolare, nuove funzioni e dettagli che ne migliorano la qualità. Vengono infatti suddivise le funzioni e gli spazi pubblici da quelli privati, come prevede il Movimento Moderno, oltre all'inserimento di spazi come piscina e palestra che si affacciano su un giardino privato.

Nello stesso numero, la rivista⁵²⁷ riprende un modello simile di Wladimiro Acosta che presenta un progetto per due case prototipo nella frazione di Olivos, nella zona nord di Buenos Aires. Anche in questo caso si tratta di una casa di tipo economico ed eventualmente una tipologia di casa da reddito la proposta viene realizzata su un terreno limitato dalle tipiche dimensioni dei lotti argentini. Lo sviluppo degli spazi interni è simile al precedente, anche se gli spazi sono distribuiti attraverso un corridoio di collegamento, come da tradizione neoclassica. Anche questo progetto prevede una piscina, situata in questo caso nel giardino che

⁵²⁵In Argentina viene adottata l'unità di misura della lottizzazione spagnola, la cosiddetta *vara*. Nella provincia di Buenos Aires la *vara castellana* corrisponde a una lunghezza di 0,866 m. Nella capitale la maggior parte degli isolati vengono suddivisi in lotti con un fronte di 10 varas, cioè di 8,66 m.

⁵²⁶MAY, Ernst, *Die Wohnung fur das Existenzminimum*, in TEIGE, Karel, “The Minimum Dwelling”, Czech, 1932, p. 176.

⁵²⁷HYLTON SCOTT, Walter, *Dos pequeñas casas en Olivos*, in “Nuestra Arquitectura”, n.32, Buenos Aires, marzo, 1932, pp. 311-316.

accompagna l'ingresso principale, e uno spazio per auto. Le ampie finestrate inserite con uno studio dell'orientamento solare sono uno dei punti che più caratterizzano l'architettura di Acosta.

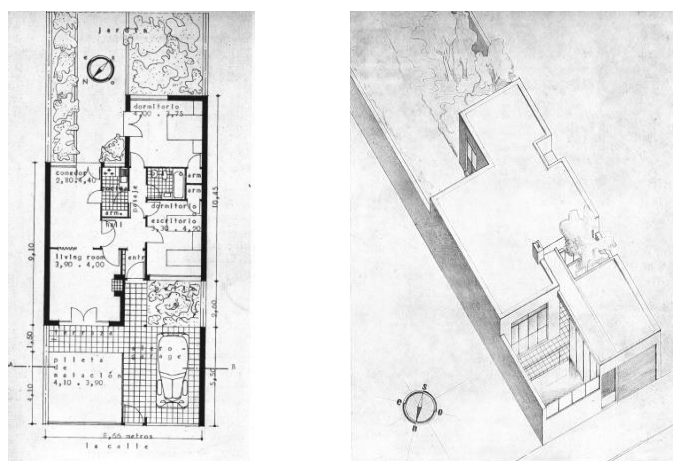


Fig. 135, Fig. 136: Wladimiro Acosta, Piano terra casa prototipo a Olivos, Buenos Aires, 1932. Source: “Nuestra Arquitectura”, n.32, Buenos Aires, marzo, 1932.

Nello stesso anno, su “Nuestra Arquitectura” compare per la prima volta la pubblicità per l’abbonamento a riviste straniere, come “Architecture d’Aujourd’hui”, “Moderne Bauformen” e “Innen Dekoration”. Anche Acosta infatti pubblica un articolo⁵²⁸ nel 1932 con le sue riflessioni sullo stato dell’architettura, nel quale presenta la questione sulla diffusione e il ruolo delle riviste, affermando:

Hace unos años aquí no se sabía nada o casi nada de lo que es en realidad la nueva arquitectura. Las revistas arquitectónicas francesas y nacionales, académicas y retrógradas que servían de alimento espiritual, eran las únicas fuentes de información e “inspiración”. Tales revistas se cuidaban bien de divulgar la nueva arquitectura [...]. En esas condiciones se formó aquí el concepto general de la arquitectura moderna [...]. Unos pocos “modernistas” locales, imitadores débiles de la arquitectura vienesa de la época de 1900-1910, se consideraban como innovadores atrevidísimos, vanguardistas vertiginosos.⁵²⁹

⁵²⁸ ACOSTA, Wladimiro, *Nueva Arquitectura*, in “Nuestra Arquitectura”, n.33, Buenos Aires, aprile, 1932, pp. 359-361.

⁵²⁹ *Ibidem*.

Continua il discorso introducendo la sua visione, a sostegno della rottura con i canoni tradizionali, attribuendo un ruolo significativo in questo cambiamento alla Casa Ocampo realizzata da Bustillo senza però fare alcun riferimento all'impatto delle conferenze lecorbusiane: «Pero durante los últimos tres años se advierten algunos cambios notables. Ello sucede primeramente, no por iniciativa del arquitecto, como cabía esperar, sino de una dama. La señora Victoria Ocampo [...] hace construir una casa que, siendo en cuanto a su organización interior un petit hotel tradicional, tiene ya exteriormente ciertas características de la nueva arquitectura»⁵³⁰. Nonostante l'adesione alle nuove forme, definisce quello che si sta sviluppando come una moda, più che un cambio dell'atteggiamento intellettuale:

Empiezan a surgir otros edificios de una relativa pureza formal y los arquitectos comienzan a buscar las fuentes de inspiración en las revistas extranjeras más actuales; las revistas populares porteñas junto con las ultimas modas femeninas, reproducen los “interiores modernos”. Esto es muy significativo: el “estilo moderno” entra en boga; lo “moderno” resulta hasta del punto de vista comercial un buen negocio... ¿Quiere todo esto decir que existe ya en la Argentina una arquitectura moderna? A pesar de todo lo ya mencionado, opino que no hay aquí todavía ni síntomas de su aparición. Estamos tan lejos como hace años de la nueva arquitectura de la nueva arquitectura de los centros europeos. Todas las reformas que hemos visto entre nosotros suceden solamente en el orden estético, mientras que allá la revolución estética no es más que una consecuencia natural de grandes cambios de orden social y científico.⁵³¹

Conclude così sostenendo che non esiste uno stile 'moderno' e che le forme si evolvono a seconda del progresso tecnico e dello sviluppo dei nuovi concetti dell'abitare; la nuova architettura è un fenomeno sociale.

⁵³⁰*Ibidem.*

⁵³¹*Ibidem.*

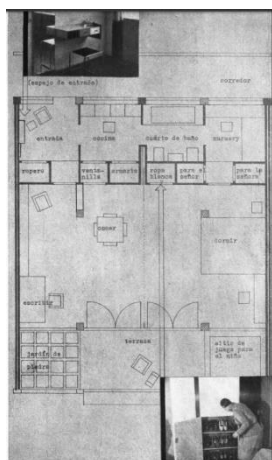


Fig. 137: Studio Gropius-Moller, Piano tipo, *Viviendas contemporáneas para empleados y obreros* Buenos Aires, 1932. Source: “Nuestra Arquitectura”, n.35, Buenos Aires, giugno, 1932.

Nel giugno del 1932, lo studio Gropius-Moller presenta su “Nuestra Arquitectura” un nuovo progetto⁵³² per un complesso di case operaie, previste per l’area antistante al fiume. Il progetto consiste nel proporre complessi abitativi contemporanei adottati anche nella Germania del Dopoguerra. Oltre che un sistema razionale nella distribuzione interna degli appartamenti, la proposta si affaccia lungo i verdi argentini costieri del Rio de la Plata, offrendo spazi verdi pubblici e privati, come orti, con una migliore qualità dell’aria.

Il mese successivo, viene pubblicato sempre su “Nuestra Arquitectura”, il progetto della casa privata per il fotografo Manuel Gómez realizzato da Alejandro Bustillo, che è significativo analizzare poiché chiarisce la sperimentazione architettonica argentina di questi anni, oltre che l’interpretazione collettiva dei principi del Movimento Moderno. La facciata principale mantiene uno stile classicista con una semplificazione dell’apparato decorativo, in contrasto con quella posteriore, che si avvicina alle nuove proposte della modernità. Verosimilmente questa scelta stilistica trova la sua giustificazione nel fatto che la facciata principale, avendo un ruolo di rappresentanza, deve mantenere una simmetria e linguaggio semplificato, mentre quella retrostante - privata - si può adattare al nuovo stile e funzioni.

⁵³²HYLTON SCOTT, Walter, *Viviendas contemporáneas para empleados y obreros*, in “Nuestra Arquitectura”, n.35, Buenos Aires, giugno, 1932, pp. 423-427.

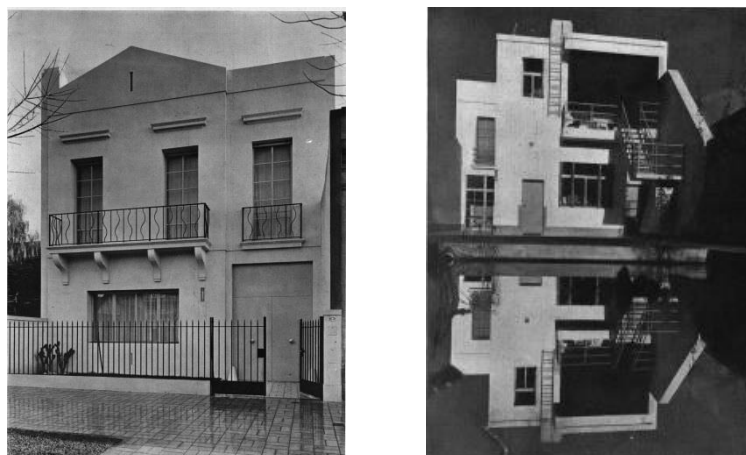


Fig. 138, Fig. 139: Alejandro Bustillo, Facciata principale della casa unifamiliare per Manuel Gómez. Source: “Nuestra Arquitectura”, n.36, Buenos Aires, luglio, 1932.

Infine, nel settembre del 1932, lo stesso studio Gropius-Moller presenta su “Nuestra Arquitectura” un articolo⁵³³ dedicato all’esigenza della riduzione dei costi delle case economiche e propone un progetto di case in serie in stock, nel quale descrive quali sono i punti fondamentali da seguire per diminuire l’edificazione:

La primera condición verdadera racionalización de la construcción se cumple cuando se trata de una gran obra. Cuanto más grandes sean éstas, tanto más fácil será el empleo de medios especialmente preparados y de una mayor simplificación, así como el empleo de maquinarias. La ejecución de la obra de hoy, va siendo sustituida cada vez más por la ejecución en el taller fijo, es decir, en la fábrica. El fin principal es fabricar viviendas desmontables en gran número, en fábricas especiales – y no en la obra – y que se puedan tener en “stock” hasta que las necesidades del mercado las demanden.⁵³⁴

⁵³³HYLTON SCOTT, Walter, *Abaratamiento de las viviendas*, in “Nuestra Arquitectura”, n.38, Buenos Aires, settembre, 1932, pp. 69-73.

⁵³⁴*Ivi*, p. 72.

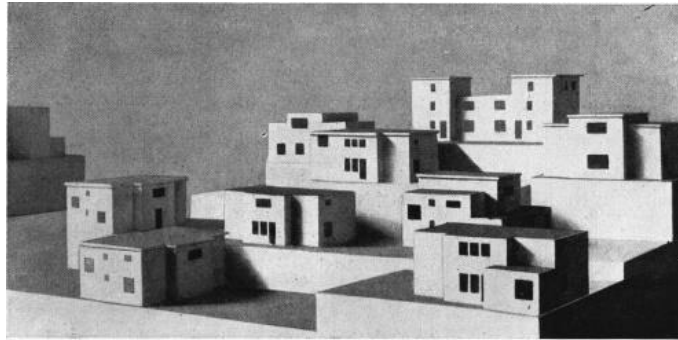


Fig. 140: Studio Gropius-Moller, Progetto per case prefabbricate, Buenos Aires, 1932.
Source: "Nuestra Arquitectura", n.38, Buenos Aires, settembre, 1932.

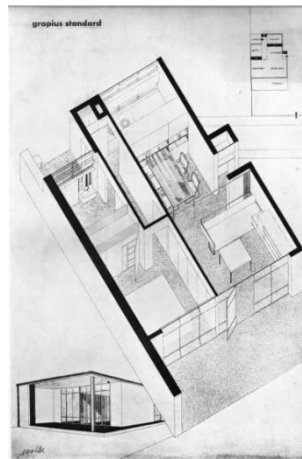


Fig. 141: Studio Gropius-Moller, Progetto per case prefabbricate, Buenos Aires, 1932.
Source: "Nuestra Arquitectura", n.38, Buenos Aires, settembre, 1932.

Nel 1933, anno significativo per l'organizzazione del primo congresso nazionale di urbanistica, esce su "Revista de Arquitectura" un fotomontaggio con l'intenzione di riproporre lo sviluppo edilizio che reduce lo spazio dell'area centrale della capitale e la crescita in altezza delle nuove architetture. L'immagine rappresenta in modo evidente l'ecllettismo dell'area centrale della metropoli, con distinti linguaggi e influenze storiche differenti. Un'immagine che riflette il dibattito e la sperimentazione di questi anni.



Fig. 142: Fotomontaggio del linguaggio eclettico dell'area centrale de Buenos Aires.
Source: "Revista de Arquitectura", Buenos Aires, febbraio, 1933.

Nel 1934 *Graf Zeppelin* compie il suo primo viaggio dalla Germania a Buenos Aires con scalo a Rio de Janeiro. Questo evento segna l'immaginario di molti giovani studenti di architettura dell'epoca, come nel caso di Amancio Williams, che nello scritto *La llegada del Graf Zeppelin a Buenos Aires*, scrive: «Hacia abajo el precioso Rio de la Plata, plateado en la luz mañanera; la extendida línea de costa del Uruguay; la visión de ese país y la sensación de que más allá se encontraba el continente Sudamericano. Desde la línea costera hasta el horizonte, es decir hacia el Norte, el panorama estaba cubierto por la niebla de la mañana como un suave velo gris plateado que subía hacia arriba, hasta que mis ojos encontraban la quilla del Zeppelin, la grandiosidad de su casco y la explosión de la plateada luz»⁵³⁵.

A partire da Marinetti in poi, infatti, sono invitati numerosi conferenzieri: ai già citati, Steinhoff, Le Corbusier e Hegemann, anche Bardi, Sartoris e Perret. Le conferenze di Sartoris⁵³⁶ sono pubblicate nel gennaio del 1936 su "Nuestra Arquitectura", che dopo il suo viaggio pubblica una nuova edizione del libro⁵³⁷, uscito tre anni prima. Quest'ultimo viene dedicato a Marietta e Alfredo González

⁵³⁵JOHNSTON MERRO, Daniel, *La casa sobre el arroyo. Amancio Williams en Argentina*, 1:100 ediciones, Buenos Aires, 2014, p. 172.

⁵³⁶HYLTON SCOTT, Walter, *El racionalismo en la arquitectura*, in "Nuestra Arquitectura", n.78, Buenos Aires, gennaio, 1936.

⁵³⁷SARTORIS, Alberto, *Gli elementi dell'architettura funzionale. Sintesi panoramica dell'architettura moderna*, Hoepli, Milano 1932.

Garaño, che si dimostrano, anche in occasione di questi eventi culturali, tra le figure fondamentali per la diffusione a livello internazionale del Movimento Moderno argentino. In quest'ultima riedizione del catalogo viene inserita anche l'Argentina e vengono selezionate le opere che, secondo Sartoris, meglio rappresentano lo stato della modernità locale.

È interessante osservare che mentre alcune opere, come nel caso del progetto di León Douge per la casa d'affitto all'angolo tra *Av. Libertador* e *calle Malabia* e l'edificio dell'Hindú club di Vilar, vengono pubblicate anche da Walter H. Scott in "Nuestra Arquitectura", le altre opere proposte da Sartoris non vengono menzionate nelle riviste argentine. Inoltre è importante rilevare che gli edifici vengono presentati solo esternamente e non è possibile vedere lo sviluppo degli interni, dettagli costruttivi o innovativi dal punto di vista tecnologico. L'analisi adottata da Sartoris viene effettuata da un punto di vista compositivo e di linguaggio della facciata.

Sartoris seleziona edifici dalle diverse tipologie architettoniche probabilmente per presentare un panorama generale di quelle che più vengono adottate dal Movimento Moderno argentino come mezzo d'espressione della nuova epoca. Infatti una delle caratteristiche significative di questa corrente architettonica nel paese sudamericano è la comparsa di nuove tipologie che si trasformano in rappresentanti delle trasformazioni sociali ed economiche della società argentina di quegli anni. Inoltre non seleziona solo architetti che partecipano al dibattito tra le diverse teorie architettoniche ma presenta figure, come nel caso di Bartolomé Repetto o José Luis Campo e Rodríguez Remy, che realizzano silenziosamente i loro progetti proponendo una nuova interpretazione della modernità.

Tutti gli edifici rappresentati propongono alcune caratteristiche comuni anche alle opere internazionali dell'epoca, come la semplicità e l'austerità dei volumi, l'uso di finestre a nastro ed in alcuni casi una rivisitazione del tetto terrazzato. Nonostante ciò, ogni opera propone una ricerca diversa nell'uso del linguaggio e della tipologia. Ad esempio, nel caso del Quartiere Solaire la distribuzione ad U, del complesso abitativo da reddito, permette un passaggio graduale dagli spazi privati a quelli pubblici e propone un nuovo uso del *patio* tradizionale delle case popolari realizzate fino a quel momento. Nel caso della casa unifamiliare di José Luis Campo e Rodríguez Remy si può osservare una rivisitazione delle ville puriste lecorbusiane, anche se con un particolare enfasi nell'uso dell'angolo della facciata principale che è alleggerito da *piloti* ed accompagna il visitatore, invitandolo verso il giardino della proprietà.

Infine nel caso della casa da reddito di Bartolomé Repetto l'inserimento in facciata di materiali, come mattoni, che anticipa proposte che caratterizzano gli anni quaranta del Movimento Moderno argentino in opere di Acosta o Ferrari Hardoy e Kurchan.



Fig. 143: León Douge, Quartiere Solaire, Buenos Aires, 1933. Source: SARTORIS, Alberto, *Gli elementi dell'architettura funzionale. Sintesi panoramica dell'architettura moderna*, Hoepli, Milano 1935².



Fig. 144: José Luis Campo e Rodriguez Remy, Casa a Olivos, Buenos Aires, 1933. Source: SARTORIS, Alberto, *Gli elementi dell'architettura funzionale. Sintesi panoramica dell'architettura moderna*, Hoepli, Milano 1932.



Fig. 145: Bartolomé Repetto, Casa da reddito, Buenos Aires, 1936-1937. Source: SARTORIS, Alberto, *Gli elementi dell'architettura funzionale. Sintesi panoramica dell'architettura moderna*, Hoepli, Milano 1932.



Fig. 146: Bartolomé Repetto, Complejo di tre case, Buenos Aires, 1934. Source: SARTORIS, Alberto, *Gli elementi dell'architettura funzionale. Sintesi panoramica dell'architettura moderna*, Hoepli, Milano 1932.

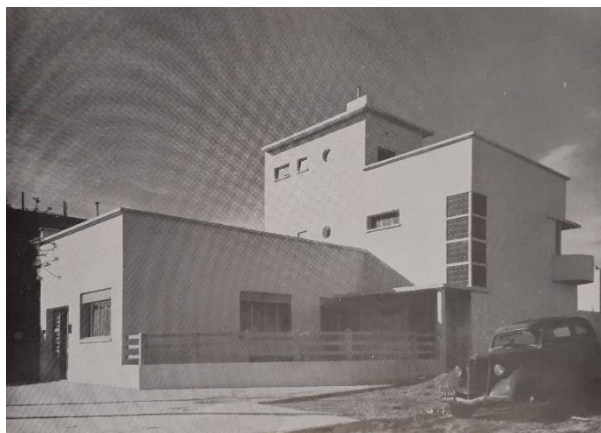


Fig. 147: Bartolomé Repetto, Residencia e studio medico, Buenos Aires, 1936. Source: SARTORIS, Alberto, *Gli elementi dell'architettura funzionale. Sintesi panoramica dell'architettura moderna*, Hoepli, Milano 1932.

Auguste Perret, invece, viene invitato dal *Centro Estudiantes de Arquitectura* e chiude il ciclo di conferenze degli anni trenta che incidono e influenzano l'affermazione del Movimento Moderno argentino. Le sue conferenze vengono pubblicate su "Revista de Arquitectura", nel settembre del 1936, un mese dopo la prima edizione sulla rivista di uno degli interventi di Le Corbusier di qualche anno prima. L'articolo⁵³⁸ dedicato a Perret e quello a Le Corbusier, pubblicati dalla rivista che rappresenta la *Sociedad Central de Arquitectos*, indicano e dimostrano che la società sta cambiando e che sta ponendo le basi per la modernità. La rivista pubblica tutte le conferenze, distribuendone due in ogni numero successivo; giustificando la decisione: «han cumplido una elevada misión didáctica y de superior entendimiento profesional. Ellas han sido dictadas en la Facultad de C. Exactas Físicas y Naturales de nuestra capital en forma de curso especial comprensivo en su lógica brevedad, de las cuestiones fundamentales de la arquitectura de nuestros días»⁵³⁹.

Nell'introduzione alla prima conferenza, una frase riassume l'importanza delle parole di Perret al pubblico argentino e per la prima volta lo invita ad avvicinarsi allo spirito della modernità: «Nos llevaría muy lejos el análisis del sorprendente panorama estético, económico y social que se extiende ante los arquitectos modernos después de Perret. Es un movimiento de vanguardia que poco a poco va

⁵³⁸VILLALONGA, Alfredo, *Las conferencias del Arquitecto Perret*, in "Revista de Arquitectura", n.86, Buenos Aires, settembre, 1936, pp. 424-429.

⁵³⁹*Ibidem*.

afirmando su contenuto filosofico tectónico, en creaciones de innegable afinidad con el espíritu y las necesidades de nuestra época»⁵⁴⁰. Perret inserisce alla base del suo discorso il sistema costruttivo come elemento alla base dell'architettura, riportando una riflessione sullo sviluppo delle tecniche costruttive dall'antica Roma all'epoca contemporanea con l'uso del cemento armato e acciaio.

La tematica della casa popolare diventa oggetto di studio e interesse anche per Vilar, che a partire dal 26 agosto del 1936 entra nel dibattito con una conferenza⁵⁴¹ presentata al Rotary Club di Buenos Aires e pubblicata⁵⁴² nel gennaio del 1937 su "Nuestra Arquitectura". Tra i punti trattati è interessante la definizione del concetto di *casa barata o vivienda popular o mínima o económica*: «Debe ser una casa muy cuidadosamente planeada que permitiendo un alquiler o forma de adquisición relaciona al jornal mínimo y al costo de la vida, reúna condiciones de comodidad, higiene, adaptabilidad para la vida decente de una familia normal, luz natural, aire sano, sol, facilidades de transporte y varios otros complementos en forma semejante a la ya obtenida en los blocks o barrios modelo construidos en los países que más se han empeñado por alcanzar esta meta»⁵⁴³. Questa tematica, che da un lato si avvicina alle proposte tedesche, come visto in precedenza, anticipa il dibattito francese che si diffonde su "l'Architecture d'Aujourd'hui" a partire della fine degli anni quaranta.

Il 1939 vede la conclusione di questo periodo di sperimentazione di diverse avanguardie e si inaugura la fase di affermazione del Movimento Moderno argentino. Quest'ultima vede tra i suoi principali esponenti, da un lato architetti noti già all'epoca del viaggio del 1929, come nel caso di Vilar, Prebisch e Acosta, come testimonia la corrispondenza con l'architetto svizzero; dall'altro lato figure che, anche se appartenenti a una generazione successiva, conoscono Le Corbusier per esperienze di collaborazione nello studio di *Rue des Sèvres*, come Antonio Bonet, Jorge Ferrari Hardoy y Juan Kurchan⁵⁴⁴. A partire da questa data iniziano a susseguirsi le proposte della generazione di neoarchitetti influenzati dalle idee lecorbusiane, divulgate dopo il suo viaggio argentino. Infatti, durante la visita

⁵⁴⁰*Ibidem*.

⁵⁴¹VILAR, Antonio U., *Consideraciones sobre la vivienda económica*, in "Habitacion Popular", n. 14, Buenos Aires, gennaio, 1938.

⁵⁴²VILAR, Antonio U., *La vivienda popular*, in "Nuestra Arquitectura", n.90, Buenos Aires, gennaio, 1937, pp. 29-32.

⁵⁴³*Ibidem*.

⁵⁴⁴PANDO, Horacio, *Pensamiento y obra de Amancio Williams*, in "Cuadernos de Historia", IAA, n. 7, marzo, 1996.

dell'architetto svizzero, sono ancora giovani per partecipare alle conferenze ed agli eventi che li accompagnano. Successivamente, però, vengono influenzati dal clima accademico, con cui vengono dibattute le diverse teorie, e dalle pubblicazioni straniere, anche se non sempre facilmente reperibili. Sempre nello stesso anno viene pubblicato il manifesto *Voluntad y Acción*⁵⁴⁵ del recente gruppo di architetti, nominato *Grupo Austral*⁵⁴⁶, formato inizialmente da Antonio Bonet, Jorge Ferrari Hardoy e Juan Kurchan, al quale aderiscono al loro ritorno in Argentina, José Le Pera⁵⁴⁷, Lopez Abel⁵⁴⁸, Sanchez de Bustamante Samuel⁵⁴⁹, Ungar Simón⁵⁵⁰, Vera Barros Ricardo⁵⁵¹, Villa Itala⁵⁵² e Zalba Hilario⁵⁵³: «El grupo de alumnos del que formé parte, (Kurchan, Ungar, Vivanco, Zalba, y algún otro, les nombro solamente los que recuerdo más de cerca) al que se unió Bonet posteriormente a su venida al país, fue el grupo pionero de la Facultad de aquella época, y esto pudo ser gracias a que secretamente pertenecíamos a la Escuela Mundial de Arquitectura que dirigía Le Corbusier desde Francia»⁵⁵⁴. Da questo proclama risulta evidente che i membri del *Grupo Austral*, per lo meno all'epoca della sua fondazione, sostengono le teorie di Le Corbusier e le sue opere. Infatti affermano l'importanza della *Escuela Mundial*

⁵⁴⁵HYLTON SCOTT, Walter, *Voluntad y Acción*, in "Nuestra Arquitectura", n.119, giugno, 1939, pp. 52-59.

⁵⁴⁶LIERNUR, Jorge Francisco; PSCHUPIURCA, Pablo, *La red austral. Obras y proyectos de Le Corbusier y sus discípulos en la Argentina (1924 -1965)*, Prometeo 3010, Buenos Aires 2012.

⁵⁴⁷LE PERA, José Alberto, *El grupo Austral (1938 - 1941). Reflexiones 1985*, Asociación Becarios de Arquitectura y Urbanismo, Buenos Aires 1985.

⁵⁴⁸LOPEZ CHAS, Abel; ZEMBORAIN, Federico, *Cine Los Ángeles*, in "Revista de Arquitectura", n. 303, Buenos Aires, marzo, 1946, pp. 92-100.

⁵⁴⁹SANCHEZ DE BUSTAMANTE, Samuel, *Vivienda Rural*, in "Revista de Arquitectura", n. 234, Buenos Aires, giugno, 1940, pp. 370-372.

⁵⁵⁰UNGAR, Simón, *Editorial*, in "Tecné", n. 2, Buenos Aires, estate, 1942-1943.

⁵⁵¹VERA BARROS, Ricardo; RODRIGUEZ ETCHETO, Alberto, *Residencia sobre el Parque San Martín, Mar del Plata*, in "Revista de Arquitectura", n. 279, Buenos Aires, marzo, 1944, pp. 115-118.

⁵⁵²VILLA, Itala, *Pedro Brueghel, El Viejo, 1530-1569*, in "Revista de Arquitectura", n. 287, Buenos Aires, novembre, 1944, pp. 514-517.

⁵⁵³CIARCIÀ, Federica, *Complejidades y contradicciones de un extenso intercambio epistolar. El largo proceso de formación del grupo CIAM argentino*, in "Esempi di Architettura", Aracne Editrice, Roma, marzo, 2018, pp. 4-6.

⁵⁵⁴FERRARI HARDOY, *Conferencia sobre Le Corbusier, Fondo Ferrari Hardoy*, Frances Loeb Library, Harvard Graduate School of Design, 1965.

de *Arquitectura*⁵⁵⁵, da egli creata, che permette la formazione di giovani in diverse aree del mondo: «En nuestros trabajos de alumnos usábamos constantemente sus libros y habíamos bautizado su primer libro de obras que llegó a Buenos Aires, (la Edición Ginsberger 1929/34) con el nombre de “La Biblia”. –“Pásame la Biblia que quiero ver como soluciona Corbu la escalera. [...] Esas eran nuestras frases cuando trabajábamos en nuestros proyectos de la Facultad»⁵⁵⁶. Con queste parole risaltano l'influenza dell'architetto svizzero durante i primi anni della formazione del gruppo.

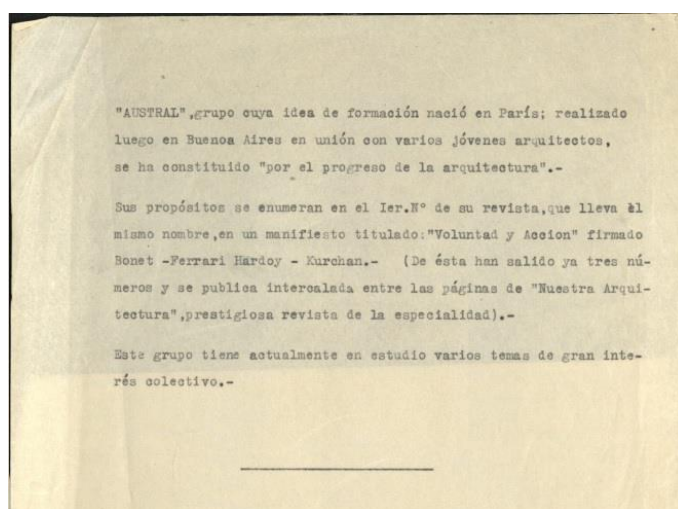


Fig. 148: Fondazione del *Grupo Austral*, 1939. Source: Courtesy of the Frances Loeb Library. Harvard University Graduate School of Design.

In Argentina si realizzano opere come l'*atelier de artistas*⁵⁵⁷ degli architetti Antonio Bonet, Vera Barros e López Chas. Inoltre, al ritorno dalla Francia, Ferrari Hardoy, e Kurchan presentano il progetto, sul quale hanno iniziato a lavorare con Le Corbusier a Parigi, *Plan director para Buenos Aires*. Varie testate giornalistiche come “Noticias Graficas”, “La Razón”, e “Crítica”, dedicano un articolo alla nuova proposta.

⁵⁵⁵LE CORBUSIER, *Mensaje a los estudiantes de arquitectura*, Ediciones Infinito, Buenos Aires 1973.

⁵⁵⁶*Ibidem*.

⁵⁵⁷BONET CASTELLANA, Antoni; VERA BARROS, Ricardo; LOPEZ CHAS, Abel, *Casa de estudios en Buenos Aires*, in “Austral”, n.3, Buenos Aires, dicembre, 1939.

HYLTON SCOTT, Walter, *Casa de estudios para artistas en Buenos Aires*, in “Austral”, n.3, Buenos Aires, dicembre, 1939.

Nel 1939 nasce, anche, la *Escuela de Arquitectura* della città di Tucumán, nella quale fanno parte del corpo docente alcuni degli architetti appartenenti al *Grupo Austral*, come Horacio Caminos, Hilario Zalba, José Le Pera.

Un fattore che caratterizza la produzione architettonica di questo periodo storico è l'uso di materiali da costruzione,⁵⁵⁸ disponibili nella produzione nazionale; come nel caso di quelli metallici che non possono venire importati a causa del conflitto mondiale. In questo contesto, il *Grupo Austral* sostiene che la nuova architettura necessita di nuovi materiali, che esprimano il linguaggio della modernità e le esigenze della società emergente. Nel caso in cui non risulti possibile disporre sul mercato nazionale, i suoi membri si attivano per diventarne essi stessi rappresentanti e poterli così importare direttamente.

«ASUNTOS REPRESENTACIONES [...]

LAPICES CHECOSLOVACOS: Hay que conseguir la representación pues son un ¡éxito!

MUEBLES LE CORBUSIER, CHARLOTTE PERRIAND: Conversa con Charlotte, para averiguar cómo andan las gestiones con Thonet (y si están terminadas, si podemos nosotros conseguir una representación (directa) de Charlotte y Le Corbusier.

FLAMBO: 1°) Averigua si tiene representación en Bs. As.

2°) Catálogos y precios (para poder competir con los de aquí)

AALTO: Le escribimos nosotros desde aquí. Vos le explicarás a él en caso de encontrarlo en París.

CHARLOTTE PERRIAND: Pedirle direcciones de casas con objetos importantes de tierra cocida, cerámica, etc. (aquí casi no hay)

MARCEL BRAUER (sic) MUEBLES Conversar con Charlotte sobre los métodos de obtención: a través de Thonet?. En todo caso: consejo.

FOTO MURAL Entrevistar al representante. Posibilidad de traer la representación. Muy importante.

CANTONERAS METÁLICAS Para [...] de yeso. Averiguar. Rue Cherche Mide (centro Arquitectos). La representación de esto sería un negocio, pues aquí no hay. Todos los ángulos de muros aquí se hacen así (ejemplo dibujado) y se rompen siempre.

⁵⁵⁸Ad esempio, la *Casa de Estudios para Artistas* realizzata a Buenos Aires tra le vie Suipacha e Paraguay e costruita nella prima metà del 1939, ha una facciata rivestita con materiale metallico e vetro. Invece nel 1941 nel progetto di casas de renta *Los Eucaliptus* nella facciata e parte del tetto si è ricorso all'uso del legno.

MATERIALES CERÁMICOS para revestimiento. Aquí no hay nada sobre esto. En París [...]. La representación sería un éxito. Muy importante.

SACAR COPIA de los ensayos de tabiques acústicos del Pabellón Suizo (que está en casa, en el placard donde están tus libros) luego entrégale a Jeanneret el original en nombre de Bonet. Importante.

LIBROS sobre ensamblaje y construcción en madera. Pedir en librerías o en l'école Boule (importante)

MIRÓ en nombre de Bonet, pedirle la autorización para editar algunos "pochoirs" de él y por su intermedio, de otros: Kandinsky, Leger, también Matta. Experiencia de la Gatepac.

LE CORBUSIER Si es posible conseguir cuadros para venderle aquí. (de la última época). [...]

GUSTAVE LYON Acústica. No te olvides [...]. Muy importante. Posibilidad de hacer algo».⁵⁵⁹

Il gruppo utilizza l'esperienza parigina come punto di partenza per riflettere sul possibile inserimento di elementi tecnici innovativi, considerati indispensabili per cambiare il panorama architettonico argentino. Inoltre cercano d'ispirarsi agli elementi e dettagli costruttivi⁵⁶⁰, appresi in Europa, per intervenire nella trasformazione del panorama architettonico argentino. Nel 1939 il neo gruppo pubblica tre numeri della rivista "Austral"⁵⁶¹, che vengono allegati a "Nuestra Arquitectura".

Con l'inizio degli anni quaranta, gli autori che nella decade precedente avevano adottato i principi del Movimento Moderno, iniziano a ricercare uno stile nazionale riscoprendo le tradizioni e i materiali locali. Le architetture che si presentano con un linguaggio semplificato si arricchiscono di materiali. Inoltre in questo decennio entra in vigore il *Código de Edificación de la ciudad de Buenos Aires*⁵⁶², viene approvata la *Ley de Propiedad Horizontal*⁵⁶³ e fondata la *Facultad de Arquitectura*

⁵⁵⁹Lettera di Juan Kurchan a Jorge Ferrari Hardoy, 14 settembre, 1938, *Fondo Jorge Ferrari Hardoy*, Frances Loeb Library, Harvard School of Design, Cambridge.

⁵⁶⁰Come il metodo utilizzato da Picasso per realizzare le sculture in cemento bianco nel padiglione spagnolo dell'Esposizione Internazionale di Parigi del 1937, vedi in FUZS, Gonzalo, *Austral 1938- 1944. Lo individual y lo colectivo*, Tesi di dottorato, Universitat Politècnica de Catalunya, Barcelona 2012.

⁵⁶¹La rivista "Austral" pubblica tre numeri, quelli di giugno, settembre e dicembre del 1939.

⁵⁶²Emesso nel 1944.

⁵⁶³Approvata nel 1948.

y *Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires*⁵⁶⁴, fino a quel *Escuela de Arquitectura* e appartenente alla *Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales*.

Dalla metà del 1946, anche a seguito della collaborazione tra Williams e Le Corbusier, preceduta da una fitta corrispondenza tra il primo e il direttore della rivista l'“*Architecture d'Aujourd'hui*” André Bloc, vengono pubblicati una serie di articoli su progetti della modernità argentina e sudamericana, di architetti come Williams, Oscar Niemeyer, Antoni Bonet, Ferrari Hardoy e Kurchan.



Fig. 149: Presentazione della versione spagnola di l'“*Architecture d'Aujourd'hui*”, 1947. Source: “*La Arquitectura de Hoy*”, n.1, Buenos Aires, 1947.

