

I
- -
U
- -
A
- -
V

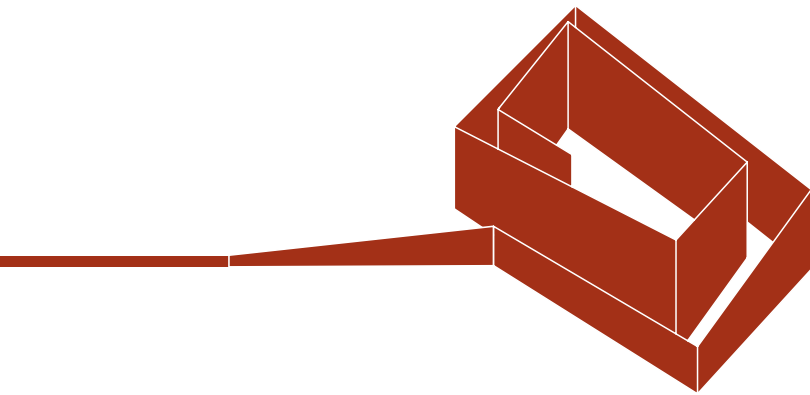
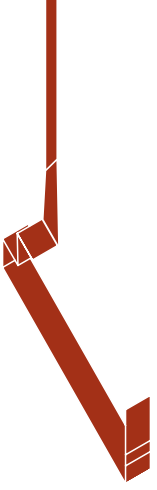
Università Iuav
di Venezia

SCUOLA DI DOTTORATO
Dottorato in Composizione Architettonica
XXVIII Ciclo

FORME DI SINTESI

L'invenzione americana
nei progetti di
Javier Corvalán

Marco Ballarin



Università IUAV di Venezia
Scuola di Dottorato
Dottorato in Composizione Architettonica
XXVIII Ciclo

Forme di Sintesi
L'invenzione americana nei progetti di Javier Corvalán

Marco Ballarin

Relatore:
Carlo Magnani

Tutor:
Andrea Iorio

Forme di Sintesi

L'invenzione americana nei progetti di Javier Corvalán

Indice

Premessa

| | |
|--|----|
| .Architettura paraguaiana contemporanea: un progetto condiviso | 7 |
| .Architettura paraguaiana contemporanea: Javier Corvalán | 11 |
| .L'invenzione americana nei progetti di Javier Corvalán | 14 |

Un'altra America 19

America Latina: crogiolo culturale

| | |
|----------------------------------|----|
| .Principi di geografia culturale | 41 |
| .La costruzione di un continente | 48 |
| .Territorio ambiguo | 61 |

Asunción: centro della periferia paraguaiana

| | |
|--------------------------------------|----|
| .Storia di un rifondazione continua | 71 |
| .La <i>Ascension</i> di Le Corbusier | 94 |

L'invenzione americana nei progetti di Javier Corvalán

| | |
|--|-----|
| .Una spirale quadrangolare. L'identità ritrovata del frammento | 103 |
| .Un nastro piegato. La costruzione del vuoto | 135 |
| .Strutture infinite. Per una economia di azioni | 175 |

Conclusioni 227

Premisas (texto español) 235

Abstract (english text) 246

Bibliografia 249

| | |
|---|-----|
| .Bibliografia sull'opera di Javier Corvalán | 265 |
|---|-----|

Archivi consultati

.Javier Corvalán + Laboratorio de Arquitectura – Archivio personale
Luque, Paraguay

.Ing. Anibal Aguilar, Artec s.r.l – Archivio personale
Asunción, Paraguay

.Ing. Enrique Grananda – Archivio personale
Asunción, Paraguay

.Archivio amministrativo del Departamento de Arquitectura
Facultad de Ciencias y Tecnologías
Universidad Católica “Nuestra Señora de la Asunción”
Asunción, Paraguay

Premessa

Architettura paraguaiana contemporanea: un progetto condiviso

Nel 2008 la “Facultad de Arquitectura y Diseño” della “Universidad Nacional de Asunción” istituisce un nuovo laboratorio di progettazione quinquennale, il “Taller E”, sostenendo la proposta di un gruppo di architetti che si propone di avviare una ricerca alternativa ai laboratori già esistenti:

«Il taller E assume la sfida di rinnovare il mandato della disciplina, promuovendo la ricerca di risposte ad una realtà in continua evoluzione, la sua coesione accademica si fonda con la pretesa di cambiare i criteri orientativi, assumendo la sua consistenza in adesione al riconoscimento di una realtà carente di risposte inerenti, che sfida, con attitudine collettiva, aperta e innovatrice, la desolazione contemporanea»¹.