Fig. 150: Wladimiro Acosta, Edificio di appartamenti a Palermo Chico, Buenos Aires, 1941. Source: PRIEUR, Antoniette, *Habitation collective et urbanisme*, in “*Architecture d'Aujourd'hui*”, n.15, Paris 1947.

Nel 1947, con la diffusione della versione spagnola della rivista, esce un articolo intitolato *Habitation collective et urbanisme*, nel quale viene presentato un edificio per appartamenti di Acosta, già pubblicato nel luglio del 1943 su “*Nuestra Arquitectura*”⁵⁶⁵. L'edificio, significativo da un lato per la sua collocazione a Buenos Aires, è il primo edificio di Acosta nel quale vengono applicati i suoi studi d'isolamento, illuminotecnici e soprattutto di un corretto orientamento solare, applicando il suo *Sistema Helios*⁵⁶⁶ risalente al 1932; fino agli anni trenta tali studi

⁵⁶⁴Fondata con la *Ley Nacional* N° 13045 del 1947 per iniziare a funzionare nel gennaio del 1948.

⁵⁶⁵ACOSTA, Wladimiro, *Pisos de lujo en Palermo Chico*, in “*Nuestra Arquitectura*”, n.168, luglio, 1943, pp. 34-49.

⁵⁶⁶ACOSTA, Wladimiro, *Vivienda y Clima*, Nueva Visión, Buenos Aires 1978.

erano sperimentati unicamente su case unifamiliari. Nella descrizione degli obiettivi dell'architetto, presentata in "Nuestra Arquitectura", Acosta afferma: «Crear un tipo de vivienda que no representara tan sólo un abrigo contra los agentes meteorológicos – intemperie, calor, frio, etc. – sino que conservara, en grado máximo, todos los factores benéficos del mundo exterior - luz, sol, aire, vista. Vivienda luminosa y transparente que permitiera a sus habitantes vivir en comunicación constante con el paisaje, en vez de ser un medio de separación del mundo circundante»⁵⁶⁷.

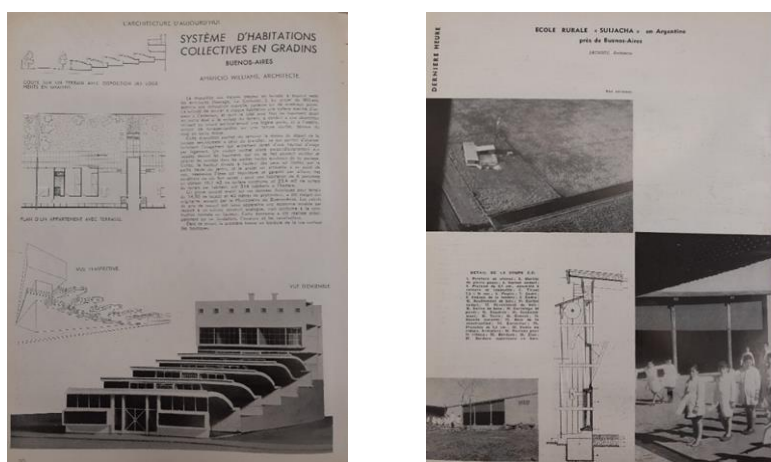


Fig. 151: Amancio Williams e Delfina Galvez de Williams, Complesso di case popolari, Buenos Aires, 1943. Source: PRIEUR, Antoniette, *Habitation collective et urbanisme*, in "Architecture d'Aujourd'hui", n.15, Paris, 1947, pp. 20-21.

Fig. 152: Eduardo Sacriste, Scuola rurale Suipacha, Tucumán, 1943. Source: "Architecture d'Aujourd'hui", n. 25, Paris, 1949, pp. 102-103.

5.1.1 Antonio Vilar e il prototipo della *casa de renta*

Antonio Ubaldo Vilar è considerato tra i principali precursori del Movimento Moderno argentino, che a partire dei primi anni trenta reinterpreta il linguaggio della modernità internazionale attraverso le esigenze locali. La sua formazione accademica da ingegnere e solo in seguito da architetto, gli permette di proporre nuove soluzioni tecnologiche. Rispetto ad altri colleghi a lui contemporanei,

⁵⁶⁷ACOSTA, Wladimiro, *Pisos de lujo en Palermo Chico*, in "Nuestra Arquitectura", n.168, luglio, 1943, pp. 34-49.

completa la sua formazione in Argentina e non realizza periodi di studio e lavoro in Europa, come Prebisch e Vautier. Dalla sua biografia risalta in modo evidente che la maggior parte delle opere è realizzata nella provincia di Buenos Aires con eccezione per il progetto su scala nazionale per la realizzazione delle sedi dell'*Automóvil Club Argentino*.

La sua opera consiste nella realizzazione di un'architettura legata al territorio, senza una ricerca di collaboratori all'estero per poter realizzare progetti internazionali o per ricevere pubblicazioni, come Williams. Nonostante ciò, a partire dalla fine degli anni trenta, subisce l'influenza del linguaggio razionalista tedesco. Infatti nel febbraio del 1938 inizia una collaborazione con l'architetto emigrato in Argentina Guillermo Ludewig⁵⁶⁸, che entra nel suo studio come progettista, poiché possiede un titolo professionale straniero che all'epoca non era possibile convalidare. Prima del suo trasferimento, al quale si vede obbligato per la situazione politica di quegli anni, realizza cinquanta quartieri popolari e case economiche prefabbricate nella fase di ricostruzione della Germania tra le due guerre mondiali. Un altro aspetto significativo della sua formazione ed esperienza professionale nel suo paese d'origine che si possono rileggere nell'influenza posteriore con Vilar, è la collaborazione con Hans Poelzig⁵⁶⁹ e Walter Gropius.

Vilar, nella sua carriera professionale, conta con numerose opere di diversa tipologia, oltre a case unifamiliari, case d'affitto, locali commerciali, il progetto su scala nazionale dell'*Automóvil Club Argentino* con le sue 180 sedi, banche, cliniche e l'*Hospital Churruca* di Buenos Aires. L'obiettivo della mia ricerca non è quello di descrivere il panorama della sua produzione architettonica o delle loro catalogazione, poiché è già stato studiato in precedenza, nel 1970 da Mabel Scarone, con la pubblicazione⁵⁷⁰ dedicata soprattutto alla sua produzione degli anni trenta, successivamente nel 1973 un articolo di Federico Ortiz e Ramón Gutiérrez⁵⁷¹, nel 1996 Adrián Gorelik⁵⁷² che riflette sul ruolo dell'ACA nella diffusione del Movimento Moderno sul territorio argentino, nel 2014 da Norberto

⁵⁶⁸GUTIÉRREZ, Ramón, *Alemanes en la arquitectura rioplatense*, CEDODAL, Buenos Aires 2005.

⁵⁶⁹HEUSS, Theodor, *Hans Poelzig 1869-1936*, Electa, Milano 1991.

⁵⁷⁰SCARONE, Mabel, *Precursores de la Arquitectura Moderna en la Argentina*. Antonio U. Vilar, IAA, UBA, Buenos Aires 1970.

⁵⁷¹ORTIZ, Federico; GUTIÉRREZ, Ramón, *La Arquitectura en la Argentina, 1930-1970*, in "Hogar y Arquitectura", n. 103, Madrid 1973.

⁵⁷²GORELIK, Adrián, *La arquitectura moderna argentina condensada: Antonio Ubaldo Vilar, 1887-1966*, in "Cuadernos de Historia", n. 7, IAA, UBA, Buenos Aires 1996.

Feal con il suo contributo nella serie “Maestros de la Arquitectura” e infine da Stella Maris Casal con le sue pubblicazioni del 2015⁵⁷³ e 2017⁵⁷⁴, sul patrimonio architettonico della figura di Vilar e le sue caratteristiche.

L'oggetto di quest'analisi è lo studio del modello di *casas de renta* da lui proposto, che a partire del 1931 fino agli anni quaranta realizza con una ventina di esemplari, come si può ricostruire dalle pubblicazioni su “Nuestra Arquitectura”. Questa tipologia edilizia è diffusa a Buenos Aires, nell'area circostante ad *Avenida de Mayo*, già a partire dalla fine del XIX secolo, ma solo dagli anni trenta si vede un'ampia diffusione sul territorio causato dall'aumento della classe borghese e del costo del valore del suolo. Questo modello tipologico è quello che trasmette maggiormente una delle caratteristiche più significative di quest'autore, il concetto di serialità delle sue opere, oltre a definire una delle motivazioni per le quali non si è sviluppato un concreto legame di collaborazione con Le Corbusier. Infatti, egli risalta un nuovo aspetto di pensare e fare architettura, che viene intesa come un prodotto commerciale riproducibile serialmente. Questo fattore si può ricondurre al suo modello educativo e di formazione familiare: il padre è un commerciante appartenente a una classe abbiente. Analizzando le sue opere, facendo eccezione per le case unifamiliari, è evidente il suo tentativo di ricreare un sistema di architetture, come un modello che si può riadattare anche su scala extra urbana, come nel caso delle sedi dell'*Automóvil Club*⁵⁷⁵. Nonostante questo progetto, come sostengono Adrián Gorelik e Stella Maris Casal, risalta il concetto, adottato da Vilar, secondo il quale l'unica forma di fare proprio il territorio è conoscerlo. Ciò risulta evidente dalla totale serializzazione su scala territoriale e dall'influenza di Ludewig, caratterizzata da una ricerca d'industrializzazione dell'opera e al contempo una costante ricerca di ogni dettaglio, dal tipografico al sistema costruttivo.

Il modello residenziale delle *casas de renta* è vigente e ha un grande sviluppo fino al 1948, quando viene introdotto nel *Código Civil* il *Régimen de la Propiedad*

⁵⁷³CASAL, Stella Maris; COUTURIER, Fernando; QUIROGA, Carolina, *Patrimonio arquitectónico del siglo XX en Buenos Aires: el legado Vilar*, Documento de Trabajo n. 310, Universidad de Belgrano, Buenos Aires 2015.

⁵⁷⁴CASAL, Stella Maris; QUIROGA, Carolina; COUTURIER, Fernando, *El patrimonio arquitectónico del siglo 20 en Buenos Aires: el legado Vilar releído por expertos*, UB, Buenos Aires, novembre, 2017.

⁵⁷⁵VILAR, Antonio, *Automóvil Club Argentino*, in “Nuestra Arquitectura”, n.162, Buenos Aires, gennaio, 1943.

*Horizontal*⁵⁷⁶. Questo sistema permette alle famiglie aristocratiche un nuovo tipo d'investimento e, nonostante la proprietà rimanga a una sola famiglia, è possibile affittare ogni piano, ripensando, così, all'organizzazione spaziale della casa unifamiliare. Questa tipologia si trasforma nel modello che permette l'uso del linguaggio compositivo previsto dal Movimento Moderno, rappresentato dalla classe sociale simbolo della modernità, la nuova borghesia, con un'ampia diffusione dei canoni stilistici. La serie di edifici destinati a case d'affitto realizzati da Vilar viene adattata alle dimensioni dei lotti di terreno che caratterizzano la capitale argentina, con un fronte di 8,66 m o in alcuni casi come nel primo della serie di 8,55 m. Quest'ultimo è realizzato nel 1929 sulla *calle Ugarteche 3370* e pubblicato su "Nuestra Arquitectura" nel gennaio del 1931. Il linguaggio adottato ha ancora uno stretto legame con l'Art Déco, nonostante si avvicini ai punti principali dell'idea di modernità di Vilar.



Fig. 153: Antonio U. Vilar, *Casa de renta* di Ugarteche 3370, Buenos Aires, 1929. Source: "Nuestra Arquitectura", n.24, Buenos Aires, gennaio, 1931.

Quest'opera è probabilmente la più significativa, tra quelle appartenenti a questa tipologia, per il suo legame con Le Corbusier. Infatti l'architetto svizzero la descrive in *Precisiones*, ricordando il giorno in cui Vilar lo accompagna a visitarla, e della quale ricorda gli ultimi due piani, destinati all'appartamento privato

⁵⁷⁶GOBIERNO de la CIUDAD de BUENOS AIRES, <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/45000-49999/46362/norma.htm>; consultazione agosto 2018.

dell'autore. Le Corbusier non cita il progetto, ma rimane affascinato per la relazione con il paesaggio e in particolar modo con il *río*.

El arquitecto Vilar me condujo a un pequeño rascacielos (uno pequeñito) que está edificado al borde de la Avenida Alvear. Los dos últimos pisos son su propio chalet, con terrazas y jardines suspendidos. Señoras y Señores, desde el corazón de la ciudad, se puede ver el río, como una barra de color rosa del oleaje, ¡bajo el azul del cielo! Es un espectáculo grandioso. Además: a una altura de 25 metros, en Buenos Aires, el aire seco. Ustedes consideran una calamidad el aire húmedo de la ciudad, húmedo y cálido. Muchos de los que trabajan en el centro de la ciudad, podrían escapar a esta estufa, respirar de un modo sano y ver el río. Respirar, ver el río, estar debajo de los árboles, ver por encima el mar ondulante de los árboles, éste el regalo de las técnicas modernas.⁵⁷⁷

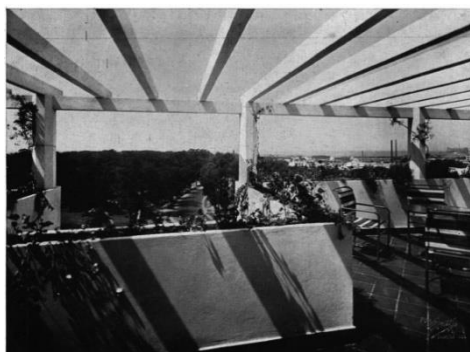


Fig. 154: Antonio U. Vilar, Terrazza *Casa de renta* di Ugarteche 3370, Buenos Aires, 1929. Source: “Nuestra Arquitectura”, n.24, Buenos Aires, gennaio, 1931.

Un'altra caratteristica che si può rileggere nelle opere di Vilar e che caratterizza la prima generazione di architetti del Movimento Moderno argentino, è l'adozione dei cinque punti lecorbusiani, accompagnati da una costante tentativo di relazionare l'opera al paesaggio, oltre che all'introduzione di nuovi sistemi tecnologici. Ad esempio, in questo progetto è possibile osservare una reinterpretazione del concetto di terrazza giardino, introdotto nel 1922 da Le Corbusier, adattato però al clima e al grado di soleggiamento di quest'emisfero. Infatti viene adottato un sistema che permette di regolare le zone d'ombra in caso di necessità.

⁵⁷⁷LE CORBUSIER, *Precisiones. Respecto a un estado actual de la arquitectura y urbanismo*, 9ª ed., Editorial Poseidón, Barcelona, 1978, p. 237.

Lo stesso sistema di terrazza è inserito anche nella casa che probabilmente rappresenta il modello di questa serie di *casas de renta*, un edificio per case d'affitto realizzato nel 1934, situato su *Avenida Libertador* 1028, all'epoca dell'edificazione con un'altra nomenclatura, chiamata *Avenida Alem* 2228. La stessa proposta viene adottata per tre edifici su due isolati dell'attuale *Avenida Libertador*, oltre che al numero 1028, ai numeri 1082 e 1146.

Anche questo edificio è realizzato in un lotto di 8,66 m. Il progetto e le foto degli interni del primo, quello realizzato al numero civico 1028, vengono pubblicati su "Nuestra Arquitectura" nel luglio del 1934.



Fig. 155: Antonio U. Vilar, *Casa de renta* di Libertador 1028, Buenos Aires, 1931. Source: *Fondo Antonio U. Vilar*, IAA, FADU, UBA.

Fig. 156: Antonio U. Vilar, Piano terra e connessione con il portico. Source: *Fondo Antonio U. Vilar*, IAA, FADU, UBA.

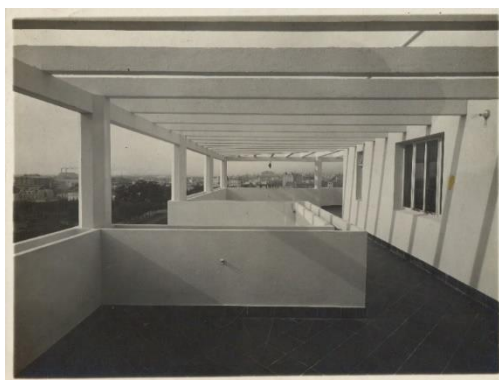


Fig. 157: Antonio U. Vilar, Terrazza *Casa de renta* di Libertador 1028, Buenos Aires, 1931. Source: *Fondo Antonio U. Vilar*, IAA, FADU, UBA.



Fig. 158: Antonio U. Vilar, Terrazza *Casa de renta* di Libertador 1028, Buenos Aires, 1931. Source: *Fondo Antonio U. Vilar*, IAA, FADU, UBA.

È interessante osservare che, nonostante l'edificio adotti un sistema compositivo innovativo e non ricerchi il dialogo con i circostanti, il piano terra mantiene il portico e utilizza un rivestimento in marmo, adottando un linguaggio che dialoghi con il complesso architettonico nel quale viene inserito. Viene espressa nuovamente una tipologia con una costante ricerca di modernità negli ultimi due piani dell'edificio, elemento che caratterizza tutta questa serie di opere.

L'ultimo dei progetti delle *casas de renta* con questo linguaggio - il più complesso - è quello che occupa un angolo di *Avenida Libertador*, *promenade* di edifici che rappresentano le trasformazioni di Buenos Aires e anticipano l'affermazione della modernità, e dall'altro occupa l'angolo con *calle Oro*, che dialoga con il parco antistante. Il dettaglio più significativo dell'edificio è l'ultimo piano, destinato a funzioni di uso dell'intero condominio, come piscina e lavatrici. La forma sorge dall'obbligo dettato dal regolamento edilizio, vigente in questi anni, del ritiro su fronte a partire da una determinata altezza. Vilar riesce a risolverlo progettando l'edificio con la forma di un piroscavo, in cui è evidente l'influenza lecorbusiana. Inoltre è il primo progetto di Vilar che accentua l'importanza dell'angolo, nominato *ochava*, che a partire da questo momento diventa uno dei punti che caratterizzano il linguaggio del Movimento Moderno di questa tipologia edilizia. Infatti, nonostante venga utilizzato lo stesso sistema nella *casa de renta* Warshaver⁵⁷⁸, in questo è il primo in cui appare un tetto sospeso che sovrasta l'ingresso ad angolo, accentuandone l'importanza. Seppur questa tipologia edilizia sia un prodotto commerciale e seriale, appare costante la ricerca in ogni spazio della casa di creare una connessione con l'intorno, permettendo di creare spazi luminosi.

⁵⁷⁸ Antonio Vilar, *Casa de renta J. Warschaver*, Ugarteche e Cabello, Buenos Aires, 1934.

Inoltre trasforma la struttura come elemento compositivo e di scansione degli spazi interni, come risulta evidente soprattutto negli edifici di Libertador e Oro, oltre che di Hipolito Yrigoyen.



Fig. 159: Antonio U. Vilar, Entrata ad angolo della *Casa de renta* di Av. Libertador e calle Oro, Buenos Aires, 1936. Source: "Nuestra Arquitectura", n.86, Buenos Aires, settembre, 1936.

Fig. 160: Antonio U. Vilar, Spazi comuni al piano dodicesimo dell'edificio, piscina, *Casa de renta* di Av. Libertador e calle Oro, Buenos Aires, 1935. Source: Fondo Antonio U. Vilar, FADU, UBA, IAA.



Fig. 161: Antonio U. Vilar, Terrazza giardino *Casa de renta* di Av. Libertador 1028, Buenos Aires, 1931. Source: Fondo Antonio U. Vilar, FADU, UBA, IAA.



Fig. 162: Antonio U. Vilar, Piano terra *Casa de renta* di Av. Hipolito Yrigoyen 3100, Buenos Aires, 1931. Source: *Fondo Antonio U. Vilar*, FADU, UBA, IAA.



Fig. 163: Antonio U. Vilar, Dettaglio finestra del bagno di Av. Libertador 1028, Buenos Aires, 1931. Source: *Fondo Antonio U. Vilar*, FADU, UBA, IAA.

Fig. 164: Antonio U. Vilar, Cucina di Av. Libertador 1028, Buenos Aires, 1931. Source: *Fondo Antonio U. Vilar*, FADU, UBA, IAA.

5.1.2 Amancio Williams e la reinterpretazione della modernità

Amancio Williams, che all'epoca del viaggio di Le Corbusier è un sedicenne, inizia ad avvicinarsi alla lettura delle opere e alla sua architettura dieci anni dopo, come descrive lui stesso: «Así logré “Vers une architecture” en francés y luego “Precisions”, que son las conferencias que dio aquí en 1929, que son estupendas y pasaron desapercibidas. Luego empecé a revisar librerías de libros usados y un día

de invierno me encontré con una cuyo librero tenía un aspecto harapiento, en una tienda tan pequeña como esta mesa. En medio había un brasero y una pila de libros tirados en el suelo, que llegaba hasta el techo. Se me ocurrió escarbar allí y encontré un libro de Le Corbusier, seguí y encontré dos más, y me los llevé a todos»⁵⁷⁹.

Le sue prime opere risalgono alla fine degli anni trenta e soprattutto l'inizio degli anni quaranta, in cui sviluppa quelle che più esprimono la sua visione dell'architettura, come il risultato dello spirito di un'epoca e delle sue risorse, descritta in una lettera al fratello Mario nel dicembre del 1943.

La arquitectura es una de las formas más completas en que una época puede manifestarse, porque es la resultante de dos grandes fuerzas: el espíritu de la época y los recursos con que ella cuenta. Una época que tenga un gran espíritu construye, aún con recursos pobres, si estos se emplean bien, grandes obras. Ejemplo las grandes arquitecturas antiguas que solo contaron con piedras, ladrillo o madera, y cálculos elementales. Una época con espíritu equivocado, aunque tenga enormes recursos materiales y científicos, produce bodrio. Ejemplo el final del siglo XIX y el principio del XX, que, contando con hierro y hormigón armado, no consiguió una arquitectura que los expresara. [...] Esto se debió al espíritu de imitación, opuesto al de creación, que reinaba en la arquitectura del mundo entero desde el renacimiento, y que sólo ahora empieza a sacudirse. Si recorres la historia de La arquitectura, aunque sea a grandes líneas, eras en todas las grandes épocas un extraordinario esfuerzo de creación. En todas se inventa, no se copia. Ningún arquitecto griego construye en estilo egipcio o asirio, ningún bizantino en estilo romano, griego o persa, ningún francés del estilo XIII en estilo bizantino o románico.[...] Actualmente tiene que crearse una gran arquitectura, pues por un lado se cuenta con recursos ilimitados: materiales y medios de construcción extraordinarios, universalidad de la ciencia, etc. , y por otro se define ya el espíritu propio de la época, que empieza a aflorar, inaccesible aun a la masa, pero que ya reconocen los que saben ver.⁵⁸⁰

⁵⁷⁹JOHNSTON MERRO, Daniel, *La casa sobre el arroyo. Amancio Williams en Argentina*, 1:100 ediciones, Buenos Aires, 2014, p. 39.

⁵⁸⁰Lettera di Amancio Williams a Mario Williams, Archivio Amancio Williams, Buenos Aires, 9 dicembre, 1943.

Conclude questa lettera descrivendo i sei punti sui quali riflette durante lo sviluppo di un progetto:

Espero después de esta larga carta te habrás dado cuenta de lo siguiente:

1 a) de lo que significa la arquitectura de una época.

2 a) de la jerarquía de la obra de arte. -

3 a) de la imposibilidad, para el arquitecto verdadero, de plegarse a “gustos” de clientes, cuando su función es buscar la expresión de su época. -

4 a) de que hay una diferencia enorme entre vivir en una casa llena de sensaciones e intenciones y en otra que no es más que un conglomerado de cuartos. -

5 a) que si se plantea bien un problema su solución es fácil y económica. -

6 a) del sentido de nuestro proyecto. -⁵⁸¹

La mia analisi ha l'obiettivo di descrivere gli esordi delle teorie di Williams attraverso tre progetti realizzati quasi contemporaneamente, molto distinti tra loro: *Viviendas en el espacio-conjunto de blocs*, *Sala para el Espectáculo plástico* y *el sonido en el espacio* e la *Casa en el Parque Pereira Iraola*. In queste opere, le cui prime proposte risalgono ai primi anni quaranta, spiccano le caratteristiche principali del suo pensiero architettonico. Inoltre le prime due sono tra quelle riconosciute e pubblicate su scala internazionale, mentre nella terza è evidente l'influenza lecorbusiana. La mia analisi non ha l'obiettivo di descriverle dal punto di vista progettuale, dato che è possibile consultare tale documentazione in pubblicazioni precedenti⁵⁸², ma di riflettere sul pensiero dell'autore applicato ai suoi primi progetti, che in modo diverso hanno una stretta relazione con Le Corbusier e il suo studio di *Rue des Sèvres*. Infatti i primi due vengono presentati all'*Exposición Internacional de l'Habitation et de l'Urbanisme* di Parigi del 1947, oltre a essere gli unici progetti argentini presenti, in collaborazione con lo studio dell'architetto svizzero, in cui il collaboratore André Wogenski si occupa della ricezione delle opere e del montaggio dello stand dedicato a Williams. Queste opere vengono pubblicate, oltre che in “L'Architecture d'Aujourd'hui” dello stesso anno, su “L'Homme et l'Architecture”, in un articolo introdotto da Le Corbusier, che

⁵⁸¹*Ibidem.*

⁵⁸²WILLIAMS, Claudio, *Amancio Williams*, (Inedito), 1990.

espone la sua visione delle Americhe e in particolare dell'Argentina e della nuova generazione di architetti.

Mientras Europa se contrae en su sufrimiento y sus dificultades, reconstituyendo sus fuerzas de acción y su alma, las Américas, por contraste, gozan de potencias inimaginables [...]. Mientras aquí discutimos posibilidades técnicas, quimeras técnicas [...] los americanos pasan de largo, actúan, construyen, experimentan, demuestran la validez de esta civilización maquinista que va a disponer de tan prodigiosos recursos. [...] He aquí Buenos Aires, que, por sacudidas sucesivas, por contraste y por reacción, y por el efecto de grupos limitados, pero intensamente cultivados, sociedad de vanguardia, alcanza al escalón de la más cautivante calidad en arquitectura.⁵⁸³

Quest'analisi sorge dalla consultazione della corrispondenza a familiari, in particolare Mario e Alfredo Williams, e colleghi ricevuta e inviata negli anni quaranta, con attenzione a direttori di riviste straniere come André Bloc de "L'Architecture d'Aujourd'hui", conservata presso il *Fondo Amancio Williams*, che mi ha permesso di ricostruire lo sviluppo cronologico e contestuale dei punti sopra citati, oltre che dai disegni conservati in quest'ultimo. È interessante osservare che le tre opere sono state pensate e proposte precedentemente all'incontro dell'architetto a Le Corbusier.

*Viviendas en el espacio-conjunto de blocs*⁵⁸⁴ viene pensato e progettato tra il 1941 e il 1943 in collaborazione con Delfina Gálvez de Williams e con la consulenza di Jorge Vivanco. Questo è il primo progetto, realizzato durante la seconda guerra mondiale, dedicato allo studio di case economiche, tipologia significativa per il contesto internazionale. Nel 1942 Williams entra a far parte del gruppo OVRA, l'*Organizacion de la Vivienda Integral*, costituita da Ernesto Santamaria e Antonio Bonet, con i quali si occupa dell'intervento nel quartiere Casa Amarilla, presentando un nuovo prototipo di casa popolare.

Il progetto di *Viviendas en el espacio-conjunto de blocs*, oltre a venire presentato alla mostra francese sopra citata, grazie all'invito del *Ministère de la*

⁵⁸³JOHNSTON MERRO, Daniel, *La casa sobre el arroyo. Amancio Williams en Argentina*, 1:100 ediciones, Buenos Aires 2014, p. 186.

⁵⁸⁴WILLIAMS, Amancio, WILLIAMS, Delfina G. de, VIVANCO, Jorge, *Viviendas en el espacio: Buenos Aires 1942*, in "La Arquitectura de Hoy", n. 12, Buenos Aires 1948, pp. 11-14.

Reconstruction e al sostegno economico dell'Ambasciata di Francia in Argentina è esposto nello stesso anno alla Triennale di Milano.

Questa proposta evidenzia i caratteri tipici del Movimento Moderno argentino che si sviluppa in questa nuova fase, alcuni dei quali sono visibili nelle opere di Wladimiro Acosta. I punti studiati con maggior dettaglio sono quelli legati all'aspetto tecnologico: l'attenzione all'orientamento a seconda delle distinte funzioni dei locali interni, la ventilazione e l'illuminazione naturali generate attraverso le coperture voltate e l'eliminazione di edifici antistanti, l'isolamento invernale ed estivo. Un altro elemento significativo già visto con architetti precedenti come Vilar, è l'importanza della connessione con il paesaggio attraverso l'inserimento di tetti verdi che coprono totalmente l'edificato eliminando ingombri. Questa soluzione a coperture verdi favorisce l'isolamento termico e dota di giardini privati ogni appartamento. Il progetto che è destinato a un uso misto di residenze e commercio, evidenzia una ricerca da un lato di un linguaggio che rifletta i materiali locali, non solo per una ricerca dei valori tradizionali, ma anche per la chiusura delle importazioni durante la guerra, dall'altro a nuove soluzioni tecnologiche migliorando la qualità abitativa.

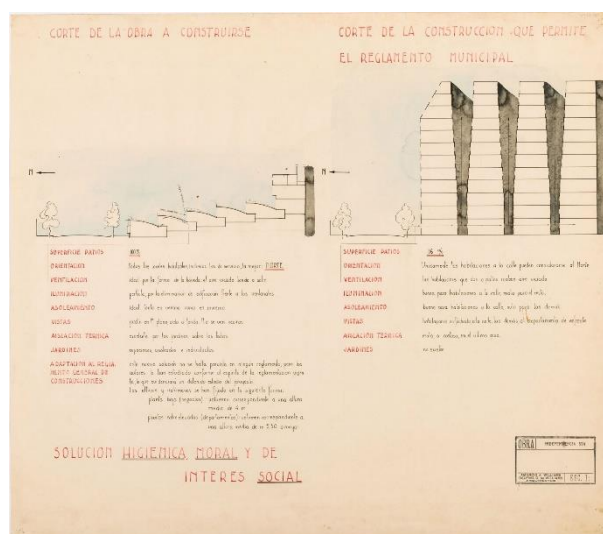


Fig. 165: Amancio Williams, Delfina Gálvez de Williams, Sezione del progetto *Viviendas en el espacio-conjunto de blocs*, Av. Independencia 524, Buenos Aires, 1942. Source: Archivio Amancio Williams, Buenos Aires.

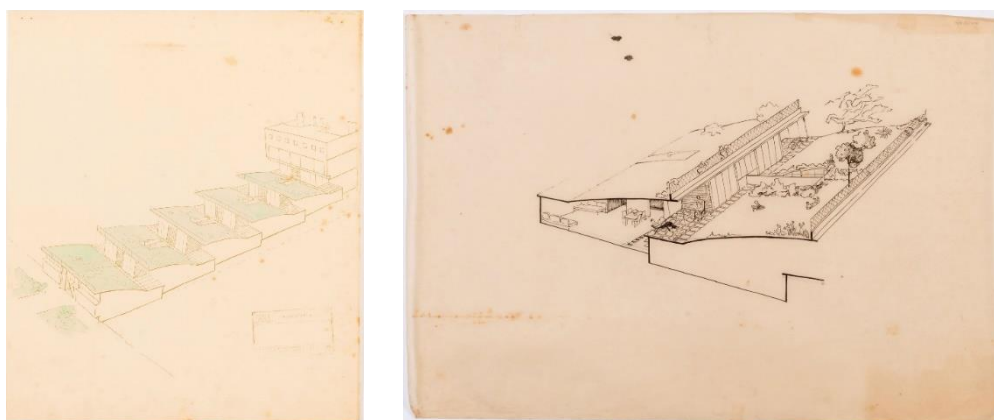


Fig. 166: Amancio Williams, Delfina Gálvez de Williams, Assonometria del progetto *Viviendas en el espacio-conjunto de blocs*, Av. Independencia 524, Buenos Aires, 1942. Source: Archivo Amancio Williams, Buenos Aires.

Fig. 167: Amancio Williams, Delfina Gálvez de Williams, Dettaglio di assonometria del progetto *Viviendas en el espacio-conjunto de blocs*, Av. Independencia 524, Buenos Aires, 1942. Source: Archivo Amancio Williams, Buenos Aires.

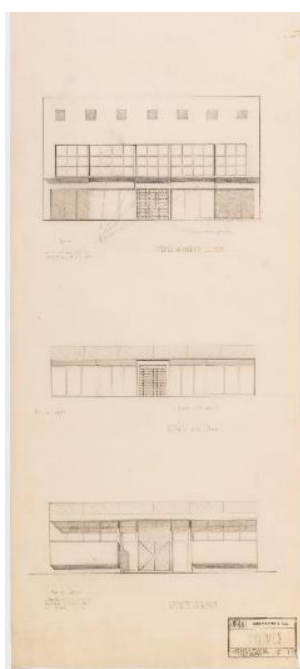


Fig. 168: Amancio Williams, Delfina Gálvez de Williams, Facciata del progetto *Viviendas en el espacio-conjunto de blocs*, Av. Independencia 524, Buenos Aires, 1942. Source: Archivo Amancio Williams, Buenos Aires.

La *Sala para el Espectáculo Plástico y el Sonido en el Espacio* è studiata e progettata tra il 1939 e il 1943, anche ripresa in un secondo momento con l'introduzione di alcune innovazioni. Durante questi anni, Williams partecipa a un Concorso di Acustica per una *Sala de Conciertos*⁵⁸⁵, pubblicata su "Revista de Arquitectura" nel 1942, e riceve il secondo premio.

Il progetto sorge dai risultati degli studi di acustica e illuminotecnica oltre che dalla proposta presentata per il concorso, per il quale nel 1958 riceve una medaglia d'oro nell'Expo di Bruxelles del 1958. Questa soluzione, pensata per 3500 persone, sorge dai risultati del tracciato acustico, sia nella sua forma architettonica e proporzioni sia per la scelta di materiali sia per il numero massimo di spettatori, che non può essere superiore ai 6000. Questi ultimi hanno permesso che l'autore riequilibri il suono ricevuto da ogni spettatore, attraverso un controllo della distribuzione del suono riflesso. È stata definita così una pianta dalla forma circolare con un'organizzazione della platea che crei uno spazio in cui la ricezione del suono da parte del pubblico risulti essere invariata in qualsiasi parte dell'edificio.

In un articolo sull'opera, Claudio Williams scrive: «El método de Williams consistió, ya en 1941, en un balance total de la intensidad de sonido recibida por cada oyente, no solo de la onda directa sino de todas las ondas reflejadas, tanto en el plano vertical como en el horizontal. La cantidad máxima es, naturalmente, la recibida por el oyente ubicado en el punto 1. El valor de esta cantidad, dividido por el que corresponde a cada uno de los puntos subsiguientes, da una escala de valores proporcional al alejamiento. Esta escala establece la proporcionalidad que deberá existir en la adjudicación de la cantidad de superficie reflejante, si se quiere compensar la diferencia»⁵⁸⁶.

⁵⁸⁵ *Concurso de Acústica. Una Sala de Conciertos*, in "Revista de Arquitectura", n. 254, Buenos Aires, febbraio, 1942, pp. 82-96.

⁵⁸⁶ WILLIAMS, Claudio, *La Sala para el Espectáculo Plástico y el Sonido en el Espacio de Amancio Williams*, (Inedito), marzo, 2009, p. 5.

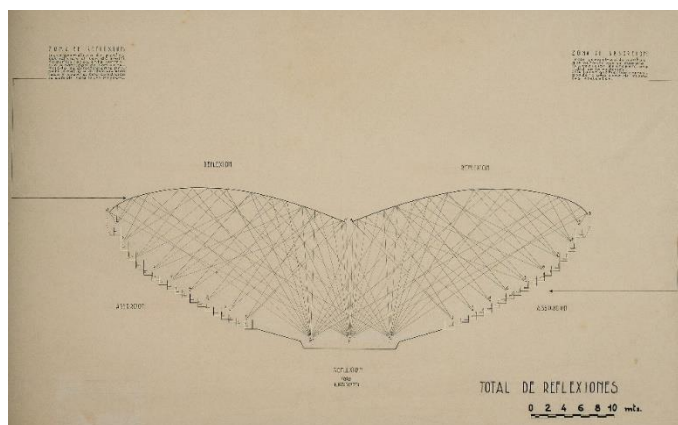


Fig. 169: Amancio Williams, Delfina Gálvez de Williams, Tracciato acústico che genera la forma architettonico della *Sala para el Espectáculo Plástico y el Sonido en el Espacio*, Buenos Aires, 1939-1943. Source: Archivio Amancio Williams, Buenos Aires.

La Sala è una volta riflettente continua, che per la sua costruzione si può considerare come un solo elemento, creando un equilibrio delle diverse parti dell'edificio. La struttura è apparentemente sospesa e formata da un volume principale, quello della sala con una pedana centrale con possibilità di movimento, e un anello vetrato che lo circonda nel quale sono inserite tutte le funzioni secondarie: uffici amministrativi, entrate e uscite, oltre che il sistema impiantistico.

Uno dei primi aspetti che evidenziano la caratteristica fondamentale di quest'edificio è la creazione di un sistema sospeso nello spazio, che oltre a essere uno degli aspetti più significativi degli edifici della modernità, è anche uno degli aspetti che Williams ripropone.

Nella Sala non appaiono sedute individuali, ma un unico materiale uniforme che riveste l'edificio, creando la corretta inclinazione di sedute, trasformandolo nella sua relazione esterno e interno come un unico corpo e studiandone ogni dettaglio. Si realizza così il secondo aspetto che caratterizza questa proposta di Williams, l'architettura intesa come opera d'arte totale. Inoltre l'ultimo aspetto significativo è lo spazio che si adatta e trasforma in base alle distinte forme di spettacolo che deve ospitare. L'edificio si trasforma così in una membrana che si plasma e assume colori, luci, suono e movimento dell'arte che ospita, creando un'opera nella sua totalità.

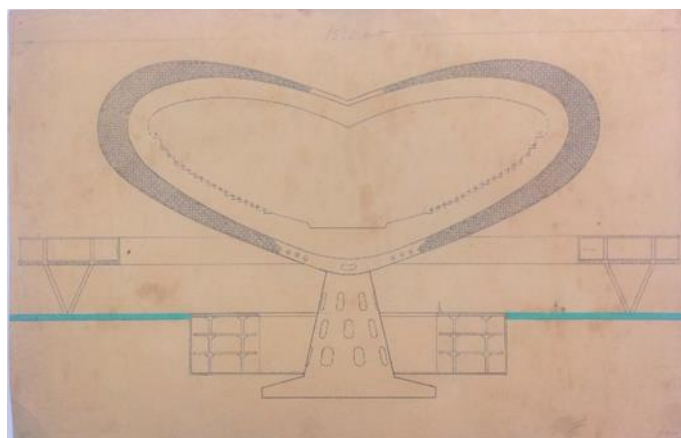


Fig. 170: Amancio Williams, Delfina Gálvez de Williams, Sezione della *Sala para el Espectáculo Plástico y el Sonido en el Espacio* che evidenzia i volumi che la compongono, Buenos Aires, 1939-1943. Source: Archivio Amancio Williams, Buenos Aires.

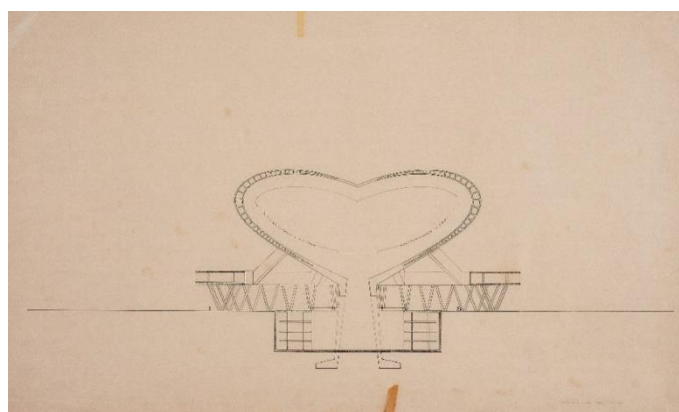


Fig. 171: Amancio Williams, Delfina Gálvez de Williams, Sezione della *Sala para el Espectáculo Plástico y el Sonido en el Espacio* che evidenzia i volumi che la compongono, Buenos Aires, 1939-1943. Source: Archivio Amancio Williams, Buenos Aires.

Il progetto per la *Casa en el Parque Pereira Iraola* risale al 1943 ed è stato realizzato per il fratello Mario. Questo progetto, oltre a essere quello che probabilmente più riprende i cinque punti lecorbusiani, accompagnato da una ricerca di materiali, è quello in cui viene evidenziato un altro punto fondamentale dell'architettura di Williams ovvero le sensazioni che sorgono dal contatto con diversi tipi di paesaggio. La lettera al fratello Mario, di cui ho commentato l'introduzione in precedenza, è quella in cui viene descritto il principio di questo progetto: «Contamos con dos sensaciones dadas por el paisaje. Ambas son

sensaciones de naturaleza, pero con aspectos diferentes: una sedante producida por la pradera, otra fuerte y excitante producida por la vista al bosque, que de cerca se impone de forma casi brutal»⁵⁸⁷. L'elemento che differenzia queste due tipologie di paesaggio e gli dona valore è l'opera umana, «ella pondrá en valor las sensaciones de naturaleza, la modulará al enmarcarlas o dirigirlas en diferentes formas. [...] Vamos a usar una planta en forma de anillo cuadrado: desde la cual se gozarán las sensaciones de orden natural, y en la cual, en el vacío del medio, crearemos la sensación de orden humano»⁵⁸⁸.

Un altro elemento significativo è la divisione tra le funzioni tra area destinata ai proprietari e quella di servizio, suddividendo l'edificio in due volumi collegati da una scala interna e creando un effetto non visibile dal prospetto principale.

L'ultimo punto è il concetto di architettura nello spazio, che inoltre crea la possibilità di non coprire il suolo, «la necesidad de levantar la casa sobre el suelo [...], nos comprueba una vez más la razón de nuestras propia ideas sobre la arquitectura espacial. Es decir que hay que hacer francamente arquitectura en el espacio, con toda libertad. La necesidad y conveniencia del suelo libre, tan inteligentemente demostradas por Le Corbusier refuerzan nuestra teoría de la arquitectura espacial»⁵⁸⁹.



Fig. 172: Amancio Williams, Delfina Gálvez de Williams, *Casa en el Parque Pereira Iraola*, Buenos Aires, 1943. Source: Archivo Amancio Williams, Buenos Aires.

⁵⁸⁷Lettera di Amancio Williams a Mario Williams, Archivo Amancio Williams, Buenos Aires, 9 dicembre, 1943.

⁵⁸⁸*Ibidem.*

⁵⁸⁹*Ibidem.*

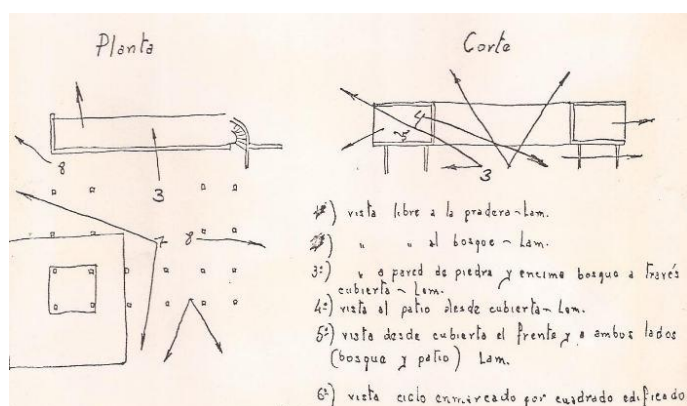


Fig. 173: Schema progetto della *Casa en el Parque Pereira Iraola*, Lettera di Amancio Williams a Mario Williams, Buenos Aires, 9 dicembre, 1943. Source: Archivio Amancio Williams, Buenos Aires.



Fig. 174: Amancio Williams, Delfina Gálvez de Williams, Plastico della *Casa en el Parque Pereira Iraola*, Buenos Aires, 1943. Source: Archivio Amancio Williams, Buenos Aires.

Nell'ottobre del 1947, Williams riceve una lettera di Alberto Sartoris, conservata presso l'Archivio Amancio Williams, nella quale si dimostra molto interessato alle sue opere ed è intenzionato alla pubblicazione di queste nel tredicesimo volume dedicato totalmente all'America, dell'*Encyclopédie de l'architecture nouvelle*. Le opere di Williams, infatti, anche se dialogano con il paesaggio, non sono vincolate al luogo o al territorio, come nel caso di Vilar.

Nell'aprile del 1949, Williams organizza presso la galleria Kraft di Buenos Aires una mostra intitolata *Arquitectura y Urbanismo de nuestro tiempo*, che in una

lettera intestata al direttore della galleria Guillermo Kraft definisce «por amor al arte»⁵⁹⁰. Nella stessa, nella quale invita lo stesso Le Corbusier che non può partecipare, descrive il materiale e gli architetti esposti: «Sobre los trabajos de mi taller. Arquitectura y Urbanismo. [...] Sobre el material que he traído de Europa y que comprende: a) dibujos y planos (originales) de arquitectura y urbanismo de grandes autores contemporáneos, Le Corbusier, Pierre Jeanneret, Paul Nelson, Lods, Clive Entwistle. b) dibujos (originales) realizados por Le Corbusier durante su última conferencia en París. c) planos, dibujos y fotografías de Charlotte Perriand (decoración). D) cuadros, dibujos, fotografías etc. Que me han sido regulados por sus autores, Fernand Léger, Le Corbusier, etc.»⁵⁹¹.

Nel catalogo della mostra, Williams scrive un testo nel quale risalta la sua visione dell'architettura, che necessita dare risposte alle nuove esigenze della società di questi anni, non solo argentina ma internazionale.

crear nuestra época.
ordenarla hacia el bien.
permanente preocupación.
crear nuestra época en orden al bien, implica en cuanto a la
forma: la invención y el descubrimiento en correcta relación con la
materia y la técnica; en cuanto al fin: la dirección hacia lo permanente
y la perfección.
época nueva - formas nuevas.
formas nuevas - formas nunca vistas, gracias a la inmensa riqueza
de materia les nuevos, de técnicas nuevas, de conocimientos nuevos.
una época termina.
otra época nace.⁵⁹²

5.2 Bruno Zevi e la rottura con l'architettura funzionalista

Contemporaneamente all'affermazione del Movimento Moderno e agli autori analizzati nel capitolo precedente, con l'inizio degli anni quaranta si sviluppa, anche

⁵⁹⁰Lettera di Amancio Williams a Guillermo Kraft, Archivio Amancio Williams, Buenos Aires, 23 dicembre, 1947.

⁵⁹¹*Ibidem*.

⁵⁹²WILLIAMS, Amancio, *Catálogo de la Exposición de Arquitectura y Urbanismo de Nuestro Tiempo*, Buenos Aires, aprile, 1949, p. 12.

se in modo ancora marginale, una nuova visione dell'architettura proprio tra alcuni dei pionieri dell'espressione funzionalista del paese. Per primo Prebisch, che pubblica nel marzo del 1941 un testo che accompagna il progetto di una casa unifamiliare, nel quale appaiono i primi segni della trasformazione:

Me he servido de ciertos elementos tradicionales de nuestra arquitectura criolla, no con criterio anecdótico o sentimental sino en virtud de sus condiciones prácticas y plásticas. Una planta simple y geométrica me ha permitido disponer un techado a dos aguas de amplias líneas. [...] En la construcción de esta casa se ha utilizado en lo posible materiales del país. Los pisos de la recepción son de tablonos de incienso machihembrados y entarugados. La escalera principal es de pitiribi. Las ventanas son de madera de cedro [...] y aunque no son horizontales, encuadran agradablemente el paisaje.⁵⁹³

In questo breve testo vengono risaltati i punti che evidenziano un cambio di posizione da parte dello stesso Prebisch, che descrive il recupero di elementi tradizionali dell'architettura argentina, l'adozione del tetto a doppia falda e dei materiali locali, oltre che la trasformazione delle finestre a nastro in formati più adeguati a questo tipo di architettura. L'introduzione di questi nuovi elementi evidenzia una rottura con i cinque punti lecorbusiani⁵⁹⁴. Questo segna l'anticipazione di un silenzioso cambiamento del quale si inizia a pubblicare e costruire con nuovi principi, seppur in percentuale minima rispetto alla produzione architettonica che esprime la massima affermazione del Movimento Moderno argentino.

Un'altra figura che si propone come una delle principali esponenti della ricerca di un nuovo linguaggio attraverso una rivisitazione del *pintoresco*⁵⁹⁵ è Martínez⁵⁹⁶. Quest'ultimo nel 1941 pubblica nella mostra per un progetto realizzato a San Isidro,

⁵⁹³PREBISCH, Alberto, *Casa en San Isidro*, in "Nuestra Arquitectura", n. 140, Buenos Aires, marzo, 1941, pp. 20-28.

⁵⁹⁴TZONIS, Alexandre, *Le Corbusier: poétique, machines et symboles*, Edité par Hazan, Paris 2002, pp. 34-35.

⁵⁹⁵ALEXANDER, Ricardo Jesse, *El pintoresquismo en la arquitectura argentina. Una reflexión*, in "Documentos para una historia de la arquitectura argentina", Ediciones Summa, Buenos Aires 1978.

HUSSEY, Christopher, *The picturesque: studies in a point of you*, G.P. Putnam's Sons, London e New York 1927.

⁵⁹⁶GIMÉNEZ, Carlos Gustavo; NAVARRO, Ángel, *Alejo Martínez. La experiencia moderna en la Argentina*, Sociedad Central de Arquitectos, Nobuko, Buenos Aires 2012.

nella zona nord di Buenos Aires, una frase che riassume i temi anticipatori di quelli dibattuti nel contesto argentino degli anni cinquanta, che accompagnano la fine del Movimento Moderno:

Cuando un pequeñísimo grupo luchaba, allá por los años de 1925 al 30, por imponer las nuevas ideas, defendíamos el plano funcional, la simplicidad de la estructura, la verdad en el material, la casa para la escala del hombre. ¿Y todo esto no aparece netamente aquí? Si; pero aparece algo más; algo que por exceso de ortodoxia lo habíamos olvidado; la humanización de la casa. La máquina para habitar nos ofreció sin duda tantas soluciones teóricamente tan perfectas que no reparamos que esa máquina servía al hombre pero no se adentraba en él, era útil; cumplía su misión y era también hermosa, pero dejaba insatisfecho un sector importante de nuestra sensibilidad. Adoptemos los materiales que aquí producimos, muchos de los cuales han dado inconfundible fisionomía a esas viejas casas criollas; verdaderos exponentes de sabia arquitectura, acomodados a nuestras costumbres, nuestro clima, nuestro paisaje; tomemos todo lo bello y practico de la época colonial y lo más lindo y depurado que nos dejó en la segunda mitad del pasado siglo, el hábil y sensible obrero italiano; resolvamos con esos elementos el problema funcional de la actualidad y habremos humanizado nuestras viviendas.⁵⁹⁷

In questo messaggio appare evidente la volontà di superare l'era della *máquina para habitar*, considerata utile all'uomo, ma lontana dalla sua sensibilità.

I punti sui quali si fonda la nuova espressione della modernità argentina sorgono dagli elementi locali, che più la caratterizzano e sono gli stessi che cambiano la visione degli anni venti di Le Corbusier: il paesaggio, il clima, le tradizioni architettoniche locali e i materiali autoctoni. Le teorie di Martínez, anche se riportano alla riscoperta dell'architettura tradizionale e alla cultura *criolla*.

Il momento che segna la rottura con le teorie funzionaliste e in cui la modernità prende una nuova forma e si afferma aprendosi al paesaggio e alla riscoperta dei valori locali avviene nell'agosto del 1951, quando Bruno Zevi viene invitato a Buenos Aires dalla *Facultad de Arquitectura y Urbanismo* della *Universidad de Buenos Aires* a tenere un corso di Storia dell'Architettura. In quest'occasione, è invitato a dare conferenze anche nelle città argentine di Tucumán e Cordoba, San

⁵⁹⁷MARTÍNEZ, Alejo, *La casa habitacion de un arquitecto*, in "Casas y Jardines", n. 91, Buenos Aires, agosto, 1941, pp. 363-367.

Pablo e Montevideo. Durante introduzione e conclusione del ciclo di lezioni per il quale viene contattato, presenta due conferenze, la prima intitolata *La historia como instrumento de síntesis de la enseñanza de la Arquitectura* e la seconda *La estética moderna y la historiografía arquitectónica*, che l'anno successivo vengono pubblicate in spagnolo permettendone così la diffusione in tutti i paesi ispanici. Qualche anno prima, Zevi pubblica un'opera⁵⁹⁸ che anticipa i temi trattati nelle conferenze. Queste non solo hanno un significato da punto di vista storico, ma segnano l'inizio del punto di rottura del Movimento Moderno argentino e la sua fine qualche anno dopo. Per questo motivo, ritengo fondamentale l'analisi delle due attraverso il testo, stampato l'anno successivo, che le raccoglie.



Fig. 175: Conferenze di *Historia de la Arquitectura* presso la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires, 1951. Source: ZEFI, Bruno, *2 Conferencias*, Ministerio de Educación, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires 1952.

La prima conferenza viene introdotta dal concetto di storia dell'architettura e dal suo significato, attraverso l'uso di una metafora che chiarisce lo stato dell'arte di quegli anni. Zevi sottolinea l'importanza del passato, di come sia importante comprendere il presente attraverso i fatti storici precedenti.

Habíamos ultrajado y confundido a la más hermosa mujer del mundo, la arquitectura; habíamos creído que el mejor método para amarla era tomarla y reducirla a pedazos, seccionarla en tales y cuales partes; cortarle la cabeza y ponerla en una casilla, cortarle las piernas y

⁵⁹⁸ZEFI, Bruno, *Verso un'architettura organica*, Einaudi Editore, Torino, marzo, 1945.

ponerlas en otra casilla, cortarle el tronco y los brazos y ponerlos en otra casilla. En Europa hemos llegado a cortar esta bella mujer, la arquitectura en 6 pedazos: composición, plástica, historia antigua, historia moderna, ciencia de las construcciones, instalaciones modernas, características distributivas de los edificios, urbanismo, técnica urbanística, física técnica [...]. Después de años y años de dirección y análisis, ha llegado el momento de una reintegración, el tiempo de recordar qué es lo que analizamos; ha llegado el momento, una vez examinados ya los componentes de la arquitectura, de asociar nuevamente entre si las partes, de infundirles una nueva inteligencia y una nueva vida.⁵⁹⁹

Nella parte centrale del discorso si concentra sul Movimento Moderno e descrive la sua funzione, affermando che dà al presente una grande forza dinamica, rispondendo agli interrogativi con risposte che parlano di futuro, ma disinteressandosi al passato e distruggendo i valori del XIX secolo: «En el Bauhaus no se enseña la historia de la arquitectura, y ello constituye la tragedia del Bauhaus. Falta la historia, y en su lugar encontramos la propaganda. Y lo que es más grave aún: faltando una visión histórica del arte y de su desarrollo, el arte está destinado a caer en el manierismo»⁶⁰⁰.

Nella conferenza di chiusura, Zevi propone una nuova forma di ripensare alla storia dell'architettura, proponendo l'opera d'architettura come il gesto che nasce da un processo creativo che è necessario scoprire per poterla comprendere, introducendo la base teorica dell'architettura organica e dichiarando Frank Lloyd Wright come l'unico genio di quell'epoca: «Hacer la historia de la arquitectura significa participar de nuevo, con la propia afinada sensibilidad, en la vida del arquitecto, reconstruir el proceso creativo, recorrer a través del tiempo los tormentos de su realización. Significa amar a Miguel Ángel hasta el punto de identificarse con él y con él reconstruir desde los cimientos la idea del edificio»⁶⁰¹.

Le proposte di Zevi si inseriscono in un contesto in cui queste tematiche e le basi dell'architettura organica sono dibattute da un decennio e alle quali Le Corbusier stesso, dopo il suo viaggio del 1929, scontrandosi con il paesaggio argentino, inizia ad avvicinarsi, probabilmente senza esserne totalmente cosciente, fino al suo passaggio alla *machine à émouvoir*.

⁵⁹⁹ZEVI, Bruno, *2 Conferencias*, Ministerio de Educación, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1952, pp. 10-11.

⁶⁰⁰*Ivi*, p. 15.

⁶⁰¹*Ivi*, p. 35.

Nel 1977 l'architetto rosarino Rafael Iglesia pubblica un articolo sulla rivista "Zodiác a Review for Contemporary Architecture"⁶⁰² definendo quest'epoca come la fase di reazione antirazionalista argentina. Infatti in questo sottolinea la rivoluzione architettonica che vive l'Argentina come risultato in parte delle conferenze di Zevi e in parte come effetto della Seconda guerra mondiale e richiesta di una nuova espressione locale.

Iglesia, per descrivere il nuovo dibattito che si apre attorno alle teorie del Movimento Moderno, scrive:

En tren de conquista al mundo la nueva arquitectura descubrió que tenía un uniforme por el cual el amigo podría ser distinguido por el enemigo, un uniforme cuya adopción indicaba que su portador querrá ser considerado como uno de la banda. Durante veinte años - treinta en el caso de algunos críticos - la defensa de la arquitectura moderna fue la defensa de ese uniforme tanto como la defensa del funcionalismo, y hay todavía mucha gente que no puede aceptar como funcional a un edificio mientras no vista aquel uniforme.⁶⁰³

Questa reazione contro l'uniforme, come l'autore lo definisce, si dirige verso un rifiuto di un'unica immagine che deve rappresentare e definire la nuova epoca, quella della macchina, mentre si apre alla ricerca di un'espressione che rappresenti una regione e le sue tradizioni. Il funzionalismo del Movimento Moderno ha come obiettivo la riduzione dell'essenza di un edificio in poche forme geometriche pure e con un forte grado di espressività, in cui si evidente il ruolo di ciascuna componente dell'opera.

La posizione di Zevi, nel contesto di ricerca di una nuova espressione per le esigenze della società emergente, influenza il dibattito locale e contribuisce all'affermazione della corrente architettonica del *casablanquismo*⁶⁰⁴, che si sviluppa tra il 1955 e il 1966 e riprende parte delle proposte anticipate da Prebisch e Martínez agli inizi degli anni quaranta, di cui Claudio Caveri ed Eduardo Ellis sono i principali esponenti. Nel 1964 il nuovo movimento si presenta al pubblico

⁶⁰²IGLESIA, Rafael, *La reacción antirracionalista en Argentina*, in "Zodiác a Review for Contemporary Architecture", n. 14, Milano 1977, pp. 147-161.

⁶⁰³IGLESIA, Rafael, *La reacción antirracionalista en Argentina*, in "Zodiác a Review for Contemporary Architecture", n. 14, Milano 1977, p. 152.

⁶⁰⁴FERNANDEZ, Roberto, *Las Casas Blancas: apuntes sobre una tentativa de arquitectura nacional*, IAA, Buenos Aires, ottobre, 1988.

con la mostra *La arquitectura argentina de hoy: 14 casas blancas*⁶⁰⁵. Questa nuova corrente non si presenta più con un'unica forma espressiva astratta e universale, ma come frammentaria con caratteri regionali distinti.

Zevi conclude il saluto alla *Facultad* descrivendo il metodo con il quale l'architettura e la sua storia andrebbero rilette, parlando di storia dell'architettura come un'esperienza dinamica e non come un'astrazione di un fatto immobile.

Ningún monumento es estático si sabemos leerlo, es decir, si en vez de verlo abstractamente como un hecho inmóvil, sabemos reconocer tras él al espíritu que lo ha animado, que lo ha creado en el tiempo, las fuerzas que lo han construido, el modo y la sucesión de sus monumentos, su devenir mismo. [...] Leer un monumento, interpretar un edificio, reconstruir la personalidad y la historia de la inspiración de un arquitecto se convierte en una experiencia maravillosamente dinámica y plenamente vital.⁶⁰⁶

In un contesto accademico e sociale antistoricista in cui si sostiene la rottura con i legami del passato poiché irrigidiscono la progressione dell'architettura che non risponde più alle esigenze contemporanee, le parole di Zevi aprono una nuova lettura, sostenendo l'affermazione di un'architettura che recuperi un linguaggio regionale.

⁶⁰⁵La mostra è organizzata nel Museo de Arte Moderno di Buenos Aires e inaugurata il 7 agosto del 1964.

⁶⁰⁶ZEVI, Bruno, *2 Conferencias*, Ministerio de Educación, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires 1952, p. 34.

Conclusioni

Una nuova rotta del Movimento Moderno internazionale

Questa tesi ha l'obiettivo di analizzare gli esordi e gli sviluppi del Movimento Moderno argentino attraverso il viaggio del 1929 di Le Corbusier e approfondire l'importanza che questo ha avuto sulla sua opera, nonché sul Movimento Moderno internazionale.

L'ipotesi centrale del mio studio sorge dall'esigenza di completare l'analisi del viaggio, fino ad ora considerato una tappa come altre, con i possibili influssi non solo sull'Argentina, ma anche a scala globale. Questo approccio ha permesso di esaminare le conseguenze e il grado dell'impatto che ha avuto quel viaggio, ricostruendo le tappe dello sviluppo del Movimento Moderno locale con una nuova lettura e periodizzazione, senza dimenticare la prospettiva internazionale. Negli studi precedenti, l'esperienza argentina dell'architetto svizzero è stata discussa in base al grado d'influenza che ha avuto sul territorio nazionale, omettendo però di darne una lettura trasversale che permettesse di approfondire la visione di Le Corbusier prima e dopo il suo soggiorno.

La prima fase dello studio è stata così quella di cominciare dal ruolo di questo viaggio, ripensato in relazione al contesto storico in cui è avvenuto, alla vita professionale di Le Corbusier di quel periodo e alla sua visione architettonica tra gli anni venti e trenta. Il soggiorno dell'architetto svizzero in Sud America inizia dall'Argentina, che risulta essere anche la sua prima destinazione extraeuropea. Fino a quel momento i suoi spostamenti sono limitati all'area mediterranea, eccezion fatta per il suo avvicinamento all'Europa dell'Est, con Praga, e successivamente a Mosca nel 1928. Questo viaggio è precedente a quello in Nord Africa, ma soprattutto a quelli negli Stati Uniti e in India. Inoltre, con eccezione alle trasferte europee, il Sud America è la meta internazionale che frequenterà maggiormente e l'ultima extraeuropea che toccherà prima della sua morte. Le sue proposte progettuali o quelle realizzate fino a quel momento sono rivolte soprattutto alla Francia e ad alcuni paesi europei, con eccezione al caso di Mosca. Attraverso una rilettura *ex post* degli eventi e considerando un arco temporale più ampio, appare evidente che questo viaggio è stato determinante nel trasformare

Le Corbusier da uno dei fondatori del Movimento Moderno francese ed europeo a un architetto con influenza internazionale. Infatti gli permette di diffondere le sue idee e proposte oltreoceano, in un'area di grande espansione in cui, prima del 1929, l'innovazione è sostenuta solo da pochi, come si può leggere nel *Capitolo 2*. Questo studio rilegge la figura di Le Corbusier nel contesto storico e professionale che sta vivendo, approfondito nel *Capitolo 3*, attribuendo al viaggio il mezzo attraverso il quale l'architetto svizzero si allontana dai conflitti che sta vivendo in Europa, si apre a nuovi orizzonti e ritrova se stesso, attraverso una contaminazione della sua visione razionale espressa nella sua architettura degli anni venti.

La seconda fase di quest'analisi parte dal ruolo che Le Corbusier attribuisce a Buenos Aires all'interno del circuito di capitali che considera significativo per lo sviluppo delle sue teorie. Infatti, come spiegato da Tim Benton, Le Corbusier ha adottato già prima del 1929⁶⁰⁷ la sua tecnica da conferenziere per spiegare e diffondere le sue teorie e i suoi progetti, ma solo a Buenos Aires sceglie di dedicarne una decina. Le ragioni di questa scelta sono probabilmente legate, oltre ad un fattore economico⁶⁰⁸, alla distanza di questo luogo, che chiaramente suggeriva di concentrare le conferenze in un ristretto arco temporale. Per comprendere, poi, pienamente le ragioni di questa scelta conviene comparare i disegni realizzati da Le Corbusier in due conferenze differenti: il primo⁶⁰⁹ durante quelle del 1929, in cui Buenos Aires viene evidenziata come centro d'influenza in Sud America e quindi probabilmente punto d'espansione delle sue teorie; il secondo, successivo, realizzato⁶¹⁰ presso la Columbia University a New York, nel quale riorganizza la geografia dei luoghi in Sud America, sottolineando nuove possibili aree d'influenza.

La terza fase risponde a una delle domande proposte nell'introduzione in merito a quali siano gli elementi riscontrati nel viaggio che si possono considerare significativi per il cambiamento della visione dell'architettura di Le Corbusier: il primo è il cambiamento della scala territoriale, con la quale l'architetto svizzero

⁶⁰⁷Secondo l'autore, Le Corbusier comincia la sua carriera da conferenzista nel 1925, si veda BENTON, Tim, *Le Corbusier conférencier*, Editions Lemoniteur, Chirat 2007, p. 13.

⁶⁰⁸Mentre l'Europa sta attraversando un periodo di recessione economica, l'Argentina rappresenta per Le Corbusier un'occasione di nuovi profitti per esempio attraverso i compensi che gli venivano corrisposti in occasione di ciascuna conferenza.

⁶⁰⁹LE CORBUSIER, *Precisiones. Respecto a un estado actual de la arquitectura y urbanismo*, 9ª ed., Editorial Poseidón, Barcelona, 1978, p. 173.

⁶¹⁰BENTON, Tim, *Le Corbusier conférencier*, Editions Lemoniteur, Chirat 2007, p. 129.

deve confrontarsi per la prima volta. Infatti, fino a quel momento i paesi conosciuti personalmente hanno una scala europea, con territori densamente costruiti, un mare definito da confini territoriali o del quale si vede un orizzonte che, essendo costantemente presente nel suo immaginario, è sempre stato evidente nei suoi schizzi⁶¹¹. In Argentina, Le Corbusier si confronta con un territorio che si estende tra la pampa e il *río*, sconfinato e scarsamente costruito che scopre attraverso l'uso di diversi mezzi di trasporto⁶¹², con i quali ha occasione di spostarsi durante il soggiorno e che gli permettono di analizzarla e che lo accompagnano in questo cambiamento.

La differenza di dimensioni del territorio e degli elementi naturali che lo compongono, dandone espressione con le loro forme, oltre a sorprenderlo, sono alcuni degli aspetti che più vengono evidenziati nell'opera⁶¹³ che scrive al ritorno dal viaggio: «Este país de América está dimensionado por el avión. Tengo la seguridad que la red aérea será el sistema nervioso eficaz. Miren ustedes el mapa: todo es gigantesco y, de vez en cuando, puede verse un poblado, alguna ciudad»⁶¹⁴. Tra questi i più significativi sono: il cielo, poi gli elementi d'acqua ed infine l'osservazione e l'esuberanza della vegetazione spontanea e fertile.

Il primo è quello che lo accompagna durante il suo arrivo sul transatlantico: «yo lo he visto ese cielo, sobre la planicie ilimitada de herbajes, raramente salpicada por algunos sauces llorones; es ilimitado, brillante, tanto de día como de noche, con una luz azul transparente, o lleno de estrellas centelleantes; está en los cuatro horizontes; en realidad; todo este paisaje es una misma y única línea recta: el horizonte».⁶¹⁵ Qui risalta anche il suo concetto di orizzonte, che osserva nella sua fase giovanile nell'attraversamento del Danubio, negli schizzi dell'acropoli di Atene, nel disegno per la *Cité d'Affaires* del suo arrivo a Buenos Aires, in cui

⁶¹¹Ad esempio, gli schizzi della proposta per il tetto del *Palais de Nations di Ginevra* (1927-1928), delimitato dalle Alpi, o gli schizzi della vista dalla Casa di Lemán dei genitori con la vista del lago e la catena montuosa alle spalle.

⁶¹²Oltre a muoversi per la città di Buenos Aires in auto, come descrive Mario Rosa Oliver, si sposta in treno con Antonio U. Vilar per andare a Mar del Plata in giornata, andrà in aereo con Antoine Sant-Exupéry ad Asunción del Paraguay, con la *Compañía Sud-Americana de Navegacion Aérea* e per ultimo con il transatlantico, che arriva dall'Europa.

⁶¹³LE CORBUSIER, *Precisiones. Respecto a un estado actual de la arquitectura y urbanismo*, 9ª ed., Editorial Poseidón, Barcelona, 1978.

⁶¹⁴*Ivi*, p. 19.

⁶¹⁵*Ivi*, p. 20.

l'oceano assume una linea retta e successivamente nello schizzo dell'antica cappella a Ronchamp.

Un secondo è rappresentato dai corsi d'acqua: il Rio de La Plata e poi il Parana, il *río Uruguay* e il *río Paraguay*, «El curso de estos ríos, en estas tierras que no tienen límites y son completamente llanas, desarrolla apaciblemente la implacable consecuencia de la física; es la ley de la línea de mayor pendiente y después, si todo se hace llano, es el tema conmovedor del meandro. [...] La Tierra es parecida a un huevo pasado por agua; es una masa líquida esférica, rodeada de una envoltura arrugada»⁶¹⁶. Queste descrizioni sono totalmente differenti⁶¹⁷ da quelle del 1911 del Danubio e della costa che domina lo Schipka o dall'immagine di Parigi che sembra sorga dalla Senna nel 1918. Inoltre i movimenti erosivi dei fiumi e la legge del meandro, che descrive per la prima volta in questo viaggio, sono gli stessi sui quali riflette successivamente in Colombia, a Cuba o sul Golfo Persico tra il 1950 e il 1954.

Infine, la vegetazione, spontanea e fertile: «La selva virgen, la vegetaciones exuberantes del meandro, son el moho de nuestra Tierra. Fíjense en las palmeras! La palmera de América crece en estado salvaje que yo ignoro, en el lleno, en el medio de unas extensiones áridas de herbazales mezquinos. [...]»⁶¹⁸.

L'osservazione dell'esuberanza di questi elementi naturali e il loro inserimento e relazione con la città costruita, in particolar modo con Buenos Aires, contribuiscono alla trasformazione di Le Corbusier, che si riflette nei progetti successivi. Come è possibile osservare nell'analisi illustrata nel *Capitolo 3*, nella proposta precedente al 1929 presentata per Casa Ocampo di *calle Salguero*, l'architetto svizzero, oltre a non informarsi sulla collocazione del futuro edificio e sul contesto nel quale è inserito, propone una casa chiusa in se stessa, che si apre e presenta spazi diversi che dialogano solo con il proprio interno. Invece negli edifici pensati per Victoria Ocampo, durante il soggiorno, e descritti nella corrispondenza, il paesaggio dà forma e qualità all'architettura e non è più un elemento statico e funzionale. Nella loro descrizione, più che nella distribuzione interna dell'edificio o nella sua composizione, evidenzia il loro legame con gli elementi naturali che li circondano. Come si può osservare nel *Capitolo 4*, in seguito alle relazioni instaurate durante il soggiorno, nei progetti successivi per

⁶¹⁶*Ibidem.*

⁶¹⁷LE CORBUSIER, *Le Voyage d'Orient*, Ed. Parenthèses, Marseille, 1987, p. 18.

⁶¹⁸LE CORBUSIER, *Precisiones. Respecto a un estado actual de la arquitectura y urbanismo*, 9ª ed., Editorial Poseidón, Barcelona, 1978, p. 22.

l'Argentina, per San Pablo o Zapallar in Cile, il paesaggio entra nell'architettura e si aggiunge ai suoi cinque punti⁶¹⁹ della *machine à habiter*. Peraltro, è interessante notare come il viaggio di Le Corbusier in Argentina, che si traduce in una radicale trasformazione della sua apertura e riscoperta del paesaggio, avvenga proprio nello stesso anno in cui sta terminando i cantieri dei progetti puristi di Villa Savoye a Poissy e Villa Baizeau⁶²⁰ a Carthage. Il cambiamento di Le Corbusier risalta anche attraverso la rilettura del *Plan directeur para Buenos Aires*, nella quale il *río* diventa uno degli elementi chiave dal quale sviluppa l'intero piano. Riflettendo sulla sua proposta per il *Plan Voisin*⁶²¹, la vegetazione è considerata un elemento essenziale per la vita dell'uomo, ma come diversi altri descritti nel progetto, mentre osservando i piani successivi, al 1929, come la prima proposta per l'*Obus* di Algeri del 1931, la città storica si apre al mare, subordinandosi al paesaggio. L'andamento dei fiumi e l'integrazione del paesaggio nella città trasformano anche il suo modo di concepire la pianificazione urbana: «Ainsi apparaissent des lignes directrices de l'étape déjà abordée, mais dont le sens n'était pas apparent pour tous. D'événement telle manifestation devient au contraire un phénomène caractérisé, relevant les conditions de son développement, prenant ses contiguités avec les choses existents»⁶²².

Le Corbusier nella prima decade della sua attività professionale, che culmina con la realizzazione di Villa Savoye, attua un progressivo processo di spogliazione dell'architettura dai suoi valori storici e decorativi. In seguito a questo viaggio scopre l'esigenza di ricercarne di nuovi da incorporare nelle sue opere, infatti la scoperta del territorio americano e del suo paesaggio rappresentano un momento significativo per il riconoscimento dell'importanza delle qualità visibili e materiche dell'architettura. Durante questo soggiorno ritrova se stesso come scultore, individuando un nuovo valore, quello degli elementi naturali e della matericità, con il quale trasforma il ruolo dell'architettura. E' proprio nel 1929 che la sua architettura purista recupera i valori della sua prima fase artistica a La Chaux-de-Fonds e anticipa quello che svilupperà pienamente alla fine della sua

⁶¹⁹Si riferisce ai *Cinque punti dell'architettura* espressi in LE CORBUSIER, *Vers une architecture*, Collection de L'Esprit Nouveau, G. Crés et Cie, Paris 1923.

⁶²⁰LE CORBUSIER, *Oeuvre complete 1910-1929*, I, Boesiger et O. Stonorov, Les Éditions d'architecture, Artémis, Zurich 1930.