Il relativo progetto educativo si deve principalmente a Solano Benitez (1963) e Javier Corvalán (1962), le due figure di spicco di un gruppo di architetti che si è distinto nel panorama della contemporaneità paraguaiana² per una particolare ricerca sullo spazio e sugli elementi strutturali necessari alla sua definizione alimentando nel tempo un crescente interesse internazionale. La tesi ha mosso i primi passi verso la costruzione dell'apparato scientifico necessario all'argomentazione dei principi generativi della forma strutturanti il progetto condiviso. Questi principi possono essere sintetizzati in tre tematiche: la riflessione su una struttura tipologica, riconducibile a un tipo locale; l'interesse per una certa economia espressiva, da ricondurre a una riflessione sui materiali e le tecnologie costruttive in relazione alla struttura portante; il radicamento in un contesto geografico proibitivo caratterizzato dalla forte irradiazione solare e da temperature medie annuali molto alte.

L'interesse per questa produzione architettonica ha trovato un riscontro internazionale durante lo svolgimento del lavoro di ricerca con due successive partecipazioni del Paraguay alla Biennale di Architettura di Venezia. Il progetto architettonico per il padiglione del Paraguay alla XIV Biennale di Architettura di Venezia 2014 è stato realizzato e costruito

1 «El taller E asume el desafío de renovar el mandato disciplinario, promoviendo la búsqueda de respuestas a la cambiante realidad, su cohesión académica se funda en la pretensión del evolución de los criterios que sirven de orientación, asumiendo su consistencia en sintonía y adhesión al reconocimiento de la realidad carente de respuestas comprometidas, en desafío y actitud colectiva abierta y frontalmente innovadora, el desamparo contemporáneo». [t.d.A.] Estratto dal documento programmatico del nuovo laboratorio di progettazione. Consultabile in < <http://taller-e.blogspot.it/2009/03/taller-e.html?view=classic>>, p. 3.

2 Una gran parte dei componenti del gruppo del Taller E, intervistata nel 2015 da Eduardo Verri Lopes, assegna a Solano Benitez e a Javier Corvalán un ruolo fondamentale nella promozione di una idea alternativa di architettura e di insegnamento della disciplina in Paraguay. Lopes 2016, in particolare, pp. 39-44.

da Javier Corvalán, con la collaborazione dell'associazione "Colectivo Aqua Alta" di cui fanno parte molti architetti appartenenti al "Taller E". Due anni dopo Solano Benitez e il suo studio, "Gabinete de Arquitectura", già vincitori della prima edizione del premio "BSI Swiss Architectural Award" nel 2008³, vengono premiati con il Leone d'Oro alla XV Biennale di Architettura di Venezia. Questo premio e la curatela di Alejandro Aravena, successivamente premio Pritzker 2016, dimostrano il valore del discorso proposto da alcune ricerche architettoniche in America del Sud. Non è nuova però l'attenzione a questo discorso: una ricognizione focalizzata sugli esempi chiave dell'architettura in America Latina dal 1903 al 2003 è stata pubblicata nel 2014 ad Austin⁴, mentre nel 2015, a New York, la mostra Latin America in Construction: Architecture 1955-1980⁵ tenta di riprendere il discorso cominciato sessant'anni prima dalla mostra di Hitchcock⁶.

La letteratura, principalmente riviste e periodici, confermando l'interesse dell'oggetto della ricerca in relazione alle tre tematiche, è soprattutto celebrativa del fenomeno. Salvo qualche eccezione in cui vengono brevemente argomentate alcune peculiarità del contesto culturale paraguaiano che troveranno poi riscontro nella ricerca⁷, questo lavoro si è confrontato con la mancanza di una posizione critica circa le condizioni specifiche che hanno consentito lo sviluppo di questa ricerca progettuale paraguaiana. Nell'interpretazione corrente le opere sarebbero il risultato di una sperimentazione suscitata dalla riscoperta dei pochissimi edifici moderni presenti nel Paese, come il "Colegio Paraguay-Brasil" del maestro brasiliano Affonso Eduardo Reidy⁸, attraverso un'attenzione latinoamericana al progetto⁹. La qualità spaziale, l'attenzione alla statica e ai modi del suo farsi, nonché la costante ricerca del dispositivo architettonico capace di mediare le proibitive condizioni climatiche sarebbero il risultato di una proficua combinazione tra la lezione di alcuni maestri latinoamericani, in particolare della "Scuola Paulista", e l'ambiente che più contraddistingue i modi dell'abitare di un Paraguay molto più rurale che urbano: lo spazio intermedio, una superficie coperta in diretta continuità con uno spazio aperto. Questo concetto, per quanto reiterato nella letteratura con diverse sfumature, non ha permesso però di comprendere quali siano le condizioni storiche e culturali da cui prende le mosse. Indubbia qualità e manifesto interesse sono la superficie che nasconde il vuoto critico-narrativo delle dinamiche generanti i processi di traduzione di una tradizione della modernità così lontana dai luoghi della sua produzione e diffusione.