⁶²¹VON MOOS, Stanislaus, *De la Ville Contemporaine al plan Voisin*, in "Le Corbusier. Elemente einer Synthese", Verlag Huber & co, Frauenfeld - Stuttgart, 1968, pp.184-194

⁶²²LE CORBUSIER, *Manière de penser l'urbanisme*, Editions de l'Architecture d'Aujourd'hui, Paris 1946, p. 110.

attività professionale, con Chandigarh, opera emblematica dell'apertura dell'architettura al paesaggio.

Un'ulteriore riflessione che scaturisce dagli esiti della mia ricerca e a sostegno del mio obiettivo, oltre che risposta alla domanda proposta nell'introduzione, deriva dall'incontro con Antonio U. Vilar e sul ruolo che questi assume nella trasformazione di Le Corbusier. L'architetto argentino, con il quale fonda la società "Grand Travaux de Buenos Aires", è l'unica figura professionale specializzata nel settore che lo accompagna durante il suo soggiorno e che gli mostra una sua opera - ancora in fase di realizzazione - la quale, seppur adotti il linguaggio del primo Movimento Moderno argentino, già rivela una prima apertura al paesaggio, al río e al parco urbano. In alcuni schizzi di Le Corbusier della baia di Formentor⁶²³ realizzati dopo quell'incontro, durante le vacanze di Pasqua del 1932, si rilegge la stessa immagine che Vilar crea sul tetto dell'edificio, del quale l'architetto svizzero rimane impressionato e che racconta nel suo scritto successivo al viaggio. In questo, oltre alla descrizione e all'analisi dell'architettura storica della città, presenta due opere che definisce come rappresentanti della modernità argentina: da un lato la Casa di Victoria Ocampo, opera di Bustillo, e dall'altra proprio questo edificio⁶²⁴ di Vilar. La relazione di Le Corbusier con l'architetto lo avvicina a una nuova forma d'interpretazione della modernità. Infatti, l'opera di Vilar, benché rispetti i principi del Movimento Moderno, si caratterizza per l'uso di sistemi tecnologici tedeschi e materiali importati, oltre che l'applicazione dell'uso seriale di mobili e sistemi impiantistici applicati a una casa destinata alla borghesia medio alta. È interessante sottolineare che il soggiorno argentino dell'architetto svizzero coincide con il CIAM di Francoforte, al quale non partecipa, nel quale viene introdotto il concetto di alloggio minimo e serialità degli spazi interni e dei mobili. All'esito di queste riflessioni, un ulteriore elemento importante da evidenziare è che Vilar si può considerare come l'unico argentino professionista nel settore che Le Corbusier propone come collaboratore.

Gli avvenimenti sopraelencati sostengono l'ipotesi iniziale, secondo la quale questo viaggio segna l'introduzione di un nuovo paradigma del Movimento Moderno internazionale, al quale Le Corbusier si apre negli anni trenta. In questa nuova fase, il contesto, il paesaggio e la sua relazione con l'architettura portano, talvolta, anche alla ricerca di nuovi materiali, come si vede per Casa Errázuriz nel 1931 o successivamente Casa Jaoul negli anni cinquanta. Il viaggio del 1929 apre

⁶²³LE CORBUSIER, *Carnet C10*, Fondation Le Corbusier, Paris, Pâques 1932.

⁶²⁴L'edificio è ubicato in Ugarteche 3370, Buenos Aires; sviluppato nel *Capitolo 5*.

alla scoperta delle possibilità economiche e territoriali che rappresenta l'Argentina in quegli anni. L'aspettativa iniziale di Le Corbusier, sottolineata dalla frase introduttiva del suo saggio «Este viaje se convierte en una misión»⁶²⁵, è la dimostrazione della sorpresa da questo territorio inaspettato che, come è stato analizzato, ha risultati opposti a quelli attesi.

In merito alle riflessioni sull'influenza locale di questo viaggio, altra delle questioni sollevate nell'introduzione, si può partire dalle considerazioni sviluppate nel *Capitolo 2* e nel *Capitolo 3*, nelle quali risulta evidente, da un lato, l'inserimento della figura di Le Corbusier all'interno del dibattito delle avanguardie argentine da parte di Alberto Prebisch, dall'altro l'interesse nei progetti di Le Corbusier da parte di Victoria Ocampo, che gli commissiona un progetto ancor prima di conoscerlo, infine l'interesse dell'*élite* argentina a ospitare le conferenze e teorie lecorbusiane. Durante il soggiorno di Le Corbusier, nessun architetto locale, ad eccezione di Vilar, lo accompagna per sopralluoghi della città, a visitare cantieri o esempi della nuova produzione architettonica. Questa posizione risulta contrastante rispetto all'analisi dei fatti precedenti al viaggio. Nel seguente contesto, una figura emblematica è quella di Prebisch che, sebbene conosca l'architetto svizzero a Parigi nel 1924, ne sostenga le teorie ed a cui lo stesso Le Corbusier scriva durante il suo viaggio di ritorno, non risulta essere presente alcuna corrispondenza. Invece, si possono riscontrare pubblicazioni dell'architetto argentino sulla rivista "Sur", nelle quali continua a sostenere la posizione di Le Corbusier oltre che i progetti di vari edifici⁶²⁶ per Victoria Ocampo, risalenti agli anni trenta. Questi elementi fanno ritenere che, sebbene la società argentina sia interessata alle sue idee, come a quelle di altri conferenzieri avanguardisti ospitati negli stessi anni, ed a nuovi punti d'ispirazione provenienti dall'Europa, non favorisce l'inserimento di Le Corbusier a livello locale, probabilmente temendone la possibile competitività nel mercato regionale, ristretto all'*élite* aristocratica argentina. Infatti, come esaminato nel *Capitolo 5*, diverse figure, oltre alle due già citate, adottano il linguaggio del Movimento Moderno, influenzati direttamente e indirettamente dalle teorie proposte da Le Corbusier durante il suo passaggio, che si trasformano in risposte più vicine alla nuova realtà ed esigenze argentine. Tra queste, possiamo considerare come

⁶²⁵LE CORBUSIER, *Precisiones. Respecto a un estado actual de la arquitectura y urbanismo*, 9ª ed., Editorial Poseidón, Barcelona, 1978, p. 10.

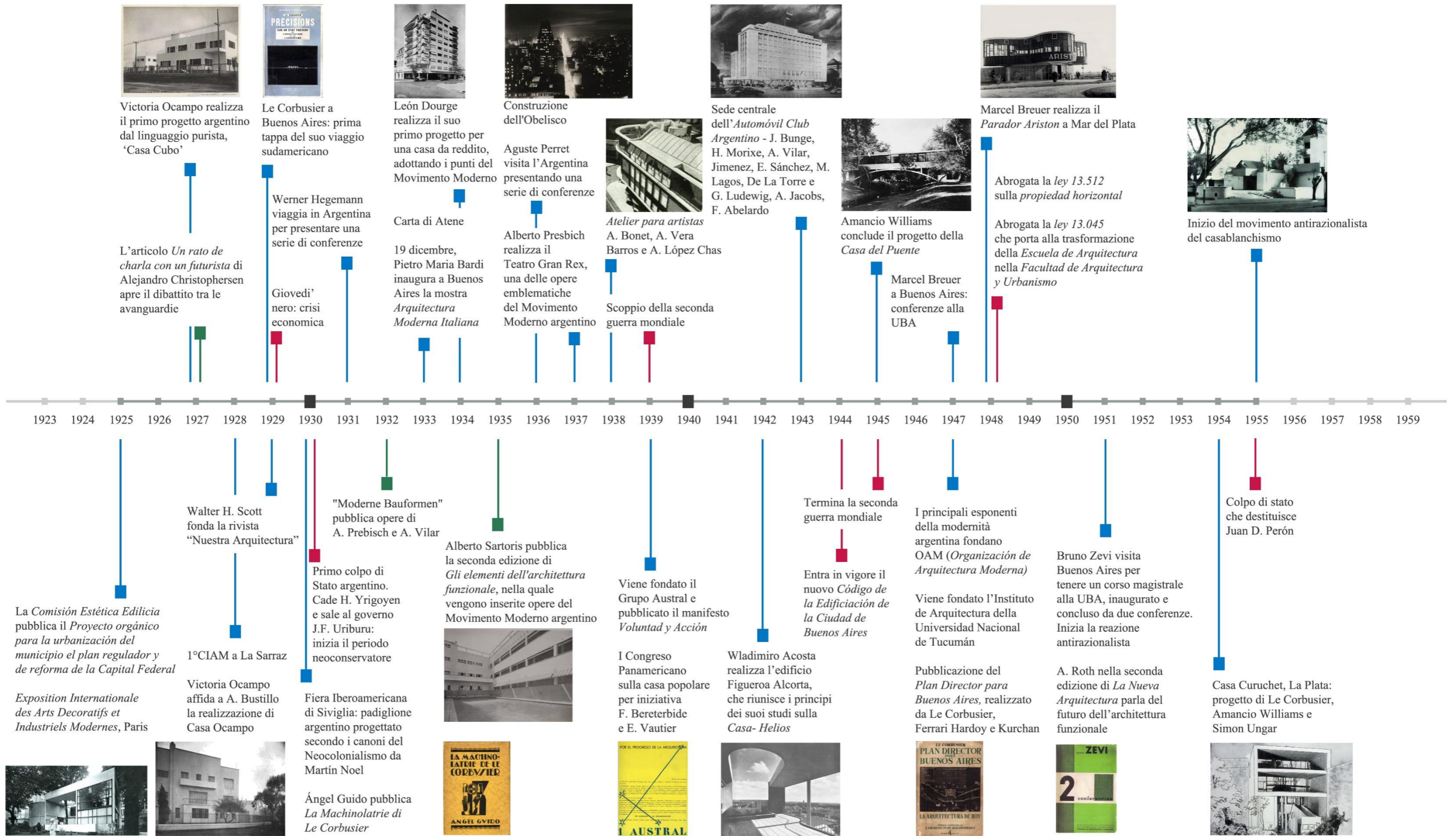
⁶²⁶*Casa de renta* ubicata in *calle Tucumán 675* e *Casa de renta* in *calle Tucumán 689*, Buenos Aires.

protagoniste dell'architettura nazionale degli anni trenta e quaranta quelle di Wladimiro Acosta e successivamente del *Grupo Austral* e di Amancio Williams. Questi autori esemplificano nelle loro opere l'influenza ricevuta dall'architetto svizzero, con una riscoperta dei caratteri e materiali locali oltre che una ricerca delle esigenze della società emergente.

La tesi dunque, accompagnata da un allegato documentale con parti inedite, completa le lacune riguardanti la relazione tra Le Corbusier e l'Argentina e permetterà futuri approfondimenti. Propone inoltre una nuova lettura del patrimonio del Movimento Moderno argentino e della sua importanza nella reinterpretazione di quello internazionale. Si propone anche come stimolo alla costituzione di un unico archivio del Movimento Moderno argentino, che integri gli studi del do.co.mo.mo locale, con l'intento di favorire una conservazione di documenti per futuri interventi di restauro e valorizzazione delle opere.

Quadro Sinottico 1925-1955

■ Architettura ■ Cultura ■ Storia



References

1. Storia e critica dell'Architettura e della città Contemporanea

RUSKIN, John, *The Seven Lamps of Architecture*, Smith, Elder and Co., Londra, 1849, p.202.

SARMIENTO, Domingo Faustino; VAPPAUS, Johann Eduard, *Emigración alemana al Río de La Plata*, Julio Belin, Santiago 1851.

LE DUC, Viollet, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, Édition BANCE — MOREL, Paris 1854.

TAINÉ, Hippolyte, *The philosophy of art*, Holt & Williams, New York 1873.

FIEDLER, Konrad, *Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst*, Piper, Munchen 1876.

FLETCHER, Sir Banister, *A History of Architecture on the Comparative Method*, Athlone Press, University of London, London, 1896, p.1534.

VALÉRY, Paul, *La Paradoxe sur l'Architecte*, in "Ermitage", Paris, marzo, 1891.

RIEGL, Alois, *Stilfragen*, Berlin 1893.

GUADÉT, Julien, *Eléments et théorie de l'architecture*, Librairie de la construction moderne, Paris 1901.

LAHOR, Jean, *L'Art Nouveau*, Lemerre editeur, Paris 1901.

VAN DE VELDE, Henry, *Die Renaissance im Modern Kunstgewerbe*, Bruno und Paul Cassirer, Berlin 1901.

GROPIUS, Walter, *Die Entwicklung moderner Industriebaukunst*, in "Jahrbuch des Deutschen Werkbundes-1913", Jena, Eugen Diederichs, 1913.

- DE FALGAS, Víctor, *Villas y Chalet. Arquitectura española*, Ediciones artísticas, Barcelona 1920.
- LE CORBUSIER, OZENFANT, Amédée, *Trois rappels a MM. les architectes: le volume*, in "L'Esprit Nouveau", n. 1, Paris 1920.
- WEBER, Max, *Wirtschaft und Gesellschaft*, Tübingen 1922.
- BORISSAVLIEVITCH, Miloutine, *Découverte de la perspective optique-physiologique*, in "Bulletin de l'amicale de l'Ecole Spéciale d'Architecture", n. 3, Paris, agosto, 1923, pp. 13-16.
- VALÉRY, Paul, *Eupalinos, ou l'Architecte*, Ed. Javal et Bordeaux, Paris 1923.
- BORISSAVLIEVITCH, Miloutine, *L'architecture, art du temps*, in "Construction Moderne", n.34, Paris, maggio, 1925, pp.404 - 408.
- LE CORBUSIER, *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, Éditions Crès, Collection de "L'Esprit Nouveau", Paris 1925.
- LE CORBUSIER, *L'Esprit nouveau en architecture*, in "Bulletin de l'Ordre de L'Étoile d'Orient", 1 marzo, 1925, p.25-54.
- LE CORBUSIER, *Almanach d'architecture moderne: documents, théorie, pronostics, histoire, petites histoires, dates propos standarts, apologie et idéalisation du standard, organisation, industrailisation du bâtiment*, G. Crès et Cie, Paris 1925.
- LE CORBUSIER, *Une maison, un palais. À la recherche d'une unité architecturale*, G. Crès et Cie, Paris 1925.
- BEHNE, Adolf, *Der moderne Zweckbau*, Munich 1926.
- BORISSAVLIEVITCH, Miloutine, *Les Théories de l'Architecture. Essai critique sur les principales doctrines relatives à l'esthétique de l'architecture*, Payot, Paris 1926.
- BUNGE, Carlos Octavio, *Estudios pedagógicos*, Madrid, Espasa Calpe, 1927.
- HUSSEY, Christopher, *The picturesque: studies in a point of you*, G.P. Putnam's Sons, London e New York 1927.

- HEGEMANN, Werner, *Als Stadtebauer in Sudamerika*, in "Stadtebau", n. 27, 1931.
- MAY, Ernst, *Die Wohnung fur das Existenzminimum*, in TEIGE, Karel, "The Minimum Dwelling", Czech, 1932, p. 176.
- SARTORIS, Alberto, *Gli elementi dell'architettura funzionale*, Ulrico Hoepli Editore, aprile, 1932.
- LE CORBUSIER, *Aircrafts*, Fondation Le Corbusier, Paris 1935.
- PEVSNER, Nikolaus, *Pioneers of Modern Movement from William Morris to Walter Gropius*, Faber & Faber, London 1936.
- LE CORBUSIER, *Quand les cathédrales étaient blanches: voyage au pays des timides*, Librairie Plon, Paris 1937.
- VILAR, Antonio, *La vivienda popular; transcription of the lectura for the Buenos Aires Rotary Club on August 26th, 1936*, in "Nuestra Arquitectura", Buenos Aires, gennaio, 1937.
- GIEDION, Sigfried, *Space, Time & Architecture: the growth of a new tradition*, Harvard University Press, Cambridge 1941.
- LE CORBUSIER, *Sur les 4 routes*, Gallimard, Paris 1941.
- SERT, Jose Luis, *Congres International D'Architecture Moderne (C.I.A.M.), 4th-5th: Can Our Cities Survive? An ABC of Urban Problems Based on Proposals of the C.I.A.M.*, Cambridge, Massachusetts 1944.
- ZEVI, Bruno, *Verso un'architettura organica*, Einaudi Editore, Torino, marzo, 1945.
- ZEVI, Bruno, *Storia dell'Architettura Moderna*, Einaudi, Torino 1950.
- LURÇAT, André, *Formes, composition et lois d'harmonie*, Vincent Freal, vol.5, 1953.
- GIEDION, Sigfried, *A decade of Contemporary Architecture*, Girsberger, Zurich 1954.

- GIEDION, Sigfried, *Arquitectura y comunidad*, Nueva Visión, Buenos Aires 1957.
- APOLLONIO, Umbro, MARIANI, Leonardo, *Antonio Sant'Elia: documenti, note storiche e critiche*, Il Balcone, Milano 1958.
- NEUTRA, Richard, *Is Planning Possible; Can Destiny Be Design?*, Department of Art, University of California, Berkley 1958.
- BENEVOLO, Leonardo, *Storia dell'Architettura Moderna*, Laterza, Bari 1960.
- BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, Paris 1961.
- MUMFORD, Lewis, *The city in History*, Hartcourt, Brace and World, New York, 1961.
- BAUDELAIRE, Charles, *Le peintre de la vie moderne*, in "Curiosités esthétiques: l'art romantique", Paris 1962.
- MARTÍNI, Fritz, *Moderne die, Moderne*, in "Reallexikon der Deutschen Literaturgeschichte", Berlin, 1965, pp. 391-415.
- VON MOOS, Stanislaus, *De la Ville Contemporaine al plan Voisin*, in "Le Corbusier. Elemente einer Synthese", Verlag Huber & co, Frauenfeld - Stuttgart, 1968, pp.184-194.
- VAN AMERONGEN, Carel, *Mart Stam: documentation of his work 1920-1965*, Royal Insitute of British Architects, London 1970.
- WOGENSCKY, André, *L'Architecture active*, Editions Casterman, Paris 1972.
- TAFURI, Manfredo; DAL CO, Francesco, *Architettura Contemporanea*, Electa, Milano 1976.
- BECHERER, Richard John, *Robert Mallet-Steves: A Forgotten Precursor of Modern Architecture*, Cornell University, Ithaca 1977.
- VON MOOS, Stanilaus, *Le Corbusier*, Lúmen, Barcelona 1977.
- ROWE, Colin, *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*, Gustavo Gili, Barcelona 1978.

- JAUSS, Hans Robert, *La "modernité" dans la tradition littéraire et la conscience d'aujourd'hui*, in "Pour une esthétique de la réception", Paris, Gallimard, 1978, pp. 173-220.
- CORTÉS CONDE, Roberto, *El Progreso Argentino 1880- 1914*, Sudamericana, Buenos Aires 1979.
- MAY, Ernst, *Die Wohnung für das Existenzminimum (1929)*, in STEIN-MANN, Martín, "CIAM. Dokumente 1928-1939", Birkhauser, Basel 1979.
- VON MOOS, Stanislaus, *Le Corbusier as Painter*, in FRAMPTON, Kenneth, "Oppositions", n.19-20, The Institute for Architecture and Urban Studies, New York, 1978.
- CIUCCI, Giorgio, *Il mito Movimento Moderno e le vicende del CIAM*, in "Casabella", n. 463-464, Milano 1980.
- FRAMPTON, Kenneth, *Modern Architecture: A Critical History*, Thames and Hudson, London 1980.
- KLEIN, Alexander, *La vivienda minima: 1906-1957*, Gustavo Gili, Barcelona 1980.
- BERMAN, Marshall, *All that is Solid Melts into the Air. The Experience of Modernity*, Simon and Schuster, New York 1982.
- BROOKS, H. Allen, *The Le Corbusier archive. Fondation Le Corbusier*, Ed. Garland, Paris 1982.
- CURTIS, William J., *Modern Architecture Since 1900*, Phaidon Press, Oxford 1982.
- ROMERO, José Luis; ROMERO, Luis Alberto, *Buenos Aires historia de cuatro siglos*, abril, Buenos Aires 1982.
- STIRLING, James, *Garches to Jaoul: Le Corbusier as domestic architect in 1927 and 1952*, in "The Le Corbusier Archive", vol. 20, Garland Publishing and La Fondation Le Corbusier, London and Paris, 1983.
- BILLINGTON, David, *The Tower and the Bridge*, Princeton University Press, Princeton 1985.

- BRADY, Marlene, *Le Corbusier. An annotated bibliography*, Garland Publishing, New York- London, 1985
- ROVIGATTI, Maria, *Tony Garnier, architetture per la città industriale*, Officina, Roma 1985.
- SAINT-EXUPÉRY, Antoine, *Lettres à sa mère*, Gallimard, Paris 1985.
- BANHAM, Reyner, *A Concrete Atlantis: U.S. Industrial Building and European Modern Architecture, 1900-1925*, MIT Press, Cambridge 1986.
- BENTON, TIM, *Ville Savoye and Architect's Practice*, in "Drawings from the Le Corbusier Archive", AD Editors, London 1986.
- DE WIT, Wim, *Louis Sullivan: The Function of Ornament*, Norton, New York 1986.
- COHEN, Jean-Louis, *Le Corbusier and the Mystique of the URSS*, Princeton University Press, Princeton 1987.
- GILBERT, Luigi, *Une esthetique de la fluidité*, Parenthèses, Marseille 1987.
- GIORDANI, Jean-Pierre, *Territoire: Nouveaux plans urbains, les esquises sud-américaines et le Plan Obus d'Argel*, in LUCAN, Jacques, "Le Corbusier, une encyclopédie", Centre Georges Pompidou / Centre de Création Industrielle, Paris 1987.
- OECHSLIN, Werner, *Les Cinq Points d'une Architecture Nouvelle*, in *Assemblage*, n.4, ottobre, 1987, pp.83-93.
- PLATTUS, Alan, *Le Corbusier: A Dialectical Itinerary*, in GANS, Deborah, "The Le Corbusier Guide", n.9-25, Princeton Architectural Press, 1987.
- SADDY, Pierre, *Le ricchezze della natura*, in "Casabella", n.531-532, Milano 1987.
- SLUTZKY, Robert, *Après le Purisme*, in "Assemblage", n.4, ottobre, 1987, pp.95-101.
- VON MOOS, Stanislaus; RUMMELE, Simone, *L'Amérique*, in "L'Esprit nouveau: Le Corbusier et l'industrie 1920-1925", Ernst & Sohn, Zurich, 1987.

- WOGENSCKY, André, *Les mains de Le Corbusier*, Editions de Grenelle, Paris 1987.
- BANHAM, Reyner, *La Atlántida de Hormigón*, Nerea, Madrid 1989.
- HELBY, Arjan, *The Five Points and Form*, in RISSELADA, Max, *Raumplan versus Plan Libre*, Loos and Le Corbusier, Rizzoli, New York, 1989, pp.47-54.
- WARREN, James, *Preservation, Corb in Context*, in "Progressive Architecture", aprile, 1989.
- HEUSS, Theodor, *Hans Poelzig 1869-1936*, Electa, Milano 1991.
- VÁZQUEZ, María Esther, *Victoria Ocampo*, Planeta, Buenos Aires 1991.
- HOLM, Lorens, *Reading through the Mirror: Brunelleschi, Lacan, Le Corbusier. The Invention of Perspective and the Post-Freudian Eye/I*, in "Assemblage", n.18, Agosto, 1992, pp. 20-39.
- HOLM, Lorens, *Le Corbusier and the Construction of Vers une Architecture, Towards a Metaphor Architecture*, in "Writings and the Architect", Charlotte, 1992, pp. 116-127.
- LEOGRANDE, William, *Our Own Backyard: The United States in Central America, 1977-1992*, University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1998, p.362.
- OSBORNE, Peter, *Modernity is a qualitative, not a chronological, category*, in "New left review", CICII, 1992, pp. 65-84.
- BORGES, Jorge Luis, *A Writer on the Edge*, Verso, London 1993.
- GORELIK, Adrián, «La arquitectura moderna condensada: Antonio Ubaldo Vilar, 1887-1966», voce in *Diccionario Histórico de Arquitectura, Hábitat y Urbanismo en la Argentina*, Proyecto Editorial, Buenos Aires, 1993.
- LE CORBUSIER, *Mensaje a los estudiantes de arquitectura*, Buenos Aires, 1993.
- IMBERT, Dorothée, *The Modernist Garden in France*, Yale University Press, New Haven, Connecticut 1993.

- BELAUNDE MARTÍNEZ, Pedro; SOBREVILLA, David, *¿Qué modernidad deseamos? El conflicto entre nuestra tradición y lo nuevo*, Epigrafe, Lima 1994.
- FRAMPTON, Kenneth, *Studies in Tectonic Culture: The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture*, Graham Foundation for Advanced Studies in the Fine Arts, 1995.
- WIGLEY, Mark, *White Walls, Designer Dresses. The Fashioning of Modern Architecture*, MIT Press Edition, Massachusetts Institute of Technology 1995.
- FORSTER-HAHN, Françoise, *Imagining Modern German Culture: 1889-1910*, National Gallery of Art Washington, London 1996.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich, *La trasformazione del concetto di modernità nella letteratura e nell'arte*, Vita e pensiero, Milano 1997, p.500.
- MONTANER, Josep Maria, *La modernidad superada. Arquitectura arte y pensamiento del siglo XX*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1997.
- BOESIGER, Willy, *Le Corbusier*, Editorial Birkhäuser y Fondation Le Corbusier, 1998, p. 94.
- PASTORE, Daniela, *Argentina Architettura*, Gangemi, Roma 1998.
- MOLINA y VEDÍA, Juan, *Mi Buenos Aires herido: planes de desarrollo territorial y urbano 1535-2000*, Colihue, Buenos Aires 1999.
- FRAMPTON, Kenneth, *Le Corbusier*, Editions Hazan, Paris 2000.
- NORBERG - SCHULZ, Christian, *Principles of modern architecture*, Andreas Papadakis Publisher, London 2000.
- BACON, Mardges, *Le Corbusier in America: Travels in the Land of the Timid*, MIT Press, Cambridge, 2001.
- GUTIÉRREZ, Ramón, *Las revistas de arquitectura de América Latina 1900-2000*, in "Revistas de Arquitectura de América Latina", CEDODAL - Universidad Politécnica de Puerto Rico, 2001.

- McELLAGOTT, Anthony, *The German Urban Experience, 1900-1945: Modernity and Crisis*, Routledge, London 2001.
- MUMFORD, Eric, *The CIAM discourse on Urbanism, 1928 – 1960*, The MIT Press, Cambridge 2002.
- TZONIS, Alexandre, *Le Corbusier: poétique, machines et symboles*, Edité par Hazan, Paris 2002, pp. 34-35.
- VON MOOS, Stanislaus; RUEGG, Arthur, *Le Corbusier before Le Corbusier*, in “Applied Arts, Architecture, Interiors, Painting and Photography, 1907-1922”, The Bard Graduate Center for Studies in the Decorative Arts, Design and Culture, New York, 2002, pp. 55-286.
- GORELIK, Adrián, *Ciudad, modernidad, modernización*, in “Universitas Humanística”, n. 56, Ponteficia Universidad Javeriana, Bogotá, giugno, 2003, p.14
- RAMPINI, Federico, *Disastro creato da un governo che consente il falso in bilancio*, in “La Repubblica”, 20 dicembre, 2003, p.5.
- SOLA-MORALES, Ignasi, *Gaudi, Berlage y Sullivan en la crisis de la arquitectura de la edad clásica*, in “Inscripciones”, Gustavo Gili, Barcelona, 2003, p. 111.
- SETTIS, Salvatore, *Il futuro del ‘classico’*, Einaudi, Torino 2004.
- ABALOS, Iñaki, *Le Corbusier pintoresco: el pintoresquismo en la modernidad*, in “Anuario de estudios lecorbuseriaños”, Fundacion Caja de Arquitectos, Barcellona 2005.
- BALLENT, Anahí, *Las huellas de la política. Vivienda, ciudad, peronismo en Buenos Aires, 1943-1955*, UNQ, Prometeo, Bernal 2005.
- LE GOFF, Jacques, *Pensar la Historia: Modernidad, presente, progreso*, Paidós, Barcelona 2005.
- BENTON, Tim, *Le Corbusier conférencier*, Groupe Moniteur, Département Architecture, Paris 2007.

- MONTANARI, Guido, *Sotto la modernità: tradizione o barbarie?*, in CRIPPA, M.A., “Luoghi e modernità”, Jaka book, Milano 2007.
- MONTANARI, Guido, *No ai grattacieli nei paesaggi storici*, in “Il Giornale dell’Architettura”, n. 62, Torino, maggio, 2007, p. 11.
- SUÁREZ, María Candela, *Las villas Meyer y Hutheesing-Shodan de Le Corbusier*, tesi di dottorato, Universitat Politècnica de Catalunya, Barcelona, 2 marzo, 2007.
- BORTHAGARAY, Juan Pablo, *Habitar Buenos Aires: las manzanas, los lotes y las casas*, Sociedad Central de Arquitectos, Buenos Aires 2009.
- COHEN, Jean-Louis, *Mies van der Rohe*, Editore Laterza, Roma-Bari 2006.
- MONTANARI, Guido, *Slow architecture vs. global architecture. Paesaggi della modernità*, in DE MAGISTRIS, A. (eds.), “Torino Verticale, Atti e Rassegna Tecnica della Società ingegneri e architetti in Torino”, numero monografico, a. 143, LXIV, n. 3, n. s., dicembre, 2010, pp. 30-36.
- SETTIS, Salvatore, *Paesaggio Costituzione Cemento. La battaglia per l’ambiente contro il degrado civile*, Einaudi, Torino 2010.
- BACHOFEN, Blaise; BERNARDI, Bruno, Rousseau, *Politique et Esthétique. Sur la Lettre à d’Alambert*, Ens Edition, Lyon 2011.
- TALAMONA, Marida, *L’Italia di Le Corbusier*, Electa, Milano 2012.
- KIRSCH, Karin, *The Weissenhofsiedlung: Experimental Housing Built for the Deutscher Werkbund*, Edition Axel Menges GmbH, 2013.
- MELOGRANI, Carlo, *Architetture nell’Italia della ricostruzione. Modernità versus di modernizzazione*, Quodlibet, Macerata 2015, p.420.
- MONTANARI, Guido; DELLAPIANA, Elena, *Una storia dell’architettura contemporanea*, UTET Università, Torino 2015.
- QUINTANA GUERRERO, Ingrid, *Hijos de la rue de Sèvres: los colaboradores latinoamericanos de Le Corbusier en París [1932-1965]*, Universidad de los Andes, Facultad de Arquitectura y Diseño, Departamento de Arquitectura, Ediciones Uniandes, Bogotá, aprile, 2018.

2. Le avanguardie e il Movimento Moderno in America Latina

- NOEL, Martín, *Comentarios sobre el nacimiento de la arquitectura hispanoamericana*, in “Revista de Arquitectura”, n. 1, Buenos Aires, luglio, 1915.
- NOEL, Martín, *Contribución a la historia de la arquitectura hispano-americana*, Jacobo Peuser, Buenos Aires 1921.
- AMÁBILIS, Manuel, *El pabellón de México*, Talleres Gráficos de La Nación, Ciudad de México, 1929, p.15.
- International Telephone and Telegraph Corporation, *Ibero America, booklet dedicated to the Ibero-American Exposition at Sevilla and the International Exposition at Barcelona, 1929-1930*, International Telephone and Telegraph Corp., New York 1929.
- WARCZAWCHIK, Gregori, *L'Architecture d'Aujourd'hui dans l'Amérique du Sud*, in “Cahiers d'Art”, Parigi, febbraio, 1931, pp. 105-109.
- VASCONCELOS, José, *Breve historia de México*, Botas, Ciudad de México 1937.
- GOODWIN, Philip, *Brazil builds: architecture new and old, 1652-1942*, The Museum of Modern Art, New York 1943.
- ALMELA VIVES, Francesc, *El arquitecto y escultor valenciano Manuel Tolsá*, CSIC, Milano 1950.
- SARTORIS, Alberto, *Encyclopédie de l'Architecture Nouvelle. Ordre et climat américaines*, Milano 1954.
- HITCHCOCK, Henry-Russel, *Latin American Architecture Since 1945*, Museo de Arte Moderno, New York 1955.
- AMÁBILIS, Manuel, *Donde. Estudio sobre arquitectura*, Ed. Orión, Ciudad de México 1956.

- COSTA, Lucio, *Razões da nova arquitetura*, in “Sobre Arquitectura”, Centro dos Estudantes Universitários de Arquitetura, Porto Alegre 1962.
- DAMAZ, Paul, *Art in Latin American Architecture*, New York 1963.
- KATZMAN, Israel, *La arquitectura contemporánea mexicana, precedentes y desarrollo*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Ciudad de México, 1964, p.77.
- TORIBIO MEDINA, José, *Los Errázuriz. Notas biográficas y documentos para la historia de esta familia en Chile*, Ed. Universitaria, Santiago de Chile 1964.
- BULLRICH, Francisco, *Arquitectura Latinoamericana 1930-1970*, Sudamericana, Buenos Aires 1969.
- BULLRICH, Francisco, *Nuevos caminos de la Arquitectura latinoamericana*, Blume, Barcelona 1969.
- PEÑA, José Maria, *Alejandro Virasoro*, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, Buenos Aires 1969.
- CASTEDO, Leopoldo, *Historia del Arte y de la Arquitectura Latinoamericana*, Pomaire, Barcelona 1970.
- LUCHINI, Aurelio, *Julio Vilamajó y su arquitectura*, Universidad de la República, Montevideo 1970.
- ARTUCIO, Leopoldo Carlos, *Montevideo y la Arquitectura Moderna*, Nuestra Tierra, Montevideo 1971.
- COSÍO VILLEGAS, Daniel, *Historia Moderna de México. El Porfiriato vida social México*, Editorial Hermes, Ciudad de México 1972.
- ORTEGA, Oscar; PIROTTE, Silvia, *Un proyecto de Le Corbusier en Santiago, Chile*, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Chile, Santiago 1972.
- LOPEZ RÁNGEL, Rafael, *Arquitectura y subdesarrollo en América Latina*, Universidad Autónoma de Puebla, Puebla 1975.

- SEGRE, Roberto, *Latinoamérica en su arquitectura*. México, Siglo Veintiuno, Unesco, Paris 1975.
- ROMERO, José Luis, *Latinoamérica, las ciudades y las ideas*, Siglo XXI, Buenos Aires 1976.
- BAYON, Damian; GASPARINI, Paolo, *Panorámica de la arquitectura latinoamericana*, Editorial Blume, Barcelona 1977.
- BARDI, Pietro Maria, *Lembrança de Le Corbusier*. Atenas, Itália, Brasil, Nobel, San Pablo 1984.
- GUTIÉRREZ, Ramón, *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*, Cátedra, Madrid 1984.
- COSTA, Lucio, *Razones de la nueva arquitectura. 1934 y otros ensayos*, Embajada de Brasil, Lima 1986.
- SOLA-MORALES, Ignasi, *Figura de los tiempos modernos*, in "El País", Madrid, 24 marzo, 1986, pp.11-12.
- DOS SANTOS, Cecilia Rodriguez; CAMPOS DA SILVA PEREIRA, Margareth, VERIANO DA SILVA PEREIRA, Romao; CALDERADA SILVA, Vasco, *Le Corbusier e o Brasil*, Tessela & Projeto Editora, São Paulo 1987.
- XAVIER, Alberto, *Depoimento de uma geracao. Arquitectura moderna brasileira*, Cosac&Naify, São Paulo 1987.
- BERMAN, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Siglo XXI Editores, Madrid 1988.
- BROWNE, Enrique, *Otra Arquitectura en América Latina*, Gustavo Gili, México 1988.
- GUTIÉRREZ, Ramón, *La ciudad iberoamericana*, Valencia 1988.
- LIERNUR, Jorge Francisco, *América latina. Gli ultimi vent'anni*, Electa, Milano 1988.

- RAMOS, Jorge, *Apuntes para una bibliografía de historia de la Arquitectura Latinoamericana*, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, FAU, UBA, Buenos Aires 1988.
- LOPEZ RÁNGEL, Rafael, *La modernidad arquitectónica mexicana, Antecedentes y vanguardias 1900 -1940*, UAM, México D.F. 1989.
- WAISMAN, Marina; NASELLI, César, *10 arquitectos latinoamericanos*, Consejería de Obras Públicas, Dirección General de Arquitectura y Vivienda, Sevilla 1989.
- COVA, Roberto, *Casas compactas en Mar del Plata: 1877-1989*, Universidad Nacional de Mar del Plata, Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño, Secretaría de Extensión Universitaria, Mar del Plata 1990.
- GARCIA CANCLINI, Néstor, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Editorial Grijalbo, México D.F. 1990.
- LIERNUR, Jorge Francisco, *América Latina: architettura, gli ultimi vent'anni*, Electa, Milano 1990.
- LIERNUR, Jorge Francisco, *Amérique Latine architecture 1965-1990*, Editions du Moniteur, Paris 1990.
- TOCA, Antonio, *Nueva Arquitectura en América Latina: presente y futuro*, Gustavo Gili, México 1990.
- WAISMAN, Marina, *El interior de la historia: Historiografía arquitectónica para el caso Latinoamericano*, Escala, Bogotá 1990.
- COLLINS CRASEMAN, Christiane, *La casa Errázuriz de Le Corbusier: un encuentro entre dos culturas ficticias*, in PÉREZ OYARZUN, Fernando, "Le Corbusier y Sudamérica. Viajes y Proyecto", Ediciones ARQ, Santiago de Chile 1991.
- OYARZUN PEREZ, Fernando, *Le Corbusier y Sudamérica. Viajes y proyectos*, Ediciones ARQ, Santiago de Chile 1991.
- RAMOS, Jorge, *El sistema del Art Déco: centro y periferia. Un caso de apropiación en la arquitectura latinoamericana*, in "Cuadernos Escala", n. 18, Editorial Escala, Bogotá 1991

- SCHWARTZ, Jorge, *Las Vanguardias Latinoamericanas, Textos Programáticos y Críticos*, Editorial Cátedra, Madrid 1991.
- LIERNUR, Jorge Francisco, *Un nuevo mundo para el espíritu nuevo: los descubrimientos de América Latina por la cultura arquitectónica del siglo XX*, in "Zodiaco", n.8, Milano, 1992, pp.84-121.
- COHEN, Jean Luis; DAMISCH, Hubert, *Américanisme et modernité. L'idéal américain dans l'architecture*, Flammarion, Paris 1993.
- AMARAL, Aracy, *Arquitectura Neocolonial. América Latina. Caribe. Estados Unidos*, Fondo de Cultura Económica, San Pablo 1994.
- BALLENT, Anahi, *El diálogo de los antípodas: Los CIAM y América Latina. Refundación de lo moderno y Nuevo internacionalismo en la posguerra*, UBA, Buenos Aires 1995.
- SEGRE, Roberto, *América latina en su arquitectura, Siglo XXI*, Buenos Aires 1996.
- GUTIÉRREZ, Ramón, *Architettura e società: l'America Latina nel secolo XX*, Jaca Book, Milano 1996.
- MARTÍNEZ GÓMEZ, Juana, *El libro-galería como manifiesto en la vanguardia peruana*, in "Anales de Literatura Hispanoamericana", n. 26, Universidad Complutense, Madrid 1997, pp. 353-362.
- BROWNE, Enrique, *Otra arquitectura en América Latina*, Editorial G.G., Barcelona 1998.
- LIERNUR, Jorge, *The South American Way: el "milagro" brasileño, los Estados Unidos y la Segunda Guerra Mundial (1939-43)*, in "Block", n. 4, Buenos Aires, 1999, pp. 23-41.
- TSIOMIS, Yannis, *Le Corbusier. Rio de Janeiro. 1929 y 1936*, CAU, Río de Janeiro, 1999.
- MONTANER, Josef Maria, *Arquitectura y crítica en Latinoamérica*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1999.

- DEVÉSVALDÉS, Eduardo, *El pensamiento latinoamericano en el siglo XX; entre la modernización y la identidad*, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, Buenos Aires 2000.
- LIERNUR, Jorge Francisco, *Escritos de Arquitectura en América Latina*, Tanais, Madrid-Sevilla 2000.
- GUTIÉRREZ, Ramón; MÉNDEZ, Patricia, *Revistas de Arquitectura de América Latina. 1900-2000*, Universidad Politécnica de Puerto Rico, San Juan de Puerto Rico, 2001.
- ALMANDOZ, Arturo, *Urbanization and urbanism in Latin America: From Haussmann to CIAM*, in "Planning Latin America's Capital Cities", Routedge, London 2002.
- FUENTES ROJAS, Elisabeth, *La Academia de San Carlos y los Constructores del Neóclásico*, Universidad Nacional Autónoma de México, México 2002.
- SCHWARTZ, Jorge, *Las vanguardias latinoamericanas*, Fondo de Cultura Económica, México, 2002, p.27.
- BANNEN, Pedro; PÉREZ, Fernando; VÁSQUEZ, Claudio, *Entendidos, Subentendidos y Malentendidos sobre el Urbanismo Moderno: Alternativas del Frustrado Viaje de Le Corbusier a Chile*, in "Massilia 2003. Anuario de Estudios Lecorbuseriaños", Fundacion Caja de Arquitectos, Barcelona 2003.
- OYARZUN PÉREZ, Fernando, *Le Corbusier in South America: Reinventing the South American City*, in CARL, Peter, "Le Corbusier and the Architecture of Reinvention, London, AA Publications, 2003, pp.140-153.
- SOLA-MORALES, Ignasi, *Gaudi, Berlage y Sulllivan en la crisis de la arquitectura de la edad clásica*, in "Inscripciones", GG, Barcelona 2003, p. 111.
- AGUILAR NARVÁEZ, José Antonio; PALACIOS LÁRRAGA, Armando, *Marhnos Vocación de Construir: Mariscal Cinco Generaciones*, Ediciones de Administración Urbana, México 2004.
- BASTOS KERN, María Lúcia, *O mito da cidade moderna e a arte: Torres-García e Xul Solar*, in "Estudios Ibero-americanos. Revista do Departamento de Historia. Programa de Pós-Graduação em Historia. PUCRS – Pontifícia

Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Rio Grande do Sul.”, n.2, Rio Grande do Sul 2004, p. 67-88.

HERNANDEZ RODRIGUEZ, Carlos Eduardo, *Las ideas modernas del plan para Bogotá en 1950*, Alcaldía Mayor de Bogotá, Bogotá 2004.

VARGAS, SALGUERO, Ramón, *Federico E. Mariscal. Vida y obra*, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Arquitectura, Ciudad de México 2005.

LEONIDIO, Otavio, *Carradas de razões: Lucio Costa e a arquitetura moderna brasileira (1924-1951)*, Editora PU, Brasilia 2007.

LIERNUR, Jorge Francisco, *Trazas del futuro. Episodios de la cultura arquitectónica en América Latina*, Editorial Nacional del Litoral, Santa Fé 2008.

LEMONS ARIAS, Fernando, *Le Corbusier en Bogotá: el proyecto del “grand inmueble” 1950-1951*, Universidad Nacional de Colombia - Facultad de Artes, Bogotá 2008.

O'BYRNE, María Cecilia, *Le Corbusier en Bogotá 1947-1951*, Ediciones Uniandes, Bogotá 2010.

WILLIAMSON, Edwin, *Historia de América Latina*, Fondo de Cultura económica, Mexico 2013.

3. Le avanguardie e il Movimento Moderno in Argentina

JAESCHKE, Víctor J., *Rascacielos*, in “Revista de Arquitectura”, Sociedad Central de Arquitectos, n. 90, Buenos Aires 1905.

ROJAS, Ricardo, *La restauración nacionalista*, La Facultad, Buenos Aires 1909, p. 87.

CHRISTOPHERSEN, Alejandro, *Petit hôtels, casas y otros edificios*, Preiss, Buenos Aires 1910.

- GONZÁLEZ, Joaquín Víctor, *La tradición nacional*, La Facultad Buenos Aires 1912.
- GALVEZ, Manuel, *El solar de la raza*, Editorial Tor, Buenos Aires 1913.
- CHRISTOPHERSEN, Alejandro, *Nuevos rumbos*, in “Revista de Arquitectura”, Sociedad Central de Arquitectos, n. 1, Buenos Aires, gennaio, 1915.
- NOEL, Martín, *Comentarios sobre el nacimiento de la Arquitectura Hispano-Americana*, in “Revista de Arquitectura”, Órgano del CEA, Buenos Aires, n. 1, 1915, p. 12.
- CARRÉ, José, *La Arquitectura Moderna*, in “Revista de arquitectura”, Sociedad Central de Arquitectos, Buenos Aires, giugno - luglio, 1917.
- CHRISTOPHERSEN, Alejandro, *Los rascacielos y las construcciones gigantescas*, in “Revista de Arquitectura”, Sociedad Central de Arquitectos, n. 36, Buenos Aires, dicembre, 1917.
- PAGANO, José Leon, *El santo, el filósofo y el artista*, Sociedad cooperativa editorial limitada, Buenos Aires 1918.
- KRONFUSS, Juan, *Arquitectura colonial en la Argentina*, Bignandi, Córdoba 1920.
- PALANTI, Mario, *Edificio Luis Barolo*, “El Arquitecto”, n. 3, Buenos Aires 1920.
- NOEL, Martín, *Contribución a la historia de la arquitectura hispano-americana*, Buenos Aires 1921.
- NOEL, Martín, *Historia de la Arquitectura hispanoamericana*, Buenos Aires 1921.
- GIRONDO, Oliverio, *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, Editorial Martín Fierro, Buenos Aires 1922.
- MARECHAL, Leopoldo, *Los Aguiluchos*, Manuel Gleizer Editor, Buenos Aires 1922.
- CHRISTOPHERSEN, Alejandro, *Pabellón Argentino en la Exposición Internacional de Río de Janeiro de 1922*, in “Revista de Arquitectura”, n.34, Buenos Aires, ottobre, 1923, pp. 65-75.

- CHRISTOPHERSEN, Alejandro, *Los rascacielos y las construcciones gigantescas*, in "Revista de Arquitectura", Buenos Aires, diciembre, 1923.
- PALANTI, Mario, *La era moderna tiene orientaciones nuevas en arquitectura?*, in "El Arquitecto Constructor", n. 258, Buenos Aires 1923.
- NOEL, Martín, *El nacionalismo como fuente de la personalidad artística*, in "El Arquitecto", n.51, Buenos Aires 1924.
- PALLANTI, Mario, *Quattro anni di lavoro*, Casa Editrice Bestetti & Tuminelli, Milano 1924.
- PREBISCH, Alberto, *La nueva estética*, in "Martín Fierro", n. 5-6, Buenos Aires, maggio - giugno, 1924.
- PREBISCH, Alberto, *Sugestiones de una visita al Salón de acuarelistas, pastelistas y aguafortistas*, in "Martín Fierro", n. 5-6, Buenos Aires, 15 giugno, 1924, p.35.
- PREBISCH, Alberto, *Ensayo de estética contemporánea. Una ciudad azucarera en la provincia de Tucumán*, in "Revista de Arquitectura", n.47, Buenos Aires, noviembre, 1924.
- ROJAS, Ricardo, *Eurindía*, La Facultad, Buenos Aires 1924.
- WALDEN, Herwarth, *Cubismo, expresionismo, futurismo*, in "Proa", n. 1, Buenos Aires, agosto, 1924, pp.22-24.
- BOURGEOIS, Pierre; BOURGEOIS, Víctor; MAES, Karl; FLOUQUET, Pierre-Louis, *Le mouvement modern international. Argentine*, in "7 Arts. Hebdomaire d'information et de critique", Bruxelles, gennaio, 1925.
- VAUTIER, Ernesto; PREBISCH, Alberto, *Fantasía y cálculo*, in "Martín Fierro", n. 20, Buenos Aires, agosto, 1925.
- VAUTIER, Ernesto; PREBISCH, Alberto, *Hacia un nuevo estilo*, in "Martín Fierro", n. 21, Buenos Aires, agosto, 1925.
- BUSTILLO, Alejandro, *La verdadera originalidad*, in "Revista de Arquitectura", n.68, agosto, 1926, pp.291-292.

- CHRISTOPHERSEN, Alejandro, *Nuevas Tendencias Arquitectónicas*, in “Revista de Arquitectura”, n.67, Buenos Aires, luglio, 1926, p. 291.
- CONI MOLINA, Alberto, *Carta abierta al arquitecto Alejandro Virasoro*, in “Revista de Arquitectura”, n.67, Buenos Aires, luglio, 1926, p. 246.
- LERENA ACEVEDO, Raúl, *La arquitectura y la formación de una cultura propia*, in “El arquitecto”, n.75.76, Rosario 1926.
- PREBISCH, Alberto, *Martín Fierro y Marinetti*, in “Martín Fierro”, n.30-31, Buenos Aires, julio, 1926, pp.219-220.
- NOEL, Martín, *Fundamentos para una estética nacional*, Talleres Rodriguez Giles, Buenos Aires 1926.
- VIRASORO, Alejandro, *Tropiezos y dificultades al progresode las artes nuevas por el Arq: Alejandro Virasoro para la Revista de Arquitectura*, in “Revista de Arquitectura”, n.65, Buenos Aires, maggio, 1926.
- CHRISTOPHERSEN, Alejandro, *Un rato de charla con un futurista*, in “Revista de Arquitectura”, n.65, Buenos Aires, maggio, 1927, p. 180.
- GUIDO, Ángel, *Doctrinas de vanguardia*, in “Arquitectura”, n. 6, Rosario, julio, 1927, p.20.
- GUIDO, Ángel, *Orientación espiritual de la arquitectura en América*, Talleres Graficos La Tierra, Rosario 1927.
- PREBISCH, Alberto, *Un innovador de la arquitectura Tony Garnier*, in “La Nación”, Buenos Aires 1927.
- ARLT, Roberto, *Los siete locos*, Latina, Buenos Aires 1929.
- CHRISTOPHERSEN, Alejandro, *Hacia un lógico renacimiento arquitectonico*, in “Revista de Arquitectura”, n.100, Buenos Aires, aprile, 1929.
- HYLTON SCOTT, Walter, *Para servir al arte y a la industria*, in “Nuestra arquitectura”, n.1, Buenos Aires, agosto, 1929, pp. 3-4.
- PAGANO, Jose León, *Las normas clásicas rigen nuestra arquitectura*, in “La Nación”, Buenos Aires, 17 febbraio, 1929.

- BEACH WARD, Arturo, *Arquitectura moderna*, in “Nuestra arquitectura”, n.1, Buenos Aires, agosto, 1929, pp. 30-37.
- CONI MOLINA, Alberto, *Definiendo posiciones*, in “Revista de Arquitectura”, n. 104, Buenos Aires, agosto, 1929, pp.467-468.
- RINALDINI, Julio, *Un ejemplo de la nueva arquitectura. La casa de Victoria Ocampo*, in “La Nación”, Buenos Aires, agosto, 1929.
- STEINHOF, Eugenio, *La arquitectura moderna en Viena y sus aspectos sociales y estéticos*, in “Revista de Arquitectura”, n.106, Buenos Aires, octubre, 1929.
- COPPOLA, Alfredo E., *Originalidad, renovación y vanguardismo*, in “Revista de Arquitectura”, n. 108, Buenos Aires, diciembre, 1929, pp.674-675.
- GUIDO, Ángel, *Ubicación de Le Corbusier*, in “La Prensa”, Buenos Aires 1929.
- PREBISCH, Alberto, *En el estilo Moderno. Residencia particular en Belgrano*, in “Nuestra Arquitectura”, n.13, Buenos Aires, agosto, 1930, pp. 511-514.
- CONSTANTINOWSKY, Wladimiro, *La crisis arquitectónica*, in “Nuestra Arquitectura”, n. 3, Buenos Aires, octubre, 1930.
- LIMA, Felix, *Del Buenos Aires que se fue*, in “Caras y Caretas”, n. 1676, Buenos Aires, 15 noviembre, 1930.
- GUILLOT MUÑOZ, Alvaro, *Le Corbusier en Montevideo*, in “Cruz del Sur”, n. 27, Montevideo, 1930.
- PREBISCH, Alberto, *La Nueva Arquitectura*, in “Revista de Arquitectura”, n.121, Buenos Aires, gennaio, 1931, pp.32-36.
- ARLT, Roberto, *Los lanzallamas*, Editorial Claridad, Buenos Aires 1931.
- HEGEMANN, Werner; DELLA PAOLERA, Carlos, *Problemas urbanos de Rosario*, Rosario 1931.
- KEYSSERLING, Herman Alexander, *Perspectivas sudamericanas*, in “Sur”, n. 2, Buenos Aires, autunno, 1931, pp. 7-15.

- PREBISCH, Alberto, *Precisiones de Le Corbusier*, in “Sur”, n. 1, Buenos Aires 1931.
- PREBISCH, Alberto, *Una ciudad de América*, in “Sur”, n. 2, Buenos Aires 1931.
- NOEL, Martín, *Racionalismo y arquitectura*, in “Revista de Arquitectura”, n.121, Buenos Aires, gennaio, 1931.
- PREBISCH, Alberto, *La nueva arquitectura*, in “Revista de Arquitectura”, n.121, Buenos Aires, gennaio, 1931.
- VILAR, Antonio, *Una casa de departamentos*, in “Nuestra Arquitectura”, n.18, Buenos Aires, gennaio, 1931, pp. 697-706.
- VILAR, Antonio, *Proyecto para la Diagonal*, in “Nuestra Arquitectura”, n.22, Buenos Aires, aprile, 1931, pp. 825-829.
- WLADIMIRO, Acosta, *Arquitectura Contemporánea. Relaciones entre la industria y el arte de construir*, in “Nuestra Arquitectura”, n. 23, Buenos Aires, giugno, 1931.
- VILAR, Antonio Ubaldo, *Arquitectura Contemporánea*, in “Revista de Arquitectura”, Buenos Aires, agosto, 1931.
- PREBISCH. Alberto, *Arquitectura-Urbanismo*, in “Nuestra Arquitectura”, n.26, Buenos Aires, settembre, 1931, pp. 70.
- GIEDION, Sigfried, *Le Corbusier y la arquitectura contemporánea*, in “El Constructor Rosarino”, n.97, Rosario, noviembre, 1931.
- HEGEMANN, Werner, *La vivienda barata en Buenos Aires y en otras ciudades del mundo*, in “CACYA”, n.54, Buenos Aires, noviembre, 1931, pp. 135-138.
- VILAR, Antonio Ubaldo, *Una moderna casa de departamentos*, in “Nuestra Arquitectura”, n.31, Buenos Aires, febbraio, 1932, pp. 265-266.
- HYLTON SCOTT, Walter, *Dos pequeñas casas en Olivos*, in “Nuestra Arquitectura”, n.32, Buenos Aires, marzo, 1932, pp. 311-316.
- ACOSTA, Wladimiro, *Nueva arquitectura*, in “Nuestra arquitectura”, n.33, Buenos Aires, aprile, 1932, pp.359-362.

- HYLTON SCOTT, Walter, *Nuevo edificio del Hindu Club*, in “Nuestra Arquitectura”, n.33, Buenos Aires, aprile, 1932, pp. 341-350.
- GIEDION, Sigfried, *Los problemas actuales de la arquitectura*, in “El Constructor Rosarino”, n.105, Rosario, luglio, 1932, pp. 8-10.
- HYLTON SCOTT, Walter, *Abaratamiento de las viviendas*, in “Nuestra Arquitectura”, n.38, Buenos Aires, settembre, 1932, pp. 69-73.
- FLOUQUET, Pierre Louis, *Por la arquitectura racional*, in “El Constructor Rosarino”, n.111, Rosario, noviembre, 1932, pp. 29-32.
- HOFMANN, Julius, *Ein Wohnhaus von Alberto Prebisch*, in “Moderne Bauformen”, Stuttgart, diciembre, 1932, p. 625.
- VILAR, Antonio Ubaldo, *Una muestra de Arquitectura Contemporánea. Casa de renta*, in “Nuestra Arquitectura”, Buenos Aires, diciembre, 1932, pp. 153-160.
- GUIDO, Ángel, *Archeologia y estética de la arquitectura criolla*, Cleo, Buenos Aires 1932.
- ARLT, Roberto, *Aguafuertes porteñas*, Vitoria, Buenos Aires 1933.
- CORDOBA, Iturburu, *Las obras escenoplasticas de Wladimiro Acosta-1932*, in “Nuestra Arquitectura”, n.42, Buenos Aires, 1933, pp. 217-220.
- VILAR, Antonio Ubaldo, *La arquitectura contemporánea en el campo*, in “Nuestra Arquitectura”, Buenos Aires, febbraio, 1933.
- MAUCLAIR, Camille, *La crisis de la arquitectura moderna*, in “La Nación”, n.23, Buenos Aires, marzo, 1933.
- VILAR, Antonio Ubaldo, *Casa en Beccar*, in “Nuestra Arquitectura”, Buenos Aires, marzo, 1933, pp. 274-276.
- MANSILLA MORENO, *La nueva arquitectura y el señor Camilo Mauclair*, in “Revista de Arquitectura”, giugno, 1933, pp. 252-253.
- RIVAROLA, Jorge Víctor, *La crisis de la arquitectura moderna. Analisis del articulo de Camilo Mauclair*, in “Revista de Arquitectura”, Buenos Aires, luglio, 1933.

- SCOTT, Hilton, *La vivienda popular*, in “Nuestra arquitectura”, n.48, Buenos Aires, julio, 1933, pp. 305-307.
- SCOTT, Hilton, *El problema de la vivienda barata*, in “Nuestra arquitectura”, n.49, Buenos Aires, agosto, 1933, pp. 3-4.
- BONET CASTELLANA, Antoni; VERA BARROS, Ricardo; LOPEZ CHAS, Abel, *Casa de estudios en Buenos Aires*, in “Austral”, n.3, Buenos Aires, diciembre, 1933.
- CHRISTOPHERSEN, Alejandro, *Tres cosas viejas en el arte nuevo*, in “Revista de Arquitectura”, n. 156, Buenos Aires, diciembre, 1933, p. 536.
- VILAR, Antonio Ubaldo, *Una casa en Belgrano*, in “Nuestra Arquitectura”, n.58, Buenos Aires, maggio, 1934, pp. 354-362.
- ACOSTA, Wladimiro, *Vivienda minima*, in “Nuestra arquitectura”, n.62, Buenos Aires, settembre, 1934, pp. 41-47.
- ACOSTA, Wladimiro, *La vivienda obrera en Buenos Aires*, in “Nuestra arquitectura”, n.62, Buenos Aires, settembre, 1934, pp. 57-62.
- FRANK, Waldo, *South of Us, The Caracteres of the Countries and the People of Central and South America*, in “America Hispana”, New York 1934.
- LIMA, Felix, *Un viejo recorrido tranviario que pasó a la historia del tráfico porteño*, in “Caras y Caretas”, n. 1937, Buenos Aires, 16 novembre, 1935.
- OCAMPO, V́ctoria, *Sobre un mal de esta ciudad*, in “Sur”, n.14, Buenos Aires 1935.
- ACOSTA, Wladimiro, *Vivienda y Ciudad. Problemas de Arquitectura Contemporanea*, Aresti, Buenos Aires 1936.
- PREBISCH, Alberto, *La ciudad en que vivimos*, in “Buenos Aires 1936, Visión fotográfica”, Municipalidad de Buenos Aires, 1936, pp. 9-13.
- CANCELA, Arturo, *Buenos Aires a vuelo de pájaro, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, Homenaje a Buenos Aires en el Cuarto Centenario de su Fundacion*, Buenos Aires 1936.

- GUIDO, Ángel, *Catedrales y rascacielos*, Colegio Libre De Estudios Superiores, Buenos Aires 1936.
- GUIDO, Ángel, *Concepto moderno de la historia*, Sante Fe 1936.
- GUIDO, Ángel, *Eurindía en la arquitectura americana*, Universidad del Litoral, Santa Fe 1936.
- DELLA PAOLERA, Carlos, *Como se formo Buenos Aires?*, in “Revista de Arquitectura”, n.184, Buenos Aires, aprile, 1936, pp. 201-210.
- VILLALONGA, Alfredo, *Las conferencias del Arquitecto Perret*, in “Revista de Arquitectura”, n.86, Buenos Aires, settembre, 1936 pp. 424-429.
- SCOTT, Hilton, *La vivienda del pueblo*, in “Nuestra arquitectura”, n.88, Buenos Aires, noviembre, 1936, pp. 396-397.
- VILAR, Antonio, *La vivienda popular*, “Nuestra arquitectura”, n.90, Buenos Aires, gennaio, 1937, pp. 29-32.
- OCAMPO, Victoria, *Dejad en paz a las palomas (un nuevo cine abre sus puertas)*, in “Sur”, n.34, Buenos Aires, luglio, 1937, pp. 84-86.
- PREBISCH, Alberto, *Exposición italiana de arte decorativo*, in “Sur”, n.48, Buenos Aires, settembre, 1938, pp. 74-75.
- VILAR, Antonio, *Consideraciones sobre la vivienda económica*, in “La Habitación Popular”, n.14, Buenos Aires, gennaio, 1938.
- VILAR, Antonio Ubaldo, *Su casa particular en San Isidro*, in “Nuestra Arquitectura”, n.113, Buenos Aires, diciembre, 1938, pp. 410-425.
- SCOTT, Hilton, *Voluntad y Acción*, in “Nuestra Arquitectura”, Buenos Aires, giugno, 1939.
- SANCHEZ DE BUSTAMANTE, Samuel, *Vivienda Rural*, in “Revista de Arquitectura”, n. 234, Buenos Aires, giugno, 1940, pp. 370-372.
- BUNGE, Alejandro Ernesto, *Una nueva Argentina*, Editorial Guillermo Kraft, Buenos Aires 1940.

- VILAR, Antonio, *Automovil Club Argentino*, in “Nuestra Arquitectura”, n.139, Buenos Aires, febbraio, 1941, pp. 46-53.
- PREBISCH, Alberto, *Casa en San Isidro*, in “Nuestra Arquitectura”, n. 140, Buenos Aires, marzo, 1941, pp. 20-28.
- MARTÍNEZ, Alejo, *La casa habitación de un arquitecto*, in “Casas y jardines”, n.91, Buenos Aires, agosto, 1941, pp. 363-367.
- LARRETA, Enrique, *Las dos fundaciones de Buenos Aires (ca.1929)*, Emecé, Buenos Aires 1943.
- VILAR, Antonio, *El Automóvil Club Argentino al servicio del país*, in “Nuestra Arquitectura”, Buenos Aires, gennaio, 1943.
- ACOSTA, Wladimiro, *Pisos de lujo en Palermo Chico*, in “Nuestra Arquitectura”, n.168, luglio, 1943, pp. 34-49.
- PAYRÓ, Julio, *Alfredo Guttero*, Poseidón, Buenos Aires 1943.
- VERA BARROS, Ricardo; RODRIGUEZ ETCHETO, Alberto, *Residencia sobre el Parque San Martín*, Mar del Plata, in “Revista de Arquitectura”, n. 279, Buenos Aires, marzo, 1944, pp. 115-118.
- VILLA, Itala, *Pedro Brueghel, El Viejo, 1530-1569*, in “Revista de Arquitectura”, n. 287, Buenos Aires, noviembre, 1944, pp. 514-517.
- COPPOLA, Horacio, *Buenos Aires, visión fotografica*, Buenos Aires 1945.
- NOEL, Martín, *Palabras en acción, apologias y temas de historia, arte y urbanismo*, Buenos Aires 1945.
- EGGERS-LECOUR, Enrique, *Christophersen, un maestro del arte argentino*, Buenos Aires 1946.
- LOPEZ CHAS, Abel; ZEMBORAIN, Federico, *Cine Los Ángeles*, in “Revista de Arquitectura”, n. 303, Buenos Aires, marzo, 1946, pp. 92-100.
- ACOSTA, Wladimiro, *Vivienda y Ciudad, Problemas de arquitectura contemporánea*, Editorial Anaconda, Buenos Aires, 1947.

- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Explicación de Buenos Aires*, Idea, Buenos Aires 1948.
- MARECHAL, Leopoldo, *Adán Buenosayres*, Sudamericana, Buenos Aires 1948.
- WILLIAMS, Amancio, WILLIAMS, Delfina G. de, VIVANCO, Jorge, *Viviendas en el espacio: Buenos Aires 1942*, in “La Arquitectura de Hoy”, n. 12, Buenos Aires 1948, pp. 11-14.
- WILLIAMS, Amancio, *Catálogo de la Exposición de Arquitectura y Urbanismo de Nuestro Tiempo*, Buenos Aires, aprile, 1949, p. 12.
- ZEVI, Bruno, *2 Conferencias*, Ministerio de Educacion, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1952, pp. 10-11.
- GONZÁLEZ CAPDEVILA, Raúl, *Amancio Williams*, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, UBA, Buenos Aires 1955.
- ORTIZ, Federico, *Nuestro río*, in “Nuestra Arquitectura”, n. 306, Buenos Aires, 1955, pp. 29-32.
- BUSTILLO, Alejandro, *La belleza primero. Hipotesis metafísica*, G. Kraft, Buenos Aires 1957.
- BUSCHIAZZO, Mario J., *Art Nouveau en Buenos Aires*, in “Documentos de Arte Argentino”, n. 27, Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires 1960.
- GONZÁLEZ LANUZA, Eduardo, *Los Martínfierristas*, Ediciones Culturales Argentinas, Buenos Aires 1961.
- MÉNDEZ MOSQUERA, C., *Arquitectura y Urbanismo en Argentina 1930-1960*, Editorial Sur, Buenos Aires 1961.
- BARON SUPERVIELLE, Odile, *Intervista ad Amancio Williams*, in “Les arts en France”, Fondation Le Corbusier, Paris, 22 aprile, 1963.
- IGLESIA, Rafael, *Ruptura de las formas simples*, in “Nuestra Arquitectura”, Buenos Aires, settembre, 1963.

- BULLRICH, Francisco, *Arquitectura argentina contemporánea; panorama de la arquitectura argentina 1950-1963*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires 1963.
- TEDESCHI, Enrico, *Elementos de Teoría de la Arquitectura*, Buenos Aires 1963.
- SCOBIE, James, *Revolution on the Pampas; A social history of Argentine wheat, 1860-1910*, Austin, Texas 1964.
- SEGRE, Roberto, *Lo sviluppo urbanístico di Buenos Aires*, in "Casabella", n. 285, Milano 1964.
- IGLESIA, Rafael, *El resumen*, in "Nuestra Arquitectura", n.411, febbraio, 1964.
- IGLESIA, Rafael, *Arquitectura blanca en Belgrano*, in "Nuestra Arquitectura", n. 419, ottobre, 1964.
- SEGRE, Roberto, *Lo sviluppo urbanístico di Buenos Aires*, in "Casabella", n.285, Milano 1964
- BULLRICH, Francisco, *Arquitectura Argentina contemporánea*, Nueva Visión, Buenos Aires 1965.
- BUSTILLO, Alejandro, *Buscando el camino*, Emecé, Buenos Aires 1965.
- EZCURRA, Hector, *Movimientos contemporáneos*, in "Arquitectura en la Argentina", n.9, Eudeba, Buenos Aires 1965.
- MARTÍNI, José Xavier; PEÑA, José Maria, *La ornamentación en la arquitectura de Buenos Aires*, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, Buenos Aires 1966.
- RIGOLI, GIANNI, *The work of Amancio Williams*, in "Zodiaco", n.16, Milano 1966.
- CAVERI, Claudio, *El hombre a través de la Arquitectura*, Lohlé, Buenos Aires 1967.
- BORTHAGARAY, Juan Manuel, *Homenaje a Wladimiro Acosta*, in "Summa"; n.9, agosto, 1967.

- MARTÍN, José Xavier; PEÑA, José María, *Precursores del Movimiento Moderno*, in "UNLP", n.20-21, La Plata, 1967, pp. 383-386.
- OCAMPO, Victoria, *El poeta de la arquitectura*, in "Testimonios VII", Sur, Buenos Aires 1967, pp. 139-140.
- SANTALLA; Lucia Elda, *Julián García Núñez*, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, FAU/UBA, Buenos Aires 1968.
- GUTIERREZ, Ramón; VIÑUALES, Graciela, *Evolución De La Arquitectura En Rosario 1850-1930*, Universidad Nacional Del Noroeste, Resistencia 1969.
- MARTÍNI, José Ayar Xavier, *Alejandro Virasoro. Precursores de la arquitectura moderna en la Arquitectura*, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, Buenos Aires 1969.
- SARLO, Beatriz, *Martín Fierro (1924-1927)*, Carlos Perez Editor, Buenos Aires 1969.
- OCAMPO, Victoria, *Despues de cuarenta años*, in "Testimonios", Sur, n.325, Buenos Aires, 1970, p. 206.
- SCARONE, Mabel, *Precursores de la Arquitectura Moderna en la Argentina. Antonio U. Vilar*, IAA, UBA, Buenos Aires 1970.
- BUSCHIAZZO, Mario, *La arquitectura en la República Argentina 1810-1930*, Mac gaul, Buenos Aires 1971.
- OCAMPO, Victoria, *Ansermet en mis memorias*, in "Testimonios", VIII, Sur, Buenos Aires 1971.
- OCAMPO, Victoria; BUTLER, Horacio; WILLIAMS, Amancio, *Alberto Prebisch. Monografía de Artistas Argentinos*, Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires 1972.
- ORTIZ, Federico; GUTIÉRREZ, Ramón, *La Arquitectura en la Argentina, 1930-1970*, in "Hogar y Arquitectura", n. 103, Madrid 1973.
- CURUTCHET, Pedro, *Aximanual Surgery: technology and history*, Buenos Aires 1974.

- CALZADILLA, Santiago, *Las beldades de mi tiempo*, Obligado, Buenos Aires, 1975.
- ACOSTA, Wladimiro, *Vivienda y Clima*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1976.
- CAVERI, Claudio, *Los sistemas sociales a través de la Arquitectura*, Ed. Cooperativa Tierra, Trujuy, Moreno 1976.
- BOTANA, Natalio, *El Orden Conservador: la política argentina entre 1880 y 1916*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires 1977.
- ORTIZ, Federico, *Los argentinos y la arquitectura. 1929-1977*, in “Nuestra Arquitectura”, Editorial Contémpora, Buenos Aires, 1977, pp. 21-30.
- IGLESIA, Rafael, *La reacción antirracionalista en Argentina*, in “Zodiác a Review for Contemporary Architecture”, n. 14, Milano 1977, pp. 147-161.
- SCOBIE, James, *Buenos Aires: del centro a los barrios, 1870-1910*, Ediciones Solar, Buenos Aires 1977.
- ALEXANDER, Ricardo Jesse, *El pintoresquismo en la arquitectura argentina. Una reflexión*, in “Documentos para una historia de la arquitectura argentina”, Ediciones Summa, Buenos Aires 1978.
- ORTIZ, F; BADELLÓN, M. A., *La Obra de Antonio Bonet*, Ediciones SUMMA, Buenos Aires 1978.
- PAYA, Carlos; CARDENAS, Eduardo, *El primer nacionalismo argentino en Manuel Galvéz y Ricardo Rojas*, Peña Lillo, Buenos Aires 1978.
- WAISMAN, Marina; GUTIERREZ, Ramón, *Summa Historia: Documentos para una Historia de la Arquitectura*, Ediciones Summa, Buenos Aires 1978.
- GUTIÉRREZ, Ramón, *La Búsqueda de lo nacional en la Arquitectura (1915-1920)*, n.4, Buenos Aires 1979.
- DE PAULA, A, *1929: Le Corbusier y otros eventos en la Arquitectra Argentina*, in “Nuestra Arquitectura”, n.509, Buenos Aires, diciembre, 1979.

- GUTIÉRREZ, Ramón, *La génesis de la arquitectura contemporánea en la Argentina*, in “Nuestra Arquitectura”, n.509, Buenos Aires 1979.
- LIERNUR, Jorge Francisco, *Rascacielos de Buenos Aires*, in “Nuestra Arquitectura”, Buenos Aires 1980.
- KATZENSTEIN, Ernesto, *Bustillo: del estilo a la neutralidad*, in LEVISMÁN, Marta, “Alejandro Bustillo. Arquitecto. 1889-1892”, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires 1980, pp. 162-169.
- SENDRA, Rafael, *Martín Fierro y la arquitectura moderna*, in “Nuestra Arquitectura”, n. 515, Buenos Aires, 1980, pp. 58-66.
- BORTHAGARAY, Juan Manuel; GLUSBERG, Jorge; JUNOD, Benoit, *Le Corbusier y Buenos Aires. El Plan Regulador*, “CAYC”, Buenos Aires 1981.
- BENOIT, Pedro, *Descripción la Traza*, in “ambiente 32”, Publicaciones CEPA/Espacio Editora, La Plata, giugno, 1982, pp. 30-31.
- LIERNUR, Jorge Francisco; KATZENSTEIN, Ernesto, *Nuevo y bueno vale también*, in “Arte-informa”, n.35-36, Buenos Aires, agosto-settembre, 1982.
- LIERNUR, Jorge Francisco, *La Arquitectura en la Argentina moderna*, in “Materiales”, n.3, Buenos Aires 1983.
- LIERNUR, Jorge Francisco, *Buenos Aires del Centenario. En torno a los orígenes del Movimiento Moderno en la Argentina*, in “Materiales”, n.2, CESCO, Buenos Aires, 1983, pp. 62-71.
- ORTIZ, Federico, *Alejandro Christophersen y la cultura arquitectónica de su tiempo*, in “Revista de la Sociedad Central de Arquitectos”, Buenos Aires, giugno, 1983.
- GÓMEZ CRESPO, Raúl, *La arquitectura eclética en la Argentina del '80*, La Plata 1984.
- GUTIÉRREZ, Ramón, *Una nueva propuesta: el renacimiento colonial*, in “Documentos para una Historia de la Arquitectura Argentina”, Summa, Buenos Aires, 1984.