³ Navone 2008.

⁴ Carranza - Lara 2014.

⁵ Bergdoll - Comas - Liernur - Real 2015.

⁶ Latin American Architecture since 1945. Hitchcock 1955.

⁷ Ferlenga 2010; Hoidn 2013, pp. 4-13; Rivero 2013; Rodríguez 2006.

⁸ Bonduki 1999; Diarte 2009; Ferlenga 2014; Franck 1960; Morra 1966; Reidy 1953; Rivero - Delpino 2009; Veronesi 1960.

⁹ Perugini 2010b, p. 58.

Le prime interessanti «approssimazioni sull'architettura paraguaiana contemporanea» sono state proposte nel 2016 da una tesi di Master elaborata alla “Universidade Estadual de Maringá”, in Brasile, da Eduardo Verri Lopes¹⁰. Il principio che ha orientato la sua ricerca è stato quello di descrivere le idee intorno alle quali si consolida il gruppo del “Taller E”, verificando in alcune opere quanto quei principi condivisi possano concretizzarsi nell'espressione individuale. La parte più interessante della sua ricerca sono le moltissime interviste agli autori e ai docenti più coinvolti nella costruzione di un pensiero architettonico paraguaiano dagli anni settanta ad oggi. Questo lavoro, in relazione alle poche fonti storiche, ha consentito all'autore di tracciare l'evoluzione storica del pensiero architettonico in Paraguay dal 1930 al 2010¹¹. Vista la contemporaneità di questi due lavori di ricerca si è utilizzato l'apporto di Lopes per verificare e consolidare alcune trattazioni già avviate. Per individuare le dinamiche che hanno consentito l'avverarsi di un progetto moderno condiviso invece si è dovuto, da un lato ridurre il campo d'azione dell'indagine compositiva, dall'altro, ampliarne gli orizzonti storico-culturali per comprendere come una architettura possa essere ad un tempo moderna, latinoamericana e paraguaiana. Le difficoltà riscontrate hanno suggerito di trattare diversamente il fenomeno dell'architettura contemporanea paraguaiana, cercando di comprendere l'orizzonte culturale di uno degli interpreti, fiducioso possa illuminare le prossime argomentazioni sul progetto collettivo.

Per trovare un'opera moderna realizzata da un architetto paraguaiano in una monografia sull'architettura in America Latina si è dovuto aspettare il 2014: la tomba per il padre progettata da Solano Benitez appare nelle pagine finali della ricognizione *Modern Architecture in Latin America: Art, Technology ad Utopia* pubblicata ad Austin¹². Un'opera di questo architetto era già apparsa nella pubblicazione per il secondo Premio Mies van der Rohe di Architettura Latinoamericana, nel 2000¹³. Mentre due anni dopo, tra le ventotto opere finaliste della terza Biennale Iberoamericana tenutasi a Santiago de Chile nel 2002¹⁴, troviamo il progetto per la ristrutturazione del Centro Culturale CPES dell'architetto Javier Corvalán. Questi ultimi due testi accendono l'interesse per la sperimentazione paraguaiana e danno inizio alla numerosa riproposizione dei testi descrittivi delle opere, redatti dagli studi, che caratterizzano gran parte della letteratura successiva. L'intervallo tra queste pubblicazioni di respiro internazionale rappresenta la misura del vuoto con cui la ricerca si è dovuta confrontare, ma suggeriscono la strada da intraprendere per colmarlo. La possibilità di leggere l'opera paraguaiana

¹⁰ Lopes 2016.

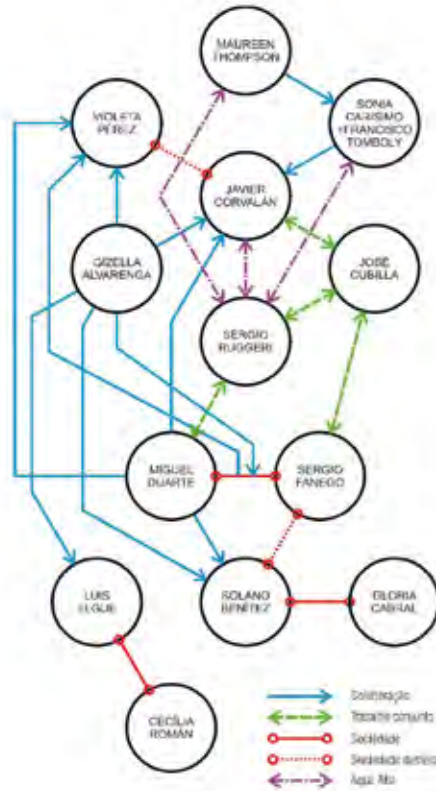
¹¹ Lopes 2016, pp. 19-39.