- LIERNUR, Jorge Francisco, *Introducción a los términos del debate arquitectónico en la Argentina durante la década del treinta*, in "Materiales", n.3, CESCO, Buenos Aires, 1984, pp. 32-47.
- PEÑA, José María, *Buenos Aires ayer: testimonios gráficos de una ciudad, 1910-1930*, Marique Zago, Buenos Aires 1984.
- MOLINA y VEDÍA, Juan, *Lo moderno y lo nacional en nuestra arquitectura: Wladimiro Acosta*, in "Summa", n.215-216, Buenos Aires, agosto, 1985, pp. 66-71.
- GOLDEMBERG, Jorge, *Eclecticismo y Modernidad en Buenos Aires*, FAU-UBA, Buenos Aires 1985.
- LAPERA, José Alberto, *El grupo Austral (1938-41)*, A.B.A.U., Buenos Aires 1985.
- LIERNUR, Jorge Francisco, *El discreto encanto de nuestra arquitectura. 1930/1960*, in "Summa", Buenos Aires 1985.
- NICOLINI, Alberto, *Ángel Guido: dibujante, periodista, crítico, urbanista, arquitecto*, in "Summa", n.215-216, Buenos Aires 1985.
- PETRINA, Alberto, *Eduardo Sacriste: la obra de un maestro*, in "Summa", n.220, Buenos Aires, diciembre, 1985.
- BIOY CASARES, Alfredo, *La aventura de un fotógrafo en La Plata*, École polytechnique fédérale de Lausanne, Lausanne 1989.
- BULLRICH, Francisco, *Arquitectura moderna en la Argentina*, in "Summa", n. 230, Buenos Aires, octubre, 1986, pp. 24-34.
- GHIONE, R, *Las arquitecturas modernas en Córdoba entre los años 1929/1961*, in "Summa", n.230, Buenos Aires, octubre, 1986.
- GUTMAN, Margarita, *Casa de Ricardo Rojas o la construcción de un paradigma*, in "Revista Dana", n. 21, Buenos Aires, 1986, setiembre pp. 47-60.
- JOSE, Jumilla, *El Movimiento Moderno en la arquitectura rosarina*, in "Summa", 230, Buenos Aires, octubre, 1986.

- LIERNUR, Francisco Jorge, *El discreto encanto de nuestra arquitectura 1930/1960*, in "Summa", Buenos Aires, marzo, 1986, pp. 60-79.
- PETRINA, Alberto, *Las Casas Blancas: el tiempo reencontrado*, in "Summa", n.231, Buenos Aires, noviembre, 1986.
- SACRISTE, Eduardo, *Charlas a principiantes*, EUDEBA, Buenos Aires 1986.
- SONDEREGUER, Pedro Conrado, *Arquitectura y modernidad en la Argentina*, SCA, Buenos Aires 1986.
- BORGHINI, Sandro; SOLSONA, Justo, *1930-1950 Arquitectura Moderna en Buenos Aires*, CP 67, Buenos Aires 1987.
- CAVERI, Claudio, *Ficción y realismo mágico en nuestra arquitectura*, Editorial CP67, Buenos Aires 1987.
- OYARZÚN PÉREZ, Fernando, *Le Corbusier y sur America: Precisiones en torno a un viaje unos proyectos y algo más*, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile 1987.
- SILVETTI, Jorge, *Amancio Williams*, Rizzoli International Publications, Harvard University, New York 1987.
- SONDEREGUER, Pedro, *La modernidad en la arquitectura oficial en el periodo 1945-1955*, Centro de Estudios de la Sociedad Central de Arquitectos, Buenos Aires 1987.
- MOLINA y VEDÍA, Juan, *Vivanco y la Modernidad, en la época del urbanismo salvaje*, in "Revista de Arquitectura", n.21, Buenos Aires, maggio, 1988, pp. 49-52.
- FERNÁNDEZ, Roberto, *Las Casas Blancas: apuntes sobre una tentativa de arquitectura nacional*, IAA, n. 6, Buenos Aires, octubre, 1988.
- RAMOS, Jorge, *Notas sobre el eclecticismo en Buenos Aires*, in "DANA", n. 25, Buenos Aires 1988.
- KATZEINSTEIN, Ernesto, *Algo más sobre los treinta*, in "Revista de Arquitectura", n.148, Buenos Aires 1988.

- SARLO, Beatriz, *Una modernidad periférica, Buenos Aires 1920 y 1930*, ed. Nueva visión, Buenos Aires 1988.
- SOLIS, V́ctoria, *Nueva Vida y Funcion para una casa insigne*, in "Clarín", 24 giugno, 1988.
- CACCIATORE, Jorge, *Edificio Barolo, Buenos Aires*, in "Summa", n. 261, maggio, 1989.
- DI PASQUO, Carlos, *Virasoro. El arquitecto moderno de los años veinte*, in "Revista CPAU", n.1, Buenos Aires 1989.
- GROSSMAN, Luis, *Cara y ceca de la casa Curutchet*, in "Revista de arquitectura", n.144, diciembre, 1989.
- NOVICK, Alicia; PICCIONI, Raúl, *Carlos Maria Della Paolera, Buenos Aires 1890-1940 o los orígenes de la profesión de urbanista en la Argentina*, Buenos Aires 1989.
- KATZENSTEIN, Ernesto, *Antonio Ubaldo Vilar. Nota introductoria al Itinerario Vilar*, FADU, UBA; Buenos Aires, 1989.
- KATZENSTEIN, Ernesto, *Algo más sobre los 30*, in "Revista de Arquitectura", n.144, Buenos Aires, noviembre, 1989, pp. 90-97.
- KATZENSTEIN, Ernesto, *La casa de Victoria Ocampo*, in "Summa", n. 257-258, Buenos Aires, gennaio - febbraio, 1989, pp. 25-32.
- HERF, Jeffrey, *El modernismo reaccionario. Tecnología, cultura y política en Weimar y el Tercer Reich*, Fondo de la Cultura Económica, Buenos Aires 1990.
- WILLIAMS, Claudio, *Amancio Williams*, Buenos Aires 1990.
- GUTIÉRREZ, Ramón. MARTÍN, Marcelo, PETRINA, Alberto, *Otra arquitectura argentina. Un camino alternativo*, Editorial Escala, Bogotá 1990.
- ALVAREZ, Fernando, *El sueño moderno en Buenos Aires 1930 – 1949*, ETSAB, Barcelona 1991.
- AYERZA DEL CASTILLO, Laura; FELGINE, Odile, *Victoria Ocampo*, Editorial Criterion, Paris 1991.

- SESTITTO, Marcello, *La casa sopra il torrente*, in "Rivista Controspazio", Gangemi Editore, Roma 1991.
- COVA, Roberto, *La casa moderna de Victoria Ocampo*, in "CASAS", n.25, Buenos Aires, marzo, 1992.
- GORELIK, Adrián; SILVESTRI, Graciela, *El pasado como futuro. Una utopía reactiva en Buenos Aires*, in "Punto de Vista", n.42, Buenos Aires 1992.
- KATZENSTEIN, Ernesto, *Argentine Architecture in the thirties*, in "DAPA, Journal of Decorative Arts", New York, 1992, pp. 54-57.
- LIERNUR, Jorge Francisco; ALIATA, Fernando, «Moderna, Arquitectura», voce in *Diccionario Historico de Arquitectura, Habitat y Urbanismo en la Argentina*, SCA, Buenos Aires 1992.
- SARLO, Beatriz, *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*, Nueva Visión, Buenos Aires 1992.
- SEBRELI, Juan José, *Las aventuras de la vanguardia*, Editora Sudamericana, Buenos Aires 1992.
- RAMOS, Jorge, *Alejandro Bustillo: de la Helade a la Pampa*, Instituto de Arte Americano, Buenos Aires, aprile, 1993.
- BALLENT, Anahí, *Los arquitectos y el peronismo. Relaciones entre técnica y política. Buenos Aires, 1946-1955*, n.41, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, Buenos Aires 1993.
- CAVERI, Claudio, *Nac & Pop. Caminos y vías muertas en la Arquitectura americana*, CAPBA, Buenos Aires 1993.
- GREMENTIERI, Fabio, *Maestros de la Arquitectura: León Dourge. "Una modernidad de amplio consenso"*, in "Revista del CPAU", n. 3, Buenos Aires, 1993.
- LIERNUR, Jorge Francisco; SILVESTRI, Graciela, *La ciudad efímera*, in "El umbral de la metrópolis: transformaciones técnicas y cultura en la modernización de Buenos Aires (1870-1930)", Sudamericana, Buenos Aires 1993.

- LUNA, Félix, *Breve historia de los Argentinos*, Grupo Editorial Planeta, Buenos Aires 1993.
- GREMENTIERI, Fabio, *Maestros de la Arquitectura: Alejandro Christophersen y el clasicismo internacional 1900*, in "Revista del CEPAU", n. 2, Buenos Aires 1993.
- GREMENTIERI, Fabio, *Maestros de la Arquitectura: Leon Dourge "Una modernidad de amplio consenso"*, in "Revista del CEPAU", n. 3, Buenos Aires 1993.
- GUTIÉRREZ, Ramón, *Sociedad de Arquitectos. 100 años de compromiso con el país. 1886-1986*, Sociedad Central de Arquitectos-Instituto Argentino de Investigaciones de Historia de la Arquitectura y del Urbanismo, Buenos Aires 1993.
- GUTMAN, Margarita, *Duelo de titanes: polémica Christophersen-Prebisch*, "Sociedad Central de Arquitectos. 100 años de compromiso con el país, SCA, Buenos Aires, 1993, pp. 122-123.
- LIERNUR, Jorge Francisco, *Continuidad y ruptura de la tradición moderna*, in "Summa", n.232, marzo 1993.
- COVA, Roberto, *Apuntes para una historia de la arquitectura marplatense*, Universidad Nacional de Mar del Plata, Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño, Secretaria de Extension Universitaria, Mar del Plata 1994.
- GREMENTIERI, Fabio, *Maestros de la Arquitectura: Alberto Prebisch. La declaración de la Modernidad*, in "Revista del CEPAU", Buenos Aires 1994.
- LIERNUR, Jorge, *Consideraciones sobre la transformación de la idea de verdad en la Arquitectura Moderna en la Argentina*, in "Actas de las XI Jornadas de Instituto Historico de la Ciudad de Buenos Aires", Buenos Aires 1994.
- NET, Manuel Ignacio, *El maestro Eduardo Sacriste*, Buenos Aires 1994.
- SARLO, Beatriz, *El caso Xul Solar en Argentina 1920-1994*, in "Catalogo de la Exposicion Art From Argentina 1920-1994", Museum of Modern Art, Oxford 1994.
- CRASEMANN COLLINS; Christane, *Urbane Interchange in the Southern Cone: Le Corbusier (1929) and Werner Hegemann (1931) in Argentina*, in "The

- Journal of the Society of Architectural Historians”, n.2, University of California, giugno, 1995, pp.208-227.
- ESCOLANO, Víctor Pérez; GUTIERREZ, Ramón; GUTMAN, Margarita, *El arquitecto Martín Noel. Su tiempo y su obra*, Junta de Andalucía. Consejería de cultura, Sevilla 1995.
- TELLA, Guillermo, *Palacio Barolo. Los rasgos de una arquitectura*, in “Vivienda”, n.395, giugno, 1995.
- PANDO, Horacio, *Pensamiento y obra de Amancio Williams*, in “Cuadernos de Historia”, IAA, n. 7, marzo, 1996.
- DI BELLO, Roxana, *La Escuela de Arquitectura y los egresados de la década del treinta: la formación de los arquitectos*, IAA, n. 68, Buenos Aires, luglio, 1996.
- GORELIK, Adrian, *La arquitectura moderna argentina condensada: Antonio Ubaldo Vilar, 1887-1966*, in “Cuadernos de Historia”, IAA, n.7, Buenos Aires, marzo, 1996.
- COPPOLA, Horacio, *Una lección de arquitectura. La Plata*, Secretaria de cultura. Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires 1996.
- WECHSLER, Dána, *Buenos Aires (1920-1930): fotografía y pintura en la construcción de una identidad moderna*, in Lobeto, Claudio y Dána Wechsler, *Ciudades. Estudios socioculturales sobre el espacio urbano*, vol. I, Madrid-Buenos Aires, Instituto Internacional de Desarrollo, 1996.
- LIERNUR, Jorge Francisco, *Buenos Aires fin de siglo; el desconcierto de la forma*, in “Punto de Vista”, agosto, 1997.
- LIERNUR, Jorge Francisco, *Tipo, damero y tabla rasa; el debate modernista sobre la vivienda en altura en Buenos Aires, de Antonio Vilar a Amancio Williams (1929-1943)*, DOCOMOMO Iberico, Fundación Mies Van Der Rohe, Barcelona 1997.
- FERNANDEZ, Roberto, *El rigor del proyecto moderno: comentarios sobre la obra e Amancio Williams*, IAA, n.90, settembre, 1998.
- GUTMAN, Margarita, *Martín Noel: discurso único, obras diversas*, in “Cuadernos de Historia. Protagonistas de la arquitectura argentina”, n° 9. Boletín del IAA, Buenos Aires, giugno, 1998.

- GORELIK, Adrián, *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*, UNQUI, Buenos Aires 1998.
- MARTÍNEZ NESPRAL, Fernando Luis, *Nuestra arquitectura 1929, la modernidad trifronte*, tesi di specializzazione, UBA, Buenos Aires 1998.
- NOVICK, Alicia, *Alberto Prebisch. La Vanguardía Clásica*, in “Cuadernos del IAA N° 9 Protagonistas de la Arquitectura Argentina”, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas “Mario J. Buschiazzo” FADU UBA, Buenos Aires 1998.
- SARLO, Beatriz, *Victoria Ocampo o el amor de la cita*, in “La máquina cultural. Maestras, traductores y vanguardistas”, Ariel, Buenos Aires, 1998, p.126.
- CACCIATORE, Julio, *La arquitectura de la primera modernidad racionalista en tiempos del arquitecto Prebisch*, in “Alberto Prebisch, Una vanguardia con tradición”, Fundación CEDODAL, Buenos Aires 1999.
- GUTMAN, Margarita, *Buenos Aires 1910: memoria del porvenir*, IIED- América Latina, FADU-UBA, The Getty Research Institute, 1999.
- GUTMAN, Margarita; REESE, Thomas, *Buenos Aires 1910: el imaginario para una gran capital*, Eudeba, Buenos Aires 1999.
- BALLENT, Anahí; GORELIK, Adrián, “País urbano o país rural: la modernización territorial y su crisis”, in CATTARUZZA, Alejandro, *Nueva Historia Argentina. Crisis Económica, avance del Estado e incertidumbre política (1930-1943)*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 2001.
- CAVERI, Claudio, *Mirar desde aquí o la visión oscura de la arquitectura*, SynTaxis, Buenos Aires 2001.
- LIERNUR, Jorge Francisco, *Arquitectura en la Argentina del siglo XX. La construcción de la modernidad*, Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires 2001.
- GUTIÉRREZ, Ramón, *Eduardo Le Monnier. Arquitectura francesa en la Argentina*, Fundación CEDODAL, Buenos Aires 2001.
- CAVERI, Claudio, *Una frontera caliente o la arquitectura americana entre el sistema y el entorno*, SynTaxis, Buenos Aires 2002.

- GUTIÉRREZ, Ramón, *La arquitectura argentina: 1945- 1965*, in “Historia general del arte en la Argentina” Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires 2003.
- DEVOTO, Fernando, *Historia de la Inmigración en la Argentina*, Sudamericana, Buenos Aires 2003.
- GORELIK, Adrian, «Vilar, Antonio Ubaldo», voce in *Diccionario de arquitectura en la Argentina*, Clarin, Buenos Aires, 2003.
- ADAGIO, Noemi; ROSADO, José Luis; SANTULIAN, Laura, *Martín Noel y Alberto Prebisch en torno al arte moderno*, Jornadas Espacio, Memoria e Identidad, Rosario 2004.
- BRILLEMBOURG, Carlos, *Latin American architecture 1929-1960. Contemporary reflections*, Monacelli Press, New York 2004.
- GORELIK, Adrian, *Buenos Aires en la encrucijada: modernización y política urbana*, in “Mirada sobre Buenos Aires. Historia cultural y crítica urbana”, Siglo XXI, Buenos Aires 2004.
- CRASEMANN COLLINS, Christiane, *Werner Hegemann and the Search for Universal Urbanism*, Norton 2005.
- GREMENTIERI, Fabio, *Buenos Aires Art Nouveau*, Ediciones Verstraeten, Buenos Aires 2005.
- GUTIÉRREZ, Ramón, *Alejandro Bustillo. La construcción del escenario urbano*, CEDODAL, Buenos Aires 2005.
- GUTIÉRREZ, Ramón, *Julian Garcia Nuñez. Caminos de ida y vuelta. Un español en Argentina, un indiano en España*, CEDODAL, Buenos Aires 2005.
- GUTIÉRREZ, Ramón, *Alemanes en la arquitectura rioplatense*, CEDODAL, Buenos Aires 2005.
- LANGERDORF, Jean Jacques, *Vie Croisees de Victoria ocampo et Ernest Ansermet*, Buchet Chastel, Paris 2005.

- PAULA, Alberto, *Neocolonial. Buscando las raíces de la identidad nacional*, in “Vanguardías Argentinas. Obras y movimientos en el siglo XX”, tomo I, Clarín, Buenos Aires 2005.
- SOLSONA, Justo, *La invención de la futuridad*, in “La Nación”, Buenos Aires, maggio, 2005.
- FEAL, Norberto, *Carlos Vilar. La ampliación de la Modernidad*, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, Buenos Aires 2006.
- PETRINA, Alberto, *Espejo de la identidad. Indigenismo, Nacionalismo y Americanismo*, in “Patrimonio Mundial. Obras y movimientos en los siglos XIX y XX. Del Neocolonial al Monumentalismo”, vol. 3, Clarín, Buenos Aires 2006.
- ARTUNDO, Patricia; LEBRERO, Cecilia, *Rinaldini. Escritos sobre arte, cultura y política*, Fundación Espigas, Buenos Aires 2007.
- BERJMAN, Sonia, *La Victoria de los jardines: el paisaje en Victoria Ocampo*, Papers Editore, Buenos Aires 2007.
- MEO LAOS, Veronica, *Vanguardia y renovación estética. Asociación Amigos del Arte (1924 - 1942)*, CICCUS, Buenos Aires 2007.
- NOVICK, Alicia, *Planes realizados y proyectos inclusos en la construcción de la ciudad moderna, Buenos Aires 1900-1940*, Tesis doctoral inédita, Universidad de San Andrés, Buenos Aires 2007.
- SARLO, Beatriz, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires 2007.
- BAGNERA, Paola, *Vivienda social y Arquitectura moderna: Argentina y Cataluña 1930 – 1970*, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe 2008.
- GORELIK, Adrián, *Entrevista di Adrián Gorelik a Horacio Coppola*, in “Horacio Coppola. Fotografías”, Fundación Telefónica, Madrid 2008, p. 325.
- LOSADA, Leandro, *La alta sociedad en la Buenos Aires de la Belle Epoque, Siglo XXI*, Buenos Aires 2008.

- PACHECO, Marcelo - ARTUNDO, Patricia, *Amigos del Arte 1924 -1942. Malba*, Buenos Aires 2008.
- WILLIAMS, Claudio, *La Sala para el Espectáculo Plástico y el Sonido en el Espacio de Amancio Williams*, (Inedito), marzo, 2009, p.5.
- GREMENTIERI, Fabio; SHMIDT, Claudía, *Alemania y Argentina: la cultura moderna de la construcción*, Larivière, Buenos Aires 2010.
- LEVISMAN, Martha, *Bustillo. Un Proyecto de Arquitectura Nacional*, ARCA, Buenos Aires 2010.
- TEITELBAUM, Mo Amelia, *The Stylemakers: minimalism and classic modernism 1915-1945*, Philip Wilson Publishers, London 2010.
- WEBER, Laura; RABEY, Carla Levin; MESQUIDA, Susan, *Buenos Aires Ayer y Hoy*, Fundacion Urbe y Cultura, Buenos Aires 2010.
- EHRLICHER, Hanno, *La revista "Los Raros" de Bartolomé Galíndez*, Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, La Plata 2012.
- GIMÉNEZ, Carlos; NAVARRO, Ángel, *Alejo Martínez, La experiencia moderna en la Argentina*, Nobuko, Buenos Aires 2012.
- JALIF DE BETRANCOU, Clara Alicia, *Aquellos años 30: 'Nosotros' en la encrucijada intelectual y política*, Estudios de Filosofía Práctica e Historia de las Ideas, Buenos Aires 2012.
- JOHNSTON MERRO, Daniel, *La casa sobre el arroyo. Amancio Williams en Argentina*, 1:100 ediciones, Buenos Aires 2014.
- NESPRAL MARTÍNEZ, Fernando Luis, *El jardín de los senderos que se bifurcan. Tradición y Modernidad en la arquitectura argentina 1929-1956/1930-1955*, IAA, Buenos Aires 2014.
- D'AMIA, Giovanna, *Italia - Argentina andata e ritorno. Migrazioni professionali, relazioni architettoniche, trasformazioni urbane*, Maggioli Editore, Milanoer 2015.

- CASAL, Stella Maris; COUTURIER, Fernando; QUIROGA, Carolina, *Patrimonio arquitectónico del siglo XX en Buenos Aires: el legado Vilar*, Documento de Trabajo n.310, Universidad de Belgrano, Buenos Aires 2015.
- MULLER, Luis, *Ver y mostrar. Plaños, dibujos y fotografías en trabajos de Amancio Williams (1941-1966)*, in “Anales”, IAA, Buenos Aires 2016.
- CASAL, Stella Maris; QUIROGA, Carolina; COUTURIER, Fernando, *El patrimonio arquitectónico del siglo 20 en Buenos Aires: el legado Vilar releído por expertos*, UB, Buenos Aires, noviembre, 2017.
- OYARZÚN PÉREZ, Fernando, *Arquitectura en el Chile del siglo XX*, in “Modernización y Vanguardía 1930-1950”, ARQ Ediciones, Santiago de Chile 2017.
- CIARCIA', Federica, *Complejidades y contradicciones de un extenso intercambio epistolar. El largo proceso de formación del grupo CIAM argentino*, in “Esempi di Architettura”, Aracne Editrice, Roma, marzo, 2018.

4. Le Corbusier e l'Argentina

- LE CORBUSIER, *Estética del Ingeniero. Arquitectura*, in “L'Esprit Nouveau”, n. 11-12, Paris, settembre, 1921.
- LE CORBUSIER, *Vers une architecture*, Collection de L'Esprit Nouveau, Paris 1923.
- LE CORBUSIER, *L'Art Decoratif d'aujourd'hui*, G. Crès et Cie, Paris 1925.
- CAPURRO, Federico, *El urbanismo de Le Corbusier*, in “Revista Ingeniería”, Sociedad de Ingenieros del Uruguay, n.8, Montevideo, 1929, pp. 287-297.
- HERRERA MAC LEAN, Carlos, *La nueva arquitectura y las teorías de Le Corbusier*, in “La Nación”, Buenos Aires, 6 ottobre, 1929.
- LE CORBUSIER, *La arquitectura viviente*, in “Nuestra Arquitectura”, n. 3, Buenos Aires, ottobre, 1929.
- PAGANO, José León, *Nuestra arquitectura es un arte de adopción*, in “La Nación”, Buenos Aires, 3 febbraio, 1929.

- LE CORBUSIER, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme avec un prologue américain et un corollaire brésilien suivi d'une température parisienne et d'une atmosphère moscovite*, Les éditions G. Crés et Cie, Paris 1930.
- GUIDO, Ángel, *La machinolatrie de Le Corbusier*, Giro y Scoppetta, Rosario 1930.
- LE CORBUSIER, *El espíritu de Sudamérica*, in "Sur", n.12, Buenos Aires, setiembre, 1935, pp.51-57.
- LE CORBUSIER, *Octava conferencia del 17 de octubre de 1929 en Buenos Aires*, in "Revista de Arquitectura", n. 188, Buenos Aires, agosto, 1936.
- OLIVER, Maria Rosa, *La ciudad radiante de Le Corbusier*, in "Revista Obra", 4, Buenos Aires, marzo, 1936.
- LE CORBUSIER, *Amancio Williams*, in "L'Homme et l'Architecture", Paris 1947, pp.15-16.
- LE CORBUSIER, *Plan Director para Buenos Aires*, in "La Arquitectura de Hoy", n. 4, Buenos Aires, 1947.
- LE CORBUSIER, *Le Corbusier Plan Director para Buenos Aires*, in L'Architecture d'Aujourd'hui, Paris, aprile, 1947.
- LE CORBUSIER, *The Modulor. A Harmonious Measure to the Human Scale Universally Applicable to Architecture and Mechanics*, Faber and Faber, London 1951.
- BORTHAGARAY, Juan Manuel, *Casa Curutchet*, Nueva Visión, n.6, Buenos Aires 1955.
- LE CORBUSIER, *Hommage a Victoria Ocampo*, in "Testimonios", VI, "Sur", Buenos Aires, 1962, pp.176-177.
- FAGIOLO, Marcello, *Le Corbusier 1930. I piani per l'America latina e per Algeri*, in "Casabella", n. 285, Milano 1964.
- ASENSIO, M., *Homenaje a Le Corbusier. Casa Curutchet en La Plata*, in "Nuestra Arquitectura", n.428, Editorial Contemporanea, 1965.

- FERRARI HARDOY, *Conferencia sobre Le Corbusier*, Fondo Ferrari Hardoy, Frances Loeb Library, Harvard Graduate School of Design, 1965.
- OLIVER, Maria Rosa, *La vida cotidiana*, Sudamericana, Buenos Aires 1969.
- BALIERO, Horacio, KATZENSTEIN, Ernesto, *Le Corbusier en la ciudad sin esperanza*, in "Documentos para una historia de la arquitectura argentina", Ediciones SUMMA, Buenos Aires, 1976, pp. 87-90.
- LE CORBUSIER, *Precisiones. Respecto a un estado actual de la arquitectura y urbanismo*, 9ª ed., Editorial Poseidón, Barcelona, 1978.
- DE PAULA, Alberto, *1929: Le Corbusier y otros eventos en la arquitectura argentina*, in "Nuestra Arquitectura", n. 509, Buenos Aires, diciembre, 1979, p. 50.
- ASENCIO, Miguel, *Nuestro paisaje y Le Corbusier*, in "Clarín" Buenos Aires, octubre, 1979.
- COIRE, Carlos, *La revisión del viaje*, Separata del Boletín Informativo de la Sociedad Central de los Arquitectos, SCA, Buenos Aires 1979.
- LE CORBUSIER, *Le Corbusier en Buenos Aires 1929. Conferencias, obras, testimonios*, in "Revista de Arquitectura", n.107, Buenos Aires 1979.
- PESCI, Rubén, *Le Corbusier en la Argentina*, in "ambiente", n.21, Editorial CEPA, La Plata, agosto, 1980, pp.61-68.
- BORTHAGARAY, Juan Manuel; GLUSBERG, Jorge; JUNOD, Benoit, *Le Corbusier y Buenos Aires. El Plan Regulador*, CAYC, Buenos Aires 1981.
- ARRESE, Alvaro, *La Plata y Le Corbusier*, in "Summa", n.181, Buenos Aires, noviembre, 1982, pp. 38-39.
- CASOY, Daniel, *Plan Le Corbusier para Buenos Aires*, Sociedad Central de Arquitectos, Buenos Aires, 15 giugno, 1982.
- SENDRA, Rafael, *Le Corbusier en Buenos Aires*, in "Documentos de Arquitectura Nacional y Americana", DANA, n. 14, Resistencia 1982.

- CASOY, Daniel, *Le Corbusier en La Plata. Entrevista con el Dr. Curutchet*, in "Revista Arquitecturas Bis", Barcelona 1983.
- COLQUHOUN, Alan, *The significance of le Corbusier*, in "The Le Corbusier Archive", Garland Publishing and Fondation Le Corbusier, London and Paris 1983.
- PEREZ ALSINA, Regina, *La Corbusier y su influencia. Le Corbusier y la arquitectura argentina*, in "DANA", n. 18, Buenos Aires, diciembre, 1984, pp. 42-48.
- ABALOS, Iñaki; HERREROS, Juan, *El rascacielo cruciforme en Sudamérica y Porte Maillot*, in "Summa", n.243, Buenos Aires, noviembre, 1987.
- IRIBARNE, Jorge, *Le Corbusier. La ciudad/el paisaje*, in "Revista SCA", n. 139, Buenos Aires, noviembre, 1987, pp. 44-45.
- FAGEMBAUN, Herman, *Le Corbusier y Buenos Aires*, in "Zigma", n.52, giugno, 1987, pp. 41-46.
- LIERNUR, Jorge Francisco; PSECHPIURCA, Pablo, *Precisiones sobre los proyectos de Le Corbusier en Argentina 1929/49*, in "Summa", n. 243, Buenos Aires, noviembre, 1987.
- ROMERO BRES, Jorge, *El artista en Buenos Aires*, in "La Nación", Buenos Aires, 4 ottobre, 1987.
- VIACAVA, Juan Daniel, *Le Corbusier, el Arquitecto*, in "La Nación", Buenos Aires, 4 ottobre, 1987.
- BECCACECE, Hugo, *Cuando la casa es el mensaje*, in "La Nación", Buenos Aires, 23 ottobre, 1988.
- LEVISMAN, Marta, LIERNUR, Jorge Francisco, *Le Corbusier en la Fundación San Telmo*, in "Summa", n. 264, Buenos Aires, 1989, pp. 86-89.
- ARRESE, Álvaro, *La casa de los hombres (en obras de Palladio y Le Corbusier)*, in "Revista de Arquitectura" n.149, Buenos Aires, noviembre, 1990.
- DUPRAT, Andrés, *Le Corbusier australe: casa Curutchet a La Plata*, in "Casabella", n. 573, Elemond Periodici, Milano, noviembre, 1990, pp.24-26.

- OTERO, Nestor, *Ocampo, Bustillo, Le Corbusier, Mendelsohn, Gropius, Prebisch*, in "CASAS", n. 25, Editorial CP67, Buenos Aires, marzo, 1992.
- COHEN, Jean-Louis, *De l'oral à l'écrit: Précisions et les conférences latinoaméricaines de 1929*, Fondation Le Corbusier, Paris 1993.
- HILGER, Carlos, *Monumento al genio latino*, in "Summa +", Buenos Aires, 1993.
- IRACE, Fulvio, *Le Corbusier a Buenos Aires*, in "Abitare", n. 342, Milano, giugno - agosto, 1995.
- NICOLINI, Alberto, *Le Corbusier: utopía y Buenos Aires*, in "DANA", n. 37-38, Buenos Aires, 1995.
- LAPUNZINA, Alejandro, *Le Corbusier's Maison Curutchet*, Princeton Architectural Press, New York 1997.
- LIERNUR, Jorge Francisco, *¿Cuál Le Corbusier?*, in "Prismas", 1, Buenos Aires, 1997.
- MAESTRIPIERI, Eduardo, *Cuaderno de navegación. Bajo la Cruz del Sur*, in "Revista 3", n. 8, Buenos Aires, 1997, pp. 38-42.
- VACA BONONATO, Alejandro, *Mirando por otras ventanas*, in "Revista 3", n.8, Buenos Aires, 1997.
- VÁZQUEZ, Claudio, *Primeras ideas para la Casa Errázuriz, Zapallar, Chile*, in "Anuario de estudios Lecorbusieranos", Massilia 2002.
- SAINT-EXUPÉRY, Antoine de, *Vol de nuit*, Gallimard, París 2003
- TAMBORRINO, Rosa, *Le Corbusier. Scritti*, Einaudi, Torino 2003.
- COHEN, Jean-Louis, *Le Corbusier 1887-1965. El lirismo de la arquitectura en la era mecánica*, Taschen, Colonia 2004.
- LIERNUR, Jorge Francisco, «Le Corbusier», voce in *Diccionario de Arquitectura en la Argentina. Estilos, Obras, Biografías, Instituciones, Ciudades*, Clarín Arquitectura, Buenos Aires 2004, pp.73-77.

- XAVIER MONTEYS, *Le Corbusier y el paisaje*, in “Anuario de Estudios Lecorbusieranos”, Massilia, Saint Cugat del Vallés 2004.
- DERCELLES, Arnaud; MARZA, Fernando; QUETGLAS, Josep, *Le Corbusier et le livre - Les livres de Le Corbusier dans leurs éditions originales*, COAC, Barcellona 2005.
- TSIOMIS, Yannis, *Le Corbusier. Conférences de Rio. Introduction, établissement du texte et notes*, Flammarion, Paris 2006.
- BENTON, Tim, *Le Corbusier conférencier*, Groupe Moniteur, Département Architecture, Paris 2007.
- BENTON, Tim, *Les Villas parisiennes de Le Corbusier, 1920-1930. L'invention de la maison moderne*, Éditions de la Villette, Paris 2007.
- SEGRE, Roberto, *Le Corbusier. Los viajes al nuevo mundo*, in “Café de las Ciudades”, n.45, Buenos Aires 2007.
- LIERNUR, Jorge Francisco; PSCHUPIURCA, Pablo, *La red austral. Obras y proyectos de Le Corbusier y sus discípulos en la Argentina (1924 -1965)*, Prometeo 3010, Buenos Aires 2008.
- COHEN, Jean-Louis; BENTON, Tim, *Le Corbusier Le Grand*, Phaidon, Londra - New York 2009.
- GUTIERREZ, Ramón, *Le Corbusier en el Rio de La Plata, 1929*, CEDODAL, Buenos Aires 2009.
- MERRO JOHNSTON, Daniel, *El autor y el interprete: Le Corbusier y Amancio Williams en la Casa Curutchet*, in 1:100 Ediciones, Buenos Aires, 2011.
- GUTIERREZ, Ramón, MAESTRIPIERI, Eduardo, *Dos dibujos inéditos de Le Corbusier en Buenos Aires*, in “Summa +”, n. 120, Buenos Aires, febbraio, 2012, pp. 136-137.
- FONDATION LE CORBUSIER, *Le Corbusier. Correspondance. Lettres a la famille 1926 -1946*, Infolio, Gollion 2013.

Riviste e periodici consultati

Quotidiano “La Nación”, Archivo General de la Nación, Buenos Aires, Argentina.

Rivista “Caras y Caretas”, Biblioteca Nacional de España, Emeroteca digitale, Madrid, Spagna.

Rivista “Moderne Bauformen”, Biblioteca Centrale di Architettura, Politecnico di Torino, Italia.

Rivista “L’Architecture d’Aujourd’hui”, Biblioteca Centrale di Architettura, Politecnico di Torino, Italia.

Rivista “Martín Fierro”, Archivo Historico de Revistas Argentinas, Buenos Aires, Argentina.

Riviste “Nuestra Arquitectura”, “Rivista de Arquitectura”, Centro de Documentación-Biblioteca, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires, Argentina.

Rivista “El Constructor rosarino”, Universidad Nacional de Rosario, Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño, Rosario, Argentina.

Fondi archivistici consultati

Fondo Alberto Prebisch, Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana, CEDODAL, Buenos Aires, Argentina

Fondo Alejandro Bustillo, Archivos Di Tella, Universidad Torcuato Di Tella, Buenos Aires, Argentina

Fondo Alfredo González Garaño, Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina

Fondo Amancio Williams, Archivo Williams, Buenos Aires, Argentina

Fondo Antonio Ubaldo Vilar, Biblioteca “Andrés Blanqui”, Instituto de Arte Americano, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Buenos Aires, Argentina

Fondo Ferrari Hardoy, Frances Loeb Library, Harvard Graduate School of Design, Boston, Massachusetts

Fondo Le Corbusier, Centro di Documentazione della Fondation Le Corbusier, Paris, Francia

Fondo León Dourge, Biblioteca “Andrés Blanqui”, Instituto de Arte Americano, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Buenos Aires, Argentina

Fondo Pietro Bardi, Archivio Storico cívico, Biblioteca Trivulziana, Milano, Italia

Fondo Victoria Ocampo, Observatorio UNESCO Villa Ocampo, San Isidro, Argentina

Fondo Casa Cubo, Municipalidad de General Pueyrredon, Mar del Plata, Argentina

List of Figures

- Fig. 1:** Il Graff Zeppelin a Buenos Aires, 1934. Source: CD Historia de la Ciudad, Biblioteca Nacional de la República Argentina.....21
- Fig. 2:** Adamo Boari, Federico Mariscal, *Palacio de Bellas Artes*, Città del Messico, 1934. Source: GONZÁLEZ MONTANER, Berto, *Guias de Arquitectura latinoamericana. Mexico DF*, Arte Gráfico Editorial Argentino, Buenos Aires 2008.33
- Fig. 3:** Julián J. García Nuñez, *Hospital Español*, Buenos Aires, 1877. Source: GUTIERREZ, Ramón, *Julian Garcia Nuñez. Caminos de ida y vuelta. Un español en Argentina, un indiano en España*, CEDODAL, Buenos Aires 2005.....33
- Fig. 4:** Julián García Nuñez, Edificio Chacabuco 78, Buenos Aires, 1910. Source: GUTIERREZ, Ramón, *Julian Garcia Nuñez. Caminos de ida y vuelta. Un español en Argentina, un indiano en España*, CEDODAL, Buenos Aires 2005.....33
- Fig. 5:** Ángel Guido, Casa di Ricardo Rojas, Buenos Aires, 1927. Source: FEAL Norberto, *Casa de Ricardo Rojas. La arquitectura como historia*, in “Patrimonio Argentino. Casa historicas, villas y mansiones”, n. 8, Arte Grafico Editorial argentino, Buenos Aires 2012.....38
- Fig. 6:** Catalogo generale dell’Esposizione di Siviglia. Source: BRAOJOS GARRIDO, Alfonso, *Alfonso XIII y la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929*, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, Sevilla 1992. 44
- Fig. 7:** Manuel Amábilis, Padiglione del Messico nell’Esposizione di Siviglia, 1928. Source: BRAOJOS GARRIDO, Alfonso, *Alfonso XIII y la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929*, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, Sevilla 1992.....44
- Fig. 8:** *CIAM VI delegates*, Bridgewater, 1947. Source: Courtesy of the Frances Loeb Library, Harvard University Graduate School of Design.....49
- Fig. 9:** Compleso Silos, Puerto Madero, Buenos Aires. Source: “Boletín de Obras Públicas de la República Argentina”, n. 21, Buenos Aires, 1936, p.70.....57
- Fig. 10:** Francesco Gianotti, *Galería Güemes*, Buenos Aires, 1915. Source: GREMENTIERI, Fabio; SHMIDT, Claudía, *Alemania y Argentina: la cultura moderna de la construcción*, Larivière, Buenos Aires 2010.58

- Fig. 11:** Complesso di Silos, Puerto Madero, Buenos Aires. Source: *Die Entwicklung moderner Industriebaukunst*, in “Jarhbunch des Deutschen Werkbundes”, Eugen Diederichs, Jena 1913.....59
- Fig. 12:** Mario Palanti, *Pasaje Barolo*, 1919-1923. Source: *Colección Rolando Schere*.....67
- Fig. 13:** Alfredo Guttero, *Elevadores de grano*, 1928. Source: *Catalogo Guttero*.70
- Fig. 14:** Stralcio dell’articolo *Le mouvement moderne international. Argentine*, in “7ARTS”, n.13, Bruxelles, 1924-1925. Source: *Fondo Alberto Prebisch*, Archivio CEDODAL.75
- Fig. 15:** Squirru e Mujica, *Sede Paramount film*, Buenos Aires, Buenos Aires. Source: “Revista de Arquitectura”, n. 109, Buenos Aires, gennaio, 1930.82
- Fig. 16:** Alejandro Virasoro, *Casa particular*, Buenos Aires, Buenos Aires. Source: “Revista de Arquitectura”, n. 109, Buenos Aires, gennaio, 1930.....82
- Fig. 17:** León Dourge, *Casa de renta Av. Alvear y Malabia*, Buenos Aires, 1934. Source: “Nuestra Arquitectura”, n.65, Buenos Aires, giugno, 1934.91
- Fig. 18:** León Dourge, Prospetti dell’*Estancia Solymar*, Mar de Ajo’, Buenos Aires, 1928-1936. Source: Archivio León Dourge, IAA, FADU, UBA, Buenos Aires. .92
- Fig. 19:** Alejandro Bustillo, Edificio Tornquist, Buenos Aires, 1934. Source: “Revista Arquitectura”, giugno, 1930, p. 394.....93
- Fig. 20:** Carlos Malbranche, Casa del Conte Guadalhorce, Buenos Aires. Source: “Nuestra Arquitectura”, n.67, Buenos Aires, agosto, 1934.94
- Fig. 21:** Carlos Malbranche, Patio, Casa suburbana del Conte Guadalhorce, Buenos Aires. Source: “Nuestra Arquitectura”, n.67, Buenos Aires, agosto, 1934.94
- Fig. 22, Fig. 23:** Ritratti di vita notturna di *calle Corrientes*. Source: “Caras y Caretas”, Buenos Aires, 29 luglio, 1934.....99
- Fig. 24, Fig. 25:** Ritratti di Victoria Ocampo. Sulla sinistra ritratto di Man Ray. Source: *Fondo Victoria Ocampo, Observatorio UNESCO Villa Ocampo*, Buenos Aires.....107
- Fig. 26:** Progetto di Victoria Ocampo, planimetrie ‘Casa Cubo’, Mar del Plata, 1927. Source: *Municipalidad de General Pueyrredon*, Mar del Plata.110
- Fig. 27:** Progetto di Victoria Ocampo, Prospetti ‘Casa Cubo’, Mar del Plata, 1927. Source: *Municipalidad de General Pueyrredon*, Mar del Plata.111
- Fig. 28:** Progetto di Victoria Ocampo, Sezioni ‘Casa Cubo’, Mar del Plata, 1927. Source: *Municipalidad de General Pueyrredon*, Mar del Plata.111
- Fig. 29, Fig. 30, Fig. 31, Fig. 32:** Progetto di Victoria Ocampo, ‘Casa Cubo’, Mar del Plata, 1927. Source: *Observatorio UNESCO Villa Ocampo, Biblioteca*.....113

Fig. 33: Progetto di Victoria Ocampo, Interni ‘Casa Cubo’, Mar del Plata, 1927. Source: <i>Observatorio UNESCO Villa Ocampo</i> , Biblioteca.....	113
Fig. 34: Progetto di Victoria Ocampo, Interni ‘Casa Cubo’, Mar del Plata, 1927. Source: <i>Observatorio UNESCO Villa Ocampo</i> , Biblioteca.....	114
Fig. 35: Facciata principale secondo il progetto di Victoria Ocampo per Casa Ocampo, 1928. Source: <i>Fondation Le Corbusier</i> , documento n. 31043.....	116
Fig. 36: Piano terra secondo il progetto di Victoria Ocampo per Casa Ocampo, 1928. Source: <i>Fondation Le Corbusier</i> , documento n. 31043.....	117
Fig. 37: Primo piano secondo il progetto di Victoria Ocampo per Casa Ocampo, 1928. Source: <i>Fondation Le Corbusier</i> , documento n. 31043A.....	117
Fig. 38: Secondo piano secondo il progetto di Victoria Ocampo per Casa Ocampo, 1928. Source: <i>Fondation Le Corbusier</i> , documento n. 31043.....	117
Fig. 39, Fig. 40: Lettera della Contessa Cuevas de Vera a Le Corbusier, 27 agosto 1928. Source: <i>Fondation Le Corbusier</i> , Paris, documenti n. I1-17-1-007, I1-17-1-008.	118
Fig. 41: Lettera di Adela Cuevas de Vera a Le Corbusier, 27 agosto 1928. Source: <i>Fondation Le Corbusier</i> , Paris, documento n. I1-17-1-001.	119
Fig. 42: Fotografia Casa Mar del Plata di Victoria Ocampo, 1927. Source: <i>Fondation Le Corbusier</i> , Paris, documento n. I1-17-1-002.	119
Fig. 43, Fig. 44: <i>Telegramma di Le Corbusier ad Adela Cuevas</i> , 24 settembre 1928. Source: <i>Fondation Le Corbusier</i> , Paris, documenti n. I1-17-7-001, I1-17-7-002.	120
Fig. 45: Le Corbusier, Casa Ocampo, schizzi preliminari, 1928. Source: <i>Fondation Le Corbusier</i> , documento n. 31044B.....	122
Fig. 46: Le Corbusier, Casa Ocampo, schizzi preliminari, 1928. Source: <i>Fondation Le Corbusier</i> , documento n. 31048A.....	122
Fig. 47: Le Corbusier, Casa Ocampo, piano terra, 1928. Source: <i>Fondation Le Corbusier</i> , documento n. 24231.	123
Fig. 48: Le Corbusier, Casa Ocampo, piano salone, 1928. Source: <i>Fondation Le Corbusier</i> , documento n. 24232.	123
Fig. 49: Le Corbusier, Casa Ocampo, piano stanze, 1928. Source: <i>Fondation Le Corbusier</i> , documento n. 24233.	124
Fig. 50: Le Corbusier, Casa Ocampo, piano tetto giardino, 1928. Source: <i>Fondation Le Corbusier</i> , documento n. 24234.	124
Fig. 51: Le Corbusier, Casa Ocampo, schizzi, 18 settembre, 1928. Source: <i>Fondation Le Corbusier</i> , Paris, documento n. 24235.....	125

Fig. 52: Ricostruzione della facciata principale di Casa Ocampo secondo una rilettura delle piante di Le Corbusier del 1928. Progetto per <i>calle Salguero</i>	125
Fig. 53: Ricostruzione della facciata retrostante di Casa Ocampo secondo una rilettura delle piante di Le Corbusier del 1928.	126
Fig. 54: Le Corbusier, <i>Livre Noir</i> , pagina 22. Source: <i>Fondation Le Corbusier</i> , Paris, documento n. 10371.....	126
Fig. 55: Le Corbusier, Secondo progetto di Villa Meyer, piano salone, aprile 1926. Source: <i>Fondation Le Corbusier</i> , Paris, documento n. 10371.....	128
Fig. 56, Fig. 57: Le Corbusier, Casa Ocampo, dettaglio <i>toilette</i> , 1928. Source: <i>Fondation Le Corbusier</i> , Paris, documento n. 24235.....	129
Fig. 58: Le Corbusier, Villa Meyer, dettaglio <i>toilette</i> , aprile 1926. Source: <i>Fondation Le Corbusier</i> , Paris, documento n. 29843.....	129
Fig. 59: Le Corbusier, Villa Stein, schizzo salone, 1927. Source: <i>Fondation Le Corbusier</i> , Paris, documento n.10494.	130
Fig. 60: Le Corbusier, <i>Pavillon Esprit Nouveau</i> , fotografia esterna, 1925. Source: <i>Fondation Le Corbusier</i> , Paris, documento n. 10494.....	130
Fig. 61: Le Corbusier, Le quattro planimetrie: <i>Maison La Roche</i> , Villa Stein, Villa Baizeau, Villa Savoye, 11 ottobre, 1929. Source: <i>Fondation Le Corbusier</i> , Paris, documento n.32089.....	131
Fig. 62: Alejandro Bustillo, Schizzo progetto preliminare <i>Casa de renta Posadas y Schiaffino</i> , 1931. Source: <i>Fondo Alejandro Bustillo, Archivos Torcuato di Tella</i> , Buenos Aires.....	133
Fig. 63: Alejandro Bustillo, Schizzo progetto preliminare <i>Casa de renta Posadas y Schiaffino</i> , 1931. Source: <i>Fondo Alejandro Bustillo, Archivos Torcuato di Tella</i> , Buenos Aires.....	134
Fig. 64: Alejandro Bustillo, Schizzo facciata <i>Casa de renta Posadas y Schiaffino</i> , 1931. Source: <i>Fondo Alejandro Bustillo, Archivos Torcuato di Tella</i> , Buenos Aires.	134
Fig. 65: Lettera di Victoria Ocampo a Alejandro Bustillo, luglio, 1928. Source: <i>Fondo Alejandro Bustillo</i> , Buenos Aires.....	135
Fig. 66: Alejandro Bustillo, Casa Ocampo, schizzo preliminare facciata principale, 1928. Source: <i>Fondo Alejandro Bustillo, Archivos Di Tella, Universidad Torcuato Di Tella</i> , Buenos Aires.....	139
Fig. 67: Alejandro Bustillo, Casa Ocampo, schizzo preliminare facciata principale e laterali, 1928. Source: <i>Fondo Alejandro Bustillo, Archivos Di Tella, Universidad Torcuato Di Tella</i>	139

- Fig. 68:** Alejandro Bustillo, Casa Ocampo, schizzo preliminare, 1928. Source: *Fondo Alejandro Bustillo, Archivos Di Tella, Universidad Torcuato Di Tella*. .140
- Fig. 69:** Alejandro Bustillo, Casa Ocampo, schizzo preliminare, 1928.140
- Fig. 70:** Alejandro Bustillo, Casa Ocampo, schizzo preliminare, 1928.141
- Fig. 71:** Alejandro Bustillo, Casa Ocampo, progetto definitivo, 1928.....142
- Fig. 72:** Alejandro Bustillo, Casa Ocampo, progetto definitivo, 1928.....143
- Fig. 73:** Alejandro Bustillo, Casa Ocampo, progetto definitivo, 1928.....143
- Fig. 74:** Alejandro Bustillo, Casa Ocampo, primo piano, 1928.144
- Fig. 75:** Julian Talavera, Villa *pintoresquista* a Siviglia, 1920.....144
- Fig. 76:** Alejandro Bustillo, Casa Ocampo, facciata principale, fotografia di Manuel Gómez, 1929. Source: “Nuestra Arquitectura”, n.10, Buenos Aires, ottobre, 1929.147
- Fig. 77:** Alejandro Bustillo, Casa Ocampo, facciata retrostante, fotografia di Manuel Gómez, 1929. Source: “Nuestra Arquitectura”, n.10, Buenos Aires, ottobre, 1929.147
- Fig. 78:** Alejandro Bustillo, Casa Ocampo, scala interna, fotografia di Manuel Gómez, 1929. Source: “Nuestra Arquitectura”, n.10, Buenos Aires, ottobre, 1929.147
- Fig. 79:** Alejandro Bustillo, Casa Ocampo, interni, fotografia di Manuel Gómez, 1929. Source: “Nuestra Arquitectura”, n.10, Buenos Aires, ottobre, 1929.148
- Fig. 80:** Le Corbusier, Progetto preliminare per Monsieur Charles Casenave a Buenos Aires, prospetto ovest, luglio, 1926. Source: *Fondation Le Corbusier*, luglio, 1926.151
- Fig. 81:** Le Corbusier, Progetto preliminare per Monsieur Charles Casenave a Buenos Aires, piano terra, luglio, 1926. Source: *Fondation Le Corbusier*, luglio, 1926.151
- Fig. 82:** Le Corbusier, Progetto preliminare per Monsieur Charles Casenave a Buenos Aires, planimetria primo piano, luglio, 1926. Source: *Fondation Le Corbusier*, luglio, 1926.152
- Fig. 83:** Le Corbusier e Pierre Jeanneret, Palais de la Société des Nations, Genève, aprile, 1929. Source: *Fondation Le Corbusier*, ottobre, 1929.152
- Fig. 84:** Le Corbusier, Programma preliminare conferenze argentine, 29 luglio, 1929. Source: *Fondation Le Corbusier*, Paris.155
- Fig. 85:** Alejandro Virasoro, Complesso di case prefabbricate, Banfield, Buenos Aires, 1929. Source: VIRASORO, Alejandro, *Pequeñas casas modernas en el suburbio*, in “Nuestra Arquitectura”, n. 40, Buenos Aires 1932.156

- Fig. 86:** Alejandro Virasoro, Complesso di case prefabbricate, Banfield, Buenos Aires, 1929. Source: VIRASORO, Alejandro, *Pequeñas casas modernas en el suburbio*, in “Nuestra Arquitectura”, n. 40, Buenos Aires 1932. 157
- Fig. 87:** Alejandro Virasoro, Terrazza tipo, Complesso di case prefabbricate, Banfield, Buenos Aires, 1929. Source: VIRASORO, Alejandro, *Pequeñas casas modernas en el suburbio*, in “Nuestra Arquitectura”, n. 40, Buenos Aires 1932. 157
- Fig. 88:** Alejandro Virasoro, Planimetria tipo, Complesso di case prefabbricate, Banfield, Buenos Aires, 1929. Source: VIRASORO, Alejandro, *Pequeñas casas modernas en el suburbio*, in “Nuestra Arquitectura”, n. 40, Buenos Aires 1932. 158
- Fig. 89:** Telegramma di Sansinena de Elizalde a Alfredo González Garaño, 16 agosto 1929. Source: *Academia de Bella Artes, Fondo Alfredo González Garaño*, Buenos Aires. 159
- Fig. 90, Fig. 91, Fig. 92:** Lista passeggeri viaggio a Buenos Aires, 14 settembre 1929. Source: *Fondation Le Corbusier*, Paris, documento n. A3-11-49-001. 159
- Fig. 93:** Le Corbusier, *Cité des Affaires*, 1929. Source: Courtesy of the Frances Loeb Library, Harvard University Graduate School of Design. 162
- Fig. 94:** Biglietti da visita delle persone con cui Le Corbusier entra in contatto a Buenos Aires 1929. Source: *Fondation Le Corbusier*, Paris, A3-11-49-001. 163
- Fig. 95:** Le Corbusier, Programma Conferenze a Buenos Aires, 2 ottobre 1929. Source: *Fondation Le Corbusier*, Paris, documento n. C3-7-116-003. 164
- Fig. 96:** Le Corbusier, Disegno presentato durante la quinta conferenza, 13 ottobre 1929, *Fondation Le Corbusier*, Paris, documenti n. 33493. 167
- Fig. 97:** Le Corbusier, Appunti e schizzi di viaggio, 13 ottobre 1929. Source: *Agendas-carnets de notes et d'adresses, Fondation Le Corbusier*, Paris, documento n. F3-4-8-048. 167
- Fig. 98:** Le Corbusier, Schizzo preliminare per la conferenza *La ciudad mundial*, 16 ottobre 1929. Source: Getty Research Institute, documento n. 920083 (01). 168
- Fig. 99, Fig. 100:** Le Corbusier, Appunti di viaggio ad Asunción, 23 ottobre 1929. Source: *Fondation Le Corbusier*, Paris, documento n. A(11)-40-(001-002). 170
- Fig. 101, Fig. 102, Fig. 103, Fig. 104:** Le Corbusier, Appunti di viaggio da Buenos Aires ad Asunción, 23 ottobre 1929. Source: *Fondation Le Corbusier*, Paris, documento n. A(11)-40-(003-006). 171
- Fig. 105:** Le Corbusier, Schizzo del porto di Buenos Aires. Source: *Carnet B4, dessins, Fondation Le Corbusier*, Paris. 174

- Fig. 106:** Le Corbusier, Piano di lavoro a Buenos Aires, novembre 1929. Source: Argentine, 1929, *Fondation Le Corbusier*, Paris, documento n. A3-11-30-001. 175
- Fig. 107:** Le Corbusier, Facciata Casa Julian Martínez de Hoz, dicembre, 1930. Source: *Fondation Le Corbusier*, Paris, documento n. 24121..... 177
- Fig. 108:** Le Corbusier, Pianta tipo, dicembre 1930. Source: *Fondation Le Corbusier*, Paris, documento n. 24125. 177
- Fig. 109:** Le Corbusier, Pianta terrazza, solárium e sezione longitudinale, dicembre, 1930. Source: *Fondation Le Corbusier*, Paris, documento n. 24114..... 178
- Fig. 110:** Le Corbusier, Disegni preliminari della conferenza *Le plan de la maison moderne*, ottobre 1929. Source: *Fondation Le Corbusier*, Paris, documento n. C3-7-35..... 178
- Fig. 111:** Le Corbusier, Progetto preliminare di Casa Errázuriz. Source: *Fondation Le Corbusier*, Paris, documento n. 8998. 180
- Fig. 112:** Le Corbusier, Progetto preliminare di Casa Errázuriz, 1930. Source: *Fondation Le Corbusier*, Paris, documento n. 8984..... 180
- Fig. 113:** Le Corbusier, Planimetria Villa Paulo Prado, gennaio 1930- marzo 1931. Source: *Fondation Le Corbusier*, Paris, documento n. 24261. 181
- Fig. 114:** Le Corbusier, Schizzo preliminare, gennaio, 1930. Source: *Villas en Amérique du Sud*, *Fondation Le Corbusier*, Paris, documento n. A3-18-152..... 181
- Fig. 115:** Le Corbusier, Prospetto principale Villa Paulo Prado, gennaio 1930-marzo 1931. Source: *Fondation Le Corbusier*, Paris, documento n. 24262..... 182
- Fig. 116:** Antonio e Carlos Vilar, *Banco Popular Argentino*, Buenos Aires, 1926-1931. Source: IAA, FADU, UBA, Buenos Aires. 189
- Fig. 117:** Catalogo della mostra *Arquitectura y Urbanismo de nuestro tiempo*, Buenos Aires, aprile 1949. Source: *Fondo Amancio Williams*, Buenos Aires. 197
- Fig. 118:** Alberto Prebisch, Casa unifamiliare a Belgrano, Buenos Aires, 1930. Source: “*Nuestra Arquitectura*”, n.13, Buenos Aires, agosto, 1930. 202
- Fig. 119, Fig. 120:** Alejo Martiez, Casa per Dr. Horne, Concordia, Entre Rios, 1930. Source: “*Nuestra Arquitectura*”, n.35, Buenos Aires, giugno, 1932. 203
- Fig. 121, Fig. 122:** Wladimiro Acosta, Casa unifamiliare per uno scrittore, Buenos Aires, 1930. Source: “*Nuestra Arquitectura*”, n.26, Buenos Aires, settembre, 1931. 204
- Fig. 123:** Wladimiro Acosta, Complesso residenziale, Buenos Aires, 1930. Source: “*Nuestra Arquitectura*”, n.35, Buenos Aires, giugno, 1932. 204
- Fig. 124:** Alberto Prebisch, Casa per Raúl Prebisch, Av. *Luis Maria Campos*, Buenos Aires, 1931. Source: “*Nuestra Arquitectura*”, n.26, Buenos Aires, settembre, 1931. 206

Fig. 125: Alfred Gerschel, Complesso residenziale a Berlino. Source: "CAYCA", n.43, Buenos Aires, dicembre, 1931.....	207
Fig. 126: Walter Gropius, Bauhaus con sede a Dessau. Source: "CAYCA", n.43, Buenos Aires, dicembre, 1931.....	207
Fig. 127: Walter Gropius, Sede della Bauhaus a Dessau. Source: "CAYCA", n.43, Buenos Aires, dicembre, 1931.....	208
Fig. 128: Walter Gropius, Quartiere Siemes a Berlino. Source: "CAYCA", n.43, Buenos Aires, dicembre, 1931.....	208
Fig. 129: Antonio U. Vilar, Facciata principale dell' Hindú club, Buenos Aires, 1932. Source: "Nuestra Arquitectura", n.33, Buenos Aires, aprile, 1932.	209
Fig. 130: Antonio U. Vilar, Vista dal cortile interno dell' Hindú club, Buenos Aires, 1932. Source: "Moderne Bauformen", n.372, Buenos Aires, dicembre, 1932....	209
Fig. 131: Antonio U. Vilar, Vista dal cortile interno dell' Hindú club, Buenos Aires, 1932. Source: "Moderne Bauformen", n.372, Buenos Aires, dicembre, 1932....	210
Fig. 132: Antonio U. Vilar, Vista della palestra interna dell' Hindú club, Buenos Aires, 1932. Source: "Nuestra Arquitectura", n.33, Buenos Aires, aprile, 1932.	210
Fig. 133, Fig. 134: Frank Moller, Piano terra per il progetto di una casa prototipo, 1932. Source: "Nuestra Arquitectura", n.32, Buenos Aires, marzo, 1932.	211
Fig. 135, Fig. 136: Wladimiro Acosta, Piano terra casa prototipo a Olivos, Buenos Aires, 1932. Source: "Nuestra Arquitectura", n.32, Buenos Aires, marzo, 1932.	212
Fig. 137: Studio Gropius-Moller, Piano tipo, <i>Viviendas contemporáneas para empleados y obreros</i> Buenos Aires, 1932. Source: "Nuestra Arquitectura", n.35, Buenos Aires, giugno, 1932.....	214
Fig. 138, Fig. 139: Alejandro Bustillo, Facciata principale della casa unifamiliare per Manuel Gómez. Source: "Nuestra Arquitectura", n.36, Buenos Aires, luglio, 1932.	215
Fig. 140: Studio Gropius-Moller, Progetto per case prefabbricate, Buenos Aires, 1932. Source: "Nuestra Arquitectura", n.38, Buenos Aires, settembre, 1932....	216
Fig. 141: Studio Gropius-Moller, Progetto per case prefabbricate, Buenos Aires, 1932. Source: "Nuestra Arquitectura", n.38, Buenos Aires, settembre, 1932....	216
Fig. 142: Fotomontaggio del linguaggio eclettico dell'area centrale de Buenos Aires. Source: "Revista de Arquitectura", Buenos Aires, febbraio, 1933.	217
Fig. 143: León Douge, Quartiere Solaire, Buenos Aires, 1933. Source: SARTORIS, Alberto, <i>Gli elementi dell'architettura funzionale. Sintesi panoramica dell'architettura moderna</i> , Hoepli, Milano 1935 ²	219

- Fig. 144:** José Luis Campo e Rodriguez Remy, Casa a Olivos, Buenos Aires, 1933. Source: SARTORIS, Alberto, *Gli elementi dell'architettura funzionale. Sintesi panoramica dell'architettura moderna*, Hoepli, Milano 1932.219
- Fig. 145:** Bartolomé Repetto, Casa da reddito, Buenos Aires, 1936-1937. Source: SARTORIS, Alberto, *Gli elementi dell'architettura funzionale. Sintesi panoramica dell'architettura moderna*, Hoepli, Milano 1932.220
- Fig. 146:** Bartolomé Repetto, Complesso di tre case, Buenos Aires, 1934. Source: SARTORIS, Alberto, *Gli elementi dell'architettura funzionale. Sintesi panoramica dell'architettura moderna*, Hoepli, Milano 1932.220
- Fig. 147:** Bartolomé Repetto, Residenza e studio medico, Buenos Aires, 1936. Source: SARTORIS, Alberto, *Gli elementi dell'architettura funzionale. Sintesi panoramica dell'architettura moderna*, Hoepli, Milano 1932.221
- Fig. 148:** Fondazione del *Grupo Austral*, 1939. Source: Courtesy of the Frances Loeb Library. Harvard University Graduate School of Design.224
- Fig. 149:** Presentazione della versione spagnola di l'“Architecture d'Aujourd'hui”, 1947. Source: “La Arquitectura de Hoy”, n.1, Buenos Aires, 1947.227
- Fig. 150:** Wladimiro Acosta, Edificio di appartamenti a Palermo Chico, Buenos Aires, 1941. Source: PRIEUR, Antoniette, *Habitation collective et urbanisme*, in “Architecture d'Aujourd'hui”, n.15, Paris 1947.227
- Fig. 151:** Amancio Williams e Delfina Galvez de Williams, Complesso di case popolari, Buenos Aires, 1943. Source: PRIEUR, Antoniette, *Habitation collective et urbanisme*, in “Architecture d'Aujourd'hui”, n.15, Paris, 1947, pp. 20-21.228
- Fig. 152:** Eduardo Sacriste, Scuola rurale Suipacha, Tucumán, 1943. Source: “Architecture d'Aujourd'hui”, n. 25, Paris, 1949, pp. 102-103.228
- Fig. 153:** Antonio U. Vilar, *Casa de renta* di Ugarteche 3370, Buenos Aires, 1929. Source: “Nuestra Arquitectura”, n.24, Buenos Aires, gennaio, 1931.231
- Fig. 154:** Antonio U. Vilar, Terrazza *Casa de renta* di Ugarteche 3370, Buenos Aires, 1929. Source: “Nuestra Arquitectura”, n.24, Buenos Aires, gennaio, 1931.232
- Fig. 155:** Antonio U. Vilar, *Casa de renta* di Libertador 1028, Buenos Aires, 1931. Source: *Fondo Antonio U. Vilar*, IAA, FADU, UBA.233
- Fig. 156:** Antonio U. Vilar, Piano terra e connessione con il portico. Source: *Fondo Antonio U. Vilar*, IAA, FADU, UBA.233
- Fig. 157:** Antonio U. Vilar, Terrazza *Casa de renta* di Libertador 1028, Buenos Aires, 1931. Source: *Fondo Antonio U. Vilar*, IAA, FADU, UBA.233
- Fig. 158:** Antonio U. Vilar, Terrazza *Casa de renta* di Libertador 1028, Buenos Aires, 1931. Source: *Fondo Antonio U. Vilar*, IAA, FADU, UBA.234

- Fig. 159:** Antonio U. Vilar, Entrata ad angolo della *Casa de renta* di Av. *Libertador e calle Oro*, Buenos Aires, 1936. Source: “Nuestra Arquitectura”, n.86, Buenos Aires, settembre, 1936.235
- Fig. 160:** Antonio U. Vilar, Spazi comuni al piano dodicesimo dell’edificio, piscina, *Casa de renta* di Av. *Libertador e calle Oro*, Buenos Aires, 1935. Source: *Fondo Antonio U. Vilar*, FADU, UBA, IAA.235
- Fig. 161:** Antonio U. Vilar, Terrazza giardino *Casa de renta* di Av. *Libertador* 1028, Buenos Aires, 1931. Source: *Fondo Antonio U. Vilar*, FADU, UBA, IAA.235
- Fig. 162:** Antonio U. Vilar, Piano terra *Casa de renta* di Av. *Hipolito Yrigoyen* 3100, Buenos Aires, 1931. Source: *Fondo Antonio U. Vilar*, FADU, UBA, IAA.236
- Fig. 163:** Antonio U. Vilar, Dettaglio finestra del bagno di Av. *Libertador* 1028, Buenos Aires, 1931. Source: *Fondo Antonio U. Vilar*, FADU, UBA, IAA.236
- Fig. 164:** Antonio U. Vilar, Cucina di Av. *Libertador* 1028, Buenos Aires, 1931. Source: *Fondo Antonio U. Vilar*, FADU, UBA, IAA.236
- Fig. 165:** Amancio Williams, Delfina Gálvez de Williams, Sezione del progetto *Viviendas en el espacio-conjunto de blocs*, Av. *Indipendencia* 524, Buenos Aires, 1942. Source: Archivio Amancio Williams, Buenos Aires.240
- Fig. 166:** Amancio Williams, Delfina Gálvez de Williams, Assonometria del progetto *Viviendas en el espacio-conjunto de blocs*, Av. *Indipendencia* 524, Buenos Aires, 1942. Source: Archivio Amancio Williams, Buenos Aires.241
- Fig. 167:** Amancio Williams, Delfina Gálvez de Williams, Dettaglio di assonometria del progetto *Viviendas en el espacio-conjunto de blocs*, Av. *Indipendencia* 524, Buenos Aires, 1942. Source: Archivio Amancio Williams, Buenos Aires.241
- Fig. 168:** Amancio Williams, Delfina Gálvez de Williams, Facciata del progetto *Viviendas en el espacio-conjunto de blocs*, Av. *Indipendencia* 524, Buenos Aires, 1942. Source: Archivio Amancio Williams, Buenos Aires.241
- Fig. 169:** Amancio Williams, Delfina Gálvez de Williams, Tracciato acústico che genera la forma architettonico della *Sala para el Espectáculo Plástico y el Sonido en el Espacio*, Buenos Aires, 1939-1943. Source: Archivio Amancio Williams, Buenos Aires.243
- Fig. 170:** Amancio Williams, Delfina Gálvez de Williams, Sezione della *Sala para el Espectáculo Plástico y el Sonido en el Espacio* che evidenzia i volumi che la compongono, Buenos Aires, 1939-1943. Source: Archivio Amancio Williams, Buenos Aires.244

-
- Fig. 171:** Amancio Williams, Delfina Gálvez de Williams, Sezione della *Sala para el Espectáculo Plástico y el Sonido en el Espacio* che evidenzia i volumi che la compongono, Buenos Aires, 1939-1943. Source: Archivio Amancio Williams, Buenos Aires.....244
- Fig. 172:** Amancio Williams, Delfina Gálvez de Williams, *Casa en el Parque Pereira Iraola*, Buenos Aires, 1943. Source: Archivio Amancio Williams, Buenos Aires.....245
- Fig. 173:** Schema progetto della *Casa en el Parque Pereira Iraola*, Lettera di Amancio Williams a Mario Williams, Buenos Aires, 9 dicembre, 1943. Source: Archivio Amancio Williams, Buenos Aires.246
- Fig. 174:** Amancio Williams, Delfina Gálvez de Williams, Plastico della *Casa en el Parque Pereira Iraola*, Buenos Aires, 1943. Source: Archivio Amancio Williams, Buenos Aires.246
- Fig. 175:** Conferenze di *Historia de la Arquitectura* presso la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires, 1951. Source: ZEVI, Bruno, *2 Conferencias*, Ministerio de Educación, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires 1952.....250

List of Acronyms

AGN: Archivo General de la Nación, Buenos Aires, Argentina.

AJFH: Archivo Jorge Ferrari Hardoy, Frances Loeb Library, Harvard University Graduate School of Design, Cambridge, Massachusetts.

BCA: Biblioteca Centrale di Architettura del Politecnico di Torino, Torino, Italia.

BN: Biblioteca Nacional Mariano Moreno, Buenos Aires, Argentina.

BSCA: Biblioteca Sociedad Central de Arquitectos, Buenos Aires, Argentina.

CACYA: Centro de Constructores, Arquitectos y Afines.

CEDODAL: Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana, Buenos Aires, Argentina.

CIAM: Congresso Internazionale di Architettura Moderna.

CPAU: Consejo Profesional de Arquitectos y Urbanistas, Buenos Aires, Argentina.

FADU: Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Buenos Aires, Argentina.

FLC: Fondation le Corbusier, Paris, Francia.

IAA: Instituto de Arte Americano, Buenos Aires, Argentina.

SCA: Sociedad Central de Arquitectos, Buenos Aires, Argentina.

UBA: Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina.

Rassegne biografiche

ACOSTA, Wladimiro [Konstantnowsky, Wladimir]
(Odessa, 1900 - Buenos Aires, 11 luglio 1967)



E'uno dei principali esponenti del Movimento Moderno argentino che sviluppa la sua attività professionale dai primi esordi della corrente architettonica fino alle ultime espressioni. All'interno di questa, il suo contributo innovativo è la ricerca di soluzioni tecnologiche sostenibili che siano adeguate alle condizioni climatiche argentine e ripensino all'orientazione solare degli spazi e alla scelta dei materiali. Le principali tipologie edilizie alle quali dedica i suoi studi e applica le sue soluzioni sperimentali sono le case popolari.

Nel 1911 entra all'Accademia di Belle Arti di Odessa, in Ucraina, e si diploma come geometra. Nel 1919 in seguito all'occupazione inglese della città natale, si trasferisce in Italia, dove frequenta l'Accademia di Belle Arti della capitale ed ottiene il titolo di architetto, oltre ad iniziare una collaborazione con Piacentini. In questi anni conosce i testi di Le Corbusier pubblicati su "L'Esprit Nouveau" e il suo progetto di Casa Schwob.

Nel 1922 si trasferisce a Berlino, in cui si avvicina alle opere espressioniste ed in particolar modo a Mendelsohn. Tra il 1923 e il 1926 realizza: il complesso abitazionale Grunewald, la casa-studio per un pittore a Frankfurt e l'appartamento-studio a Berlino; proprio in questi ultimi progetti risultano evidenti l'influenza della Bauhaus e del Movimento Moderno.

Nel 1928 si trasferisce in Argentina in cui entra in contatto con Alberto Prebisch e partecipa alle conferenze di Le Corbusier durante il suo viaggio sudamericano del 1929. L'architetto svizzero appare interessato alla figura di Acosta poichè nella lettera indirizzata a Prebisch, nel novembre del 1929, gli manda i suoi saluti. Nel 1930 partecipa al Congresso Panamericano de Rio di Janeiro.

Nei primi anni trenta realizza, a Buenos Aires, progetti, come *Casa del escritor A.G.* o la *Casa del pintor Alejandro H.*, nei quali applica le teorie del Movimento Moderno europeo, ricercando di adattare alle esigenze locali e sperimentando le sue teorie della casa-studio, già progettata durante gli anni a Berlino. Inoltre inizia ad applicare le sue prime soluzioni tecnologiche per il risparmio energetico negli spazi abitativi, attraverso l'adozione di brise-soleil e lo studio dell'orientazione solare oltre che della distribuzione degli spazi interni. In questi anni pubblica il progetto per *City Block*, un complesso abitazionale che ripropone il progetto della città verticale di Ludwig Hilberseimer e i grattacieli cruciformi del *Plan Voisin* di Le Corbusier.

A partire dal 1935 cerca di costituire il primo gruppo CIAM argentino, senza esiti positivi, infatti non riceve risposte dai delegati europei, e solo alla fine degli anni quaranta ne diventa membro.

Durante gli anni trenta sperimenta e pensa a possibili soluzioni urbanistiche, riflettendo sulla relazione tra architettura e città; le cui teorie vengono racchiuse nel suo scritto *Vivienda y Ciudad* del 1936.

A partire dagli anni cinquanta si dedica alla docenza all'Universidad de Buenos Aires e presenta conferenze tra America Latina, Stati Uniti ed Europa.

Nonostante la sua produzione architettonica inizi a Roma, con i primi progetti per una città giardino ad Aniene e continui in Germania, le opere principali vengono realizzate a Buenos Aires. Tra queste risulta significativa l'influenza dell'espressionismo tedesco e il rigore tedesco nell'attenzione alle problematiche sociali e climatiche applicate alle proposte lecorbusiane che appaiano evidenti sia nell'adozione ai cinque punti del Movimento Moderno, sia all'organizzazione degli spazi e al linguaggio compositivo.

BONET CASTELLANA, Antonio
(Barcelona, 1913 - 1989)



Architetto catalano. Durante gli anni di studi universitari diventa membro del GATEPAC ed assiste alla stesura della Carta di Atene. Tra gli anni quaranta e

cinquanta si afferma come uno dei principali esponenti del Movimento Moderno argentino.

Nel 1932 ancora studente di architettura inizia a collaborare nello studio di architettura di Sert e Torres Clavé, che gli permette di partecipare l'anno successivo al IV CIAM e di entrare in contatto con numerosi esponenti del Movimento Moderno europeo, tra i quali Le Corbusier.

Nel 1936 si laurea come architetto presso la *Escuela Superior de Arquitectura de Barcelona*, si trasferisce a Parigi dove inizia a lavorare nello studio di *Rue de Sèvres*, dedicandosi al progetto di *Maison Jaoul* e del padiglione centrale dell'*Exposition Internationale* del 1939 di Liege. Nello studio francese conosce il cileno Roberto Matta e gli argentini Juan Kurchan e Jorge Ferrari Hardoy, con i quali fonda il Grupo Austral. Con lo scoppio della rivoluzione spagnola, nel 1938, si trasferisce in Argentina ed inizia a collaborare con diversi membri del gruppo fondato in Francia, con alcuni dei quali realizza a Buenos Aires l'*atelier para artistas* di Suipacha e Paraguay.