¹² Carranza – Lara 2014, pp. 346-347.

¹³ Fundació Mies van der Rohe 2000.

¹⁴ Catalogo della mostra: Rispa 2002, pp. 206-211. L'anno successivo la mostra è stata riproposta a Napoli. Catalogo della mostra: Pisapia – Greco 2003, pp. 108-111.

attraverso le categorie 'latinoamericana' e 'iberoamericana' apre alla ricerca un contesto interpretativo molto più ampio. La letteratura sull'architettura latinoamericana è molto ampia e varia a seconda del luogo e del tempo della sua produzione¹⁵. Anche se povera di esempi paraguaiani, consente di definire un'idea di America, capace di illuminare la ricerca sul Paraguay attraverso le geografie culturali che hanno caratterizzato la sua storia. Mostre e pubblicazioni internazionali tendono a consolidare l'esistenza di una cultura sopranazionale del Centro e del Sud d'America in relazione ad un contesto culturale sempre diverso ed esterno a quel territorio (latino, ibero, ispano, ...). In questa particolare situazione nasce la possibilità di un allargamento degli orizzonti storico-culturali: l'assenza di una letteratura critica circoscritta al Paraguay ha spinto la ricerca verso l'analisi delle categorie interpretative per comprendere se e come, potessero fornire le chiavi per una più approfondita lettura dell'opera.



▲ Immagine 1: Relazioni tra gli architetti del Taller E. Eduardo Verri Lopes in Lopes 2016, p. 14.

¹⁵ Si propongono alcuni testi di riferimento selezionati in base alla loro diffusione, alla differente nazione in cui sono stati editi o redatti, e per restituire un arco temporale ampio: Bergdoll - Comas - Liernur - Real 2015 (U.S.A.), Browne 1988 (Chile-Mexico), Bullrich 1969a (Argentina), Gutiérrez [1984] 1992, (Argentina), Hitchcock 1955 (U.S.A.), Liernur 1990b (Argentina), Sartoris 1954 (Francia-Italia), Segawa 2005 (Brasil). Per una raccolta significativa di saggi critici edita in Italia si veda *Laboratorio Latinoamerica* 1992.

Architettura paraguaiana contemporanea: Javier Corvalán

Tra i due principali interpreti del gruppo si è scelto di lavorare sull'opera di Javier Corvalán. Le ragioni sono sostanzialmente due: da una parte le diverse partecipazioni dell'architetto all'attività didattica nell'Università Iuav di Venezia hanno permesso la costruzione di un rapporto di fiducia che ha reso possibile una completa libertà di movimento nel fondamentale lavoro d'indagine nel suo archivio personale. Dall'altra, l'interesse provocato dalle sue opere che nella loro diversità di linguaggi tendono a spostare l'attenzione dall'estetizzazione di un processo formale alla formalizzazione di un processo ideativo che è sempre anche costruttivo. Lo studio dell'opera di Javier Corvalán si scontra con una prima difficoltà che è anche l'interesse iniziale della ricerca: la maggior parte della letteratura su queste opere è generalizzante, argomenta le tematiche relative all'architettura contemporanea in Paraguay senza chiarire come ogni singolo architetto del gruppo, nel suo percorso personale, abbia maturato questa posizione. Le opere sono sempre comprese attraverso questa lente e la tesi inizia a modificarne il fuoco. Il primo apporto di questo lavoro sta nel dimostrare l'appiattimento generato dalla categoria, il racconto del gruppo, che riduce la qualità di ogni singola storia. Si cerca invece nell'esperienza personale di Javier Corvalán le ragioni di alcune questioni declinate dal gruppo. Una proposta critica del lavoro di questo architetto, indipendentemente dalla dimensione collettiva, è molto esigua e quasi sempre circoscritta ad una sola opera, al fascino esercitato dalle figure strutturali in relazione al contesto materiale e costruttivo¹⁶. Le altre pubblicazioni, per la maggior parte latinoamericane, si limitano a presentare le descrizioni del progetto prodotte dal suo studio o le interviste all'architetto, salvo qualche rara eccezione¹⁷. Anche nel caso specifico la letteratura si è limitata a tracciare o confermare i temi interessanti dell'opera, molto meno quale sia la loro origine e il loro percorso.

Javier Corvalán nasce ad Asunción nel 1962; nel 1981 si iscrive al corso di architettura e ingegneria presso la “Universidad Católica Nuestra Señora de la Asunción”, dove consegue la laurea in architettura nel 1987. Nel 1990 inizia la sua attività professionale indipendente; contemporaneamente è socio di una piccola impresa di costruzioni, con cui realizza alcune delle sue prime opere. Nel 1995 e nel 1997 segue due corsi