Tra le opere nelle quali è più evidente la sua formazione catalana, l'influenza surrealista oltre che lecorbuseriana, vi è il ristorante *Solana del Mar* a Punta Ballena, in Uruguay. In quest'ultimo l'architettura si apre al paesaggio e la facciata è rivestita di materiali a vista, caratteristiche del Movimento Moderno argentino degli anni quaranta. Inoltre in questo progetto appare un elemento già adottato, da Le Corbusier, nel piano regolatore per Montevideo e poi per Algeri: una *promenade* circolatoria che collega il dislivello del terreno e il tetto-terrazza dell'edificio. Oltre all'influenza dell'architetto svizzero, si può incontrare anche l'impatto di Mies van der Rohe, che nel 1929 realizza a Barcellona il Padiglione tedesco dell'Esposizione Internazionale.

Sempre negli stessi anni realizza Casa Berlingieri, in cui adotta l'uso della volta catalana, utilizzata dallo stesso Le Corbusier in *Maison Jaoul*.

A partire dal 1948 Antonio Bonet entra a far parte del Grupo argentino CIAM, rappresentandolo come unico delegato nel Congresso di Bergamo del 1949. In questi anni partecipa alla realizzazione del *Plan director para Buenos Aires*, l'ultimo progetto in collaborazione con il *Grupo Austral*.

La sua permanenza in Argentina si conclude con l'inizio degli anni sessanta, epoca nella quale realizza alcune opere, nelle quali risulta evidente un allontanamento dalle proposte influenzate dal surrealismo catalano e dalle teorie lecorbusiane mentre appare evidente l'esperienza espressionista tedesca. Questo cambiamento rispecchia le nuove proposte architettoniche argentine che rompono con le teorie

razionaliste delle due decadi precedenti. Tra queste opere risultano significative: il *Terraza Palace* nella città costiera di Mar del Plata e Casa Oks a Buenos Aires.

BUSTILLO, Alejandro
(Buenos Aires, 1889 – 1982)



Architetto argentino e principale esponente architettonico dell'eclitticismo, riscoprendo uno stile classico nazionale, semplificando i codici estetici dell'Accademia classica.

Durante gli anni di studi universitari, segue corsi di Alejandro Christophersen e si dedica alla pittura.

Nel 1914 si laurea come architetto presso l'*Escuela de Arquitectura della Universidad Nacional de Buenos Aires*.

Tra il 1921 e il 1923 viaggia a Parigi dove entra in contatto con futuri committenti argentini, come Carlos Alfredo Tornquist.

Nel 1928 è autore di un esercizio sperimentale che rappresenta il culmine del dibattito tra le avanguardie artistiche e la rottura con i principi *academicistas*. Infatti realizza la Casa per Victoria Ocampo nel quartiere di Palermo Chico a Buenos Aires, che viene considerata la prima casa unifamiliare argentina che, per la mancanza di ornamento e purezza dei volumi, si apre ai principi del Movimento Moderno. Nonostante ciò mantiene una struttura *pintoresquista* e l'organizzazione planimetrica degli spazi interni continua con la tradizione dell'Accademia classica. Nello stesso periodo Madame Ocampo contatta Le Corbusier per la realizzazione dello stesso prototipo di progetto, anche se previsto per un altro terreno, terminando per scegliere l'opera di Bustillo. L'autore viene quindi considerato l'unica figura argentina che compete con l'architetto svizzero.

Nell'ottobre del 1929, durante il soggiorno lecorbuseriano, pubblica su "La Nación" un articolo nel quale mette in discussione le teorie dell'architetto svizzero e le conseguenze che possono avere sulla società.

Negli anni trenta realizza la casa unifamiliare per il fotografo Manuel Gómez, sperimentando nuovamente con il linguaggio stilistico del Movimento Moderno. In

questo caso, infatti, viene utilizzando solo nella facciata interna dell'edificio e negli spazi privati mentre in quella principali mantiene uno stile accademicista.

E' autore di numerose tipologie edilizie in diverse aree del territorio argentino, come edifici residenziali urbani, case di campagna, edifici istituzionali come banche e hotel.

Nonostante negli edifici di ambito urbano lo stile adottato permanga sempre lo stesso, soprattutto nelle facciate principali e negli spazi più rappresentativi, Bustillo sperimenta altri stili, a seconda della destinazione d'uso.

Questo elemento appare evidente in opere come nel Banco Tornquist, realizzato nel 1925, in cui nel tetto dell'edificio ricrea il *patio andaluz* attraverso l'uso di maioliche.

DOURGE, Léon Paul

(Parigi, 1890 - Buenos Aires, 1969)



Nel 1912 si laurea come architetto presso l'*École National des Arts Décoratifs* di Parigi e nonostante la sua formazione eclettica si trasforma in uno dei primi protagonisti del Movimento Moderno argentino.

Nel 1913 si trasferisce a Buenos Aires dove inizia a collaborare con lo studio di Alejandro Bustillo.

Nelle sue prime opere adotta uno stile eclettico neoclassico, diventando l'architetto della famiglia aristocratica Duhau, per la quale realizza residenze private, *casas de renta* e case suburbane per le quali adotta stili differenti che seleziona in base alla destinazione d'uso. Tra queste si possono ricordare: *Maison Duhau*, realizzata a Buenos Aires in Av. Alvear 1651, Hotel d'Irivy, nella località di Tortuguitas nella provincia della capitale argentina.

Negli stessi anni della diffusione del dibattito delle avanguardie, con la prima affermazione del Movimento Moderno argentino, e il viaggio di Le Corbusier, realizza la prima *casa de renta*. Quest'ultima si può considerare come uno dei primi esempi della nuova corrente architettonica adottato a questa tipologia e realizzato sulla strada più rappresentativa della città in espansione, *Avenida Libertador*.

Questo edificio, seppur adotti le teorie lecorbusiane, ripensa alla valorizzazione, di uno degli elementi più significativi delle residenze urbane dell'epoca, l'angolo. Infatti quest'ultimo viene enfatizzato, attraverso l'articolazione di aperture e

balconi. Inoltre viene ripensata la relazione con il parco antistante, trasformando il piano terra in uno spazio permeabile, che si apre al *boulevard* e al parco.

In seguito alla visita dell'architetto svizzero, Dourge realizza il complesso Solaire, che viene selezionato da Sartoris tra gli esempi più significativi del Movimento Moderno argentino. Quest'ultimo è un complesso abitativo con un impianto a ferro di cavallo che si affaccia su un patio centrale sul quale sono distribuiti gli appartamenti. Il linguaggio compositivo adottato richiama i 'cinque punti dell'architettura' trasformando in un esempio internazionale. Nella decade degli anni trenta le sue opere vengono pubblicate sulle riviste specializzate "Nuestra Arquitectura" e "Revista de Arquitectura".

FERRARI HARDOY, Jorge
(Buenos Aires, 1914 – 1976)



Uno dei principali esponenti della seconda generazione di architetti del Movimento Moderno argentino che ripensa alle esigenze sociali ed economiche della nuova classe emergente.

Nel 1937 si laurea come architetto presso la *Escuela de Arquitectura* della UBA e l'anno successivo, in seguito ad un viaggio in Europa, inizia a collaborare presso lo studio di Le Corbusier di *Rue de Sèvres* sul *Plan directeur para Buenos Aires*, che viene pubblicato solo un decennio successivo.

Nel 1939 è uno dei membri fondatori del gruppo Austral con i quali realizza la maggior parte delle sue opere, tra le quali la casa di appartamenti di *calle O'Higgins 2319*, l'edificio di appartamenti di Virrey del Pino 2446, entrambi nella capitale argentina.

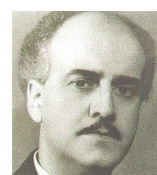
Si dedica soprattutto alla pianificazione urbana e collabora per la realizzazione del piano regolatore di Mendoza, alla pianificazione regionale della Valle del Tulum della regione di San Juan e viene nominato *Consejero Director del Estudio del Plan de Buenos Aires* (EPBA), incaricato del nuovo piano regolatore della capitale.

Dal 1947 è uno dei delegati argentini del CIAM e rappresenta il paese durante il sesto congresso a Bridgewater.

Fino alla fine del 1949 mantiene una fitta corrispondenza con Le Corbusier per la realizzazione del nuovo piano regolatore di Buenos Aires, non ultimato e che rappresenta una delle cause che porta all'interruzione della loro relazione.

Nel 1956 viene nominato direttore del *Instituto de Arquitectura y Planeamiento de la Universidad del Litoral*.

GUIDO, Ángel Francisco
(Rosario, 1896 – 1960)



Nel 1916 si laurea con il titolo di *Técnico Constructor Nacional* della *Escuela Industrial de la Nación* di Rosario, conseguendo poi, nel 1921 quello di ingegnere edile e di ingegnere – architetto presso l'*Universidad Nacional de Cordoba*, iniziando la sua carriera accademica come docente e ricercatore.

Nel 1923 diventa collaboratore del periodico “La Prensa” e nel 1927 direttore della rivista “Arquitectura” di Rosario che si presenta con un taglio critico rispetto alle proposte lecorbusieriane e la *machine à habiter*.

E' autore di numerosi saggi di carattere estetico filosofico, di ricerche storiche sull'architettura coloniale e sulla fusione tra quella iberica ed indigena, come l'opera *Fusion hispano-indigena en la arquitectura colonial*, pubblicata nel 1925. In queste ricerche riprende le teorie di Ricardo Rojas e riscopre il ruolo dell'architettura originaria sudamericana, in particolar modo quella arequipense.

Nel 1927 durante il *III Congreso Panamericano de Arquitectos*, organizzato a Buenos Aires, viene invitato ad esporre con la presentazione *Orientación espiritual de la Arquitectura en América*. La terza sezione di quest'ultima, dedicata alla decadenza all'architettura francese, si riferisce alle teorie lecorbusiane, già presentate precedentemente da austriaci e tedeschi.

Il 20 ottobre del 1929, lo stesso giorno dell'ultima conferenza lecorbusiana nella capitale argentina, Guido pubblica su “La Prensa” un articolo intitolato *La influencia india en la arquitectura colonial* nel quale critica la standardizzazione, proposta dall'architetto svizzero.

Nel 1930, in seguito alle conferenze lecorbusiane, pubblica *La machinolatrie de Le Corbusier*, un saggio ironico critico sull'architettura del Movimento Moderno

francese. Guido critica l'architetto svizzero e il ruolo che attribuisce alla macchina, sommettendo il ruolo dell'arte.

Guido dedica la maggior parte della sua carriera professionale a temi urbani, occupandosi della revisione di diversi piani regolatori della regione, tra i quali quelli di Rosario, Tucumán, Salta e Mar del Plata.

E' autore di edifici istituzionali e monumenti come il progetto preliminare del *Monumento a la Bandera* di Rosario, oltre che di case unifamiliari, tra cui quella per Ricardo Rojas a Buenos Aires, che esemplifica ed esalta le sue teorie.

KALNAY, Jorge

(Andrés, Jasenovas, 1893 – Buenos Aires, 1982)



Architetto e urbanista ungherese, emigrato in Argentina, dove diviene una delle figure più emblematiche tra i precursori del Movimento Moderno regionale.

Nel 1912 si laurea come architetto presso la *Escuela Real Superior estatal* di Budapest e collabora con suo fratello Andrés. Dopo il primo conflitto mondiale, nel 1921 si trasferiscono nella capitale argentina. Collaborano fino al 1926, realizzando la sede del periodico "Critica" e il Cinema Florida. Da quel momento Jorge Kalnay realizza una serie di opere, come il Cinema Broadway, sperimentando uno stile Art Déco.

Nel 1929 assiste alle conferenze di Le Corbusier e successivamente nel 1931 a quelle di Werner Hegemann. Negli anni trenta aderisce al nuovo linguaggio del Movimento Moderno, inserendosi tra i precursori nel paese e realizzando varie case da reddito nelle quali articola un piano terra destinato a locali commerciali come nel caso dell'edificio Barrancas nel quartiere di Belgrano.

Rispetto ad altri architetti contemporanei propone un linguaggio più sinuoso nell'organizzazione degli edifici ad angolo, il cui spazio viene adottato per l'inserimento di vani scali.

E' autore di alcuni edifici di complessi abitativi popolari come nel caso di *Maison Garay*, nel quale inserisce ad angolo una torre di pianta quadrata senza alcuna apertura o enfattizzazione, come è invece diffuso nell'architettura del periodo. Infine l'edificio viene sopraelevato permettendo il libero accesso ed uso al piano terra, che si trasforma in un giardino. La suddivisione delle funzioni sia nei complessi

abitativi che negli spazi pubblici sono un elemento che trae origine dalle teorie lecorbusiane.

Lo sviluppo delle sue opere degli anni trenta parte da una rilettura della struttura del tessuto urbano, aprendo un costante dialogo tra l'edificio e il contesto urbano nel quale viene inserito.

L'elemento adottato da Kalnay nel quale risulta evidente la sua adesione ai principi della modernità si può rileggere soprattutto nell'organizzazione planimetrica, mentre lo sviluppo compositivo dei volumi, seppur semplificato, mantiene un legame con la tradizione classica.

KURCHAN, Juan

(Buenos Aires, 1913 - 1972)



Architetto e membro fondatore del grupo Austral con il quale realizza alcune tra le opere più significative della seconda generazione del Movimento Moderno argentino.

Nel 1938 si laurea con il titolo di architetto presso la Facultad de Arquitectura di Buenos Aires e durante un viaggio europeo inizia a collaborare nello studio di Le Corbusier, dove fonda con Jorge Ferrari Hardoy e Antoni Bonet, il grupo Austral.

Al loro ritorno a Buenos Aires, aderiscono al grupo altri membri e fondano il manifesto che dichiara i principi e le ideologie proposte, che viene pubblicato nel giugno del 1939, su "Nuestra Arquitectura". Il primo caso, che seguono come gruppo, è il progetto per la *Ciudad Universitaria* di Buenos Aires, nel quale viene plasmata la visione della pianificazione urbana identificata nella Carta d'Atene e l'influenza dell'architetto svizzero.

Anche in seguito allo scioglimento del gruppo, Kurchan continua la sua collaborazione con Ferrari Hardoy con il quale realizza opere come la casa da reddito di appartamenti trasformabili nel quartiere di Belgrano a Buenos Aires. In quest'ultima vengono tenuti in considerazione il *Plan director para Buenos Aires*, sul quale lavorano con Le Corbusier a Parigi. La caratteristica fondamentale del progetto è la sua flessibilità nella trasformazione degli spazi interni a seconda del numero di persone che lo devono occupare.

Kurchan lavora come architetto nel Ministerio de Marina, dirigendo i progetti dello studio di ingegneria di José Englander. Successivamente entra a far parte dello studio Bacigalupo, Riopedre e Ugarte con i quali fonda il gruppo URBIS, specializzato in pianificazione. Quest'ultimo si occupa del programma generale di sviluppo della regione di Misiones e del piano regolatore delle città di La Plata ed Ensenada. Infine Kurchan viene assunto come direttore dei progetti di riqualificazione urbana della zona sud di Buenos Aires.

NOEL, Martín
(Buenos Aires, 1889 – 1963)



Architetto argentino e storico dell'arte iberoamericana. E' il principale esponente dell'architettura neocoloniale, trasformandosi in uno dei rappresentanti della prima rivoluzione culturale contro i modelli proposti dall'Accademia.

Nel 1909 si laurea all'*Ecole Special d'Architecture* di Parigi per poi continuare i suoi studi all'*École des Beaux Arts*.

Nel 1913 al suo ritorno a Buenos Aires inizia la sua collaborazione con figure come Manuel Glavez e Ricardo Rojas. Nel 1914 Noel presenta le sue teorie al *Museo de Bellas Artes* nella conferenza *Arquitectura Colonial*, in cui sostiene il ruolo che l'architettura dell'Alto Perù del XVI e XVIII rappresentano per la matrice iberoamericana.

Nel 1920 è fondatore della *Comisión Nacional de Bellas Artes* e della *Escuela Superior de Bellas Artes*.

Nel 1925 collabora con suo fratello Carlos, sindaco della città di Buenos Aires, nella realizzazione delle linee guida del piano regolatore della capitale, che assume il nome di *Proyecto Orgánico para la Ciudad de Buenos Aires*.

E' autore di opere destinate non solo al territorio argentino, come nella maggior parte degli autori locali ai lui contemporanei, ma si possono trovare sue opere in Spagna, Cile, Bolivia e Perù. Inoltre la sua produzione architettonica è destinata a una significativa varietà di tipologie, tra le quali: case unifamiliari urbane, case da reddito, case rurali, case operaie, chiese, stazioni ferroviarie, musei, scuole ed edifici istituzionali.

Nel 1929 durante il culmine del dibattito argentino tra le avanguardie e il viaggio di Le Corbusier, Noel è autore del padiglione argentino dell'*Exposición Iberoamericana de Sevilla*, in cui viene adottato uno stile neocoloniale, riconosciuto come linguaggio di rappresentanza della regione argentina.

A partire dagli anni trenta Noel inizia a sperimentare uno stile Art Déco, come nel progetto di Casa Radical, e successivamente si avvicina alla composizione formale del Movimento Moderno, come nella collaborazione per il progetto dell'*Hospital Churruca* del 1938. Negli anni successivi nelle sue opere continua a mantenere un legame con il linguaggio neocoloniale, nonostante venga evidenziata una progressione nella semplificazione dell'uso dell'apparato decorativo.

PREBISCH, Alberto Horacio

(Tucumán, 1 febbraio 1899 – Buenos Aires, 13 ottobre 1970)



Uno dei primi esponenti del Movimento Moderno argentino oltre che teorico e critico dello stesso su testate nazionali come il “Martín Fierro” e “Sur”.

Nel 1921 si laurea con il titolo di architetto presso la *Escuela de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires*.

Tra il 1921 e il 1923 realizza un viaggio in Europa durante il quale conosce Le Corbusier, trasformandosi nel suo primo sostenitore argentino, oltre che Paul Valéry e Tony Garnier.

In questi stessi anni Prebisch realizza con Ernesto Vautier uno dei progetti, a scala urbana, più emblematici della modernità argentina, *La ciudad azucarera*. Per quest'ultimo, nel 1924, riceve il primo premio del *Salón de Bellas Artes de Buenos Aires*.

E'uno dei principali autori del dibattito sulle teorie architettoniche e le avanguardie che caratterizza Buenos Aires durante la seconda metà degli anni venti.

Negli anni trenta contribuisce alla realizzazione dei primi edifici del Movimento Moderno argentino, adottando in modo ortodosso le teorie lecorbusiane; tra questi: la casa per il fratello Raúl di *calle Luis Maria Campos* nel quartiere di Belgrano a Buenos Aires, le case da reddito per Victoria Ocampo, realizzate a partire dal 1936, e il Teatro Gran Rex. E'uno dei pochi architetti argentini pubblicato su riviste specializzate internazionali, come “Moderne Bauformen”.

La sua interpretazione della nuova corrente architettonica è estetica e non propone nuove sperimentazioni o rivisitazioni attraverso la ricerca di un linguaggio locale, come è evidente in altre figure contemporanee.

È autore dell'edificio scultorico realizzato per la celebrazione del quarto centenario della fondazione di Buenos Aires, l'Obelisco. Quest'opera rappresenta il suo legame con l'Argentina, infatti come la maggior parte degli architetti di questa generazione, realizza opere legate al territorio.

Nel 1955 viene nominato *decano interventor* della Facultad de Arquitectura y Urbanismo della UBA, ruolo che occupa nuovamente tra il 1968 e il 1970.

Tra il 1962 e il 1963 è sindaco della città di Buenos Aires e viene nominato *Académico de Número dell'Academia Nacional de Bellas Artes*, della quale diventa presidente nel 1970.

SACRISTE, Eduardo
(Buenos Aires, 1905 – 1999)



Uno degli esponenti della seconda generazione di architetti del Movimento Moderno argentino che reinterpreta i caratteri internazionali della corrente d'avanguardia attraverso la riscoperta dei caratteri regionali.

È studente universitario durante il soggiorno di Le Corbusier nella capitale argentina e partecipa alle sue conferenze.

Nel 1931 si laurea con il titolo di architetto presso la *Escuela de Arquitectura de Buenos Aires*. Durante i primi anni di attività professionale realizza le sue opere a Buenos Aires per poi, a partire dal 1936, iniziare a inserirsi nel territorio Tucumano e nell'*elite* intellettuale della regione, con il progetto per la Casa di Juan B. Teran. Le sue opere riflettono la ricerca di una modernità che riscopre materiali locali e le esigenze della società rurale del paese, aprendosi alle teorie wrightiane.

Nel 1942 è vincitore di una borsa di studio della *Comisión Nacional de Cultura* che gli permette di studiare negli Stati Uniti, dedicandosi alla prefabbricazione e alla produzione seriale di case.

Nel 1943 realizza il primo progetto manifesto dei suoi studi, la *Escuela Rural n.187* a Suipacha che viene pubblicato su "L'Architecture d'Aujourd'hui". Le sue opere evidenziano un legame con il paesaggio, il clima, la riscoperta delle tradizioni e dei

materiali locali; elementi che si riscontrano nell'architettura lecorbuseriana dopo il passaggio in Argentina.

Nel 1944 insieme a Horacio Caminos e Hilario Zalba si trasferisce a San Juan per la ricostruzione della città in seguito al terremoto, trasformandosi nell'inizio dei suoi studi sulla relazione tra architettura e città. Durante la realizzazione di questo progetto propone, senza esiti, l'applicazione delle teorie urbanistiche lecorbusiane con la riscoperta però delle costruzioni locali sopravvissute.

A partire dal 1945 si trasferisce, con Caminos a Tucumán, dove viene nominato direttore del dipartimento di architettura del *Ministerio de Obras Publicas* e docente presso l'*Escuela de Arquitectura dell'Universidad de Tucumán*, dove si dedica alla traduzione delle conferenze lecorbusiane pubblicandole sulla "Revista de Arquitectura".

In questi anni diventa membro della sezione tucumana del gruppo CIAM argentino e realizza numerose opere nella regione ovest argentina come Casa Gómez Omil (1949-1951), Casa Schujman (1950-1951) e Casa Galindez (1951), nelle quali studia e differenzia gli spazi pubblici da quelli privati.

Nel 1951 in seguito a una crisi dell'*Instituto de Arquitectura de Tucumán*, si trasferisce all'estero fino al 1956, dove si dedica alla docenza presso il London Polytechnic, poi al Benegal Engineering College per terminare con Tulane, negli Stati Uniti.

Durante la sua permanenza lontano dalla regione rioplatense, conosce il cantiere in costruzione delle opere lecorbusiane e Frank Lloyd Wright.

Nel 1957, con il suo ritorno in Argentina, viene nominato decano della *Facultad de Arquitectura di Tucumán* e realizza un'ampia produzione di case in aree rurali e montane, che riflettono le esperienze estere e il suo avvicinamento ai valori locali. Sacriste è autore di numerosi scritti, tra i quali *Usonia* nel 1960, *Qué es la casa* nel 1968 e *Casas con bovedas* nel 1970.

Alla fine degli anni settanta viene nominato presidente della *Sociedad Central de Arquitectos* e nel 1981 si trasferisce a Buenos Aires dove si dedica alla docenza, presentazione in conferenze e consulenza ai problemi urbanistici della capitale.

VAUTIER, Ernesto

(Buenos Aires, 1899 - 1989)



La principale figura, tra gli esponenti del Movimento Moderno argentino, che maggiormente si dedica alle questioni urbane e all'introduzione della modernità nella pianificazione urbana e territoriale della regione.

Nel 1921 si laurea come architetto presso l'*Escuela de Arquitectura* di Buenos Aires. Tra il 1921 e il 1923 realizza un viaggio in Europa con Alberto Prebisch, durante il quale si avvicina al mondo delle avanguardie di quegli anni. Nel 1924, al suo ritorno, vince il primo premio nel *Salón Nacional de Bellas Artes* per il progetto della *Ciudad Azucarera*. Sempre nello stesso anno pubblica su "Revista de Arquitectura" il primo manifesto a sostegno dei principi della modernità locale. È uno degli autori principali del dibattito architettonico della seconda metà degli anni venti e si presenta tra i precursori e sostenitori del Movimento Moderno argentino.

In questi anni pubblica insieme a Prebisch numerosi articoli su "Martín Fierro", riprendendo le idee lecorbusiane e gli scritti dell'architetto svizzero, come *Vers une architecture*. In questi testi, i due autori sostengono l'importanza del rifiuto delle forme e delle teorie accademiciste per recuperare il rigore dell'ordine classico.

Nella seconda metà degli anni venti i due architetti propongono una serie di progetti sperimentali come il *Conjunto de casas de rentas* per il *Salón de Arquitectura* e nel 1926 ricevono il secondo premio per il progetto di *Barrio los Andes*, nel quartiere di Chacarita a Buenos Aires.

A partire dal 1927 inizia a presentare una serie di seminari di urbanistica alla SCA della capitale e diventa membro della *Comisión Especial de Urbanismo y Estética*. Durante gli anni trenta le riviste specializzate, tra le quali "Revista de Arquitectura", "Nuestra Arquitectura" e "CAYCA", pubblicano diversi articoli nei quali vengono presentate le proposte di Vautier nel dibattito sulla risoluzione dei problemi urbani di Buenos Aires.

Tra il 1936 e il 1943 è architetto della *Dirección Nacional de Vialidad*, presso il *Ministerio de Obras Públicas*, dove collabora per il tracciato della circonvallazione che delimita la capitale dall'area metropolitana, l'*Avenida General Paz*.

Negli stessi anni, oltre a dedicarsi all'attività da urbanista, realizza numerosi edifici a Buenos Aires, tra questi risultano significativi: il *Sanatorio Anchorena* (1941) e il complesso abitativo tra Ugarteche e Las Heras (1942), entrambi realizzati con la

collaborazione di Luis Olezza, e l'edificio di appartamenti di Malabia con l'architetto Jorge Bunge.

Nel 1944 collabora con altri architetti, come Eduardo Sacriste e Horacio Caminos, alla ricostruzione di San Juan; successivamente tra il 1944 e il 1945 entra nel *Consejo Nacional de la Vivienda* e tra il 1946 e 1947 nella *Direccion Nacional de Arquitectura*.

VILAR, Antonio Ubaldo
(La Plata, 1887- Buenos Aires 1966)



E' uno dei maggiori esponenti della prima generazione di architetti del Movimento Moderno argentino. Le caratteristiche più significative di quest' autore sono: da un lato, il ruolo delle sue opere all'interno del contesto nazionale e l'uso dell'architettura pubblica come sistema di diffusione della modernità a scala territoriale e, dall'altro, la ricerca di soluzioni tecnologiche come risposta alle esigenze del nuovo linguaggio architettonico locale.

Nel 1914 si laurea con il titolo di ingegnere presso la *Facultad de Ciencias Exactas y Naturales* de la UBA ed inizia a collaborare nell'impresa familiare con il fratello architetto Carlos, con il quale realizza la maggior parte delle sue opere.

Nel 1929, durante il soggiorno di Le Corbusier a Buenos Aires, lo accompagna nella visita della città e in sopralluoghi di possibili cantieri, oltre ad essere uno dei pochi architetti sostenitori delle sue teorie. Con lo stesso architetto svizzero fonda la società *Gran Travaux de Buenos Aires*, diventando il suo primo collaboratore argentino, senza però portare alla conclusione nessun progetto proposto. In seguito a questo incontro, con l'inizio degli anni trenta, è evidente la trasformazione nel linguaggio compositivo adottato; infatti passa da una fase di adesione allo stile neocoloniale ad una di ricerca del nuovo linguaggio. In questa decade realizza una ventina di *casas de renta*, introducendo un nuovo modo di pensare all'architettura, che propone come un prodotto commerciale riproducibile serialmente.

Nel 1931 pubblica su "Nuestra Arquitectura" il manifesto della nuova architettura e nello stesso anno realizza l'edificio dell'Hindu'Club che, in seguito alla pubblicazione sul libro di Alberto Sartoris del 1935 e sul "Moderne Bauformen" del 1932, si trasforma in una delle icone del Movimento Moderno argentino.

E' autore di case unifamiliari, delle quali, la maggior parte realizzate nell'area metropolitana nord della capitale. In queste introduce nuovi elementi nell'architettura della modernità argentina, come: la riscoperta del paesaggio e le forme compositive si articolano e adattano alla morfologia del contesto, come nel caso di Casa Vilar a San Isidro (1937).

Nelle sue opere degli anni quaranta, in seguito alla collaborazione con l'architetto tedesco Guillermo Ludewig, è evidente l'influenza proveniente dalla corrente di pensiero proveniente dalla Bauhaus. Nelle sue opere inizia lavorare ad un disegno integrale, realizzandone non solo la fase progettuale e costruttiva ma il mobiliario e la parte grafica, come nel caso delle sedi dell'*Automóvil Club Argentino*.

VIRASORO, Alejandro
(Buenos Aires, 1913 - 1989)



Architetto argentino, esponente dell'Art Déco, sostenitore della rottura con i principi *academicistas* e precursore della prefabbricazione edilizia argentina. Una delle caratteristiche fondamentali di quest'autore, rileggibile in opere realizzate in diverse decadi, è l'organizzazione funzionale della struttura architettonica.

Nel 1913 si laurea con il titolo di architetto presso la *Escuela de Arquitectura de Buenos Aires*. E' uno dei principali autori nel dibattito sulle teorie architettoniche e le avanguardie argentine che inizia a partire dalla seconda metà degli anni venti.

Nel 1926 pubblica, a sostegno delle nuove proposte architettoniche e dell'apertura all'era della macchina, il manifesto *Tropiezos y dificultades al progreso de las nuevas artes*.

Tra il 1926 e il 1929 realizza a Buenos Aires numerosi progetti, con i quali si presenta come uno dei principali architetti dell'Art Déco dello scenario argentino, come: la *Casa de calle República de Indonesia 30*, la Casa del Teatro, la *Casa de calle Agüero 2038* e la sede centrale del *Banco El Hogar Argentino*. Nei seguenti rappresentano un'evidente rottura con l'architettura classica, aprendosi a un nuovo linguaggio compositivo.

Nel 1929, poco prima dell'arrivo di Le Corbusier nel paese, inaugura un complesso abitazionale per la *Compañía de Seguros La Continental*, nell'area metropolitana sud della capitale. Questo progetto è un'anticipatore di quelli realizzati negli anni

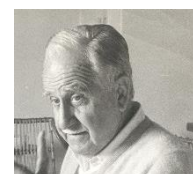
trenta, riprendendo la tipologia edilizia che afferma nella Germania tra le due guerre. Inoltre introduce l'uso dei cinque punti lecorbusiani, prima della presentazione dell'architetto svizzero nel paese, adottandoli in un sistema di case prefabbricate.

Con l'inizio della decade degli anni trenta realizza il progetto per la *Fábrica de perfumes Atkinson*, adottando il linguaggio formale del Movimento Moderno seppur mantendo la struttura compositiva dell'Art Déco.

Negli anni cinquanta si trasferisce a Mar del Plata dove è autore una serie di case che recuperano il concetto dell'uso del patio laterale, adottando alcuni elementi che caratterizzano la seconda generazione del Movimento Moderno argentino. Tra questi, il più significativo è l'uso di materiali a vista come nel caso dello *Chalet del Boulevard Marítimo*, del 1951, e nei primi progetti marplatensi.

VIVANCO, Jorge

(Buenos Aires, 1912 -Tucumán, 1987)



Architetto e urbanista, componente iniziale del grupo Austral e uno dei membri fondatori del *Instituto de Arquitectura de la Universidad de Tucumán*.

Nel 1935, ancora studente universitario, contatta Le Corbusier cercando di organizzare una nuova visita dell'architetto argentino nel paese.

Nel 1938 si laurea con il titolo di architetto presso la *Escuela de Arquitectura* della UBA ed entra a far parte del grupo Austral con il quale partecipa alla realizzazione di alcune opere e vince il concorso di prototipi di case per aree con climi rigidi e aridi organizzato dal *Banco Nacion*.

Nel 1943 realizza studi urbanistici per le città di La Plata, Berisso, Ensenada, Quequén e Nocochea, oltre ad entrare a far parte del gruppo di esperti per la ricostruzione di San Juan.

A partire dal 1945 si trasferisce a Tucumán dove entra nel corpo docente della *Escuela de Arquitectura* della città e l'anno successivo diventa direttore del *Instituto de Arquitectura y Urbanismo*, appena fondato.

Nella città argentina inizia la sua collaborazione con Horacio Caminos e Eduardo Sacriste, per lo sviluppo del primo progetto di opere pubbliche della città.

Nel 1947 entra a far parte del gruppo CIAM argentino, che rappresenta come delegato insieme a Ferrari Hardoy nel congresso di Bridgewater. In quest'occasione incontra Ernesto Rogers ed altri architetti italiani che invita a far parte della scuola di architettura tucumana.

Nello stesso anno con i due collaboratori realizzano il progetto della *Ciudad Universitaria* di San Javier, che non viene ultimato per motivi economici e politici, trasformandosi nel manifesto paradigmatico delle proposte urbanistiche del Movimento Moderno argentino.

Nella seconda metà degli anni cinquanta è autore del piano regolatore di Jujuy-Palpalà, che viene realizzato adottando le linee guida dell'ASCORIAL proposte da Le Corbusier. Questo progetto riprende le teorie dell'architetto svizzero ed in particolar modo la sua proposta per il piano regolatore di Algeri, che prevede la connessione continentale dei bacini idrografici del Rio de la Plata, Amazonas e Orinoco.

Tra il 1956 e il 1957 viene nominato *Secretario de Obras Publicas y Urbanismo* della città di Buenos Aires.

Nel 1961 si trasferisce a Cuba dove assume il ruolo di assessore esterno di piani urbani.

WILLIAMS, Amancio
(Buenos Aires, 1913 - 1989)



È uno degli esponenti del Movimento Moderno argentino maggiormente riconosciuto a scala internazionale ed è uno dei pochi collaboratori locali di Le Corbusier. Con quest'ultimo mantiene una fitta rete di corrispondenza per questioni professionali ed instaura un legame d'amicizia, dal 1946 fino alla sua scomparsa. Nonostante le sue opere adottino un linguaggio internazionale la sua attenzione alle problematiche nazionali lo rivolge a una costante ricerca di possibili soluzioni architettoniche e tecnologiche.

Nel 1931 inizia i suoi studi d'ingegneria ma successivamente termina la sua carriera universitaria in architettura alla UBA, nel 1941.

A partire dalle sue prime proposte degli anni quaranta viene pubblicato su "L'Architecture d'Aujourd'hui" e "L'homme et l'architecture", oltre ad esporre all'*Exposition Internationale de l'Habitation*.

Williams con la collaborazione della moglie Delfina Galvez si occupa della diffusione e traduzione degli scritti di Le Corbusier in Argentina, come nel caso di *Entretien, Maison des Hommes, La Charte d'Athènes e Le Trois Etablissements Humains*.

A partire dal 1947 è membro del gruppo CIAM argentino e nel 1949 lo rappresenta come delegato nel congresso di Bergamo.

Stabilisce una fitta rete epistolare e professionale con architetti e artisti del Movimento Moderno internazionale, tra i quali Walter Gropius, Mies van der Rohe, Reginald Malcomson, Jerzy Soltan, Constantin Brancusi, Fernand Leger, Emilio Pettorutti, Tomas Maldonado, Oscar Niemeyer.

Nelle sue opere si dedica a tipologie progettuali e scale molto distinte, da linee strategiche di pianificazione regionale e urbana, ad edifici di diversa scala ed uso, ai quali si dedica in ogni dettaglio trasformandoli in opere d'arte totali come la *Casa del Puerte* di Mar del Plata.

In alcune opere, studiate e progettate all'inizio della sua carriera professionale, come nel caso della *Sala para el espectáculo plastico y el sonido en el espacio*, non vengono pensate per un contesto in particolare ma possono venire inserite ovunque e proposte per un pubblico di varie tipologie.

Una delle tipologie edilizie alle quali Williams attribuisce maggior interesse sono le case popolari, come nel caso del progetto per la Casa Amarilla, del 1943, o delle *Viviendas en el espacios*, che rimangono un progetto rivisitato per quarantanni.

Negli anni cinquanta realizza il progetto esecutivo e segue la direzione del cantiere dell'unico progetto di Le Corbusier costruito in Argentina, Casa Curutchet.

Nei progetti di Williams hanno un ruolo significativo anche la realizzazione grafica dei progetti attraverso l'uso di diversi materiali e colori, oltre che di fotografie, trasmettendo la precisione e l'importanza che attribuisce nell'attenzione al dettaglio.

Williams è stato membro della *Academia Nacional de Bellas Artes* nel 1959, membro *Honoris dell'American Institute of Architects* nel 1962 e *Doctor Honoris Causa della Universidad de Buenos Aires* nel 1989.

Riferimenti bibliografici:

LIERNUR, Jorge Francisco, *Arquitectura en la Argentina del siglo XX. La construcción de la modernidad*, Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires 2001.

ALIATA, Fernando; LIERNUR, Jorge Francisco, *Diccionario de Arquitectura en la Argentina. Estilos, Obras, Biografías, Instituciones, Ciudades*, Clarín Arquitectura, Buenos Aires 2004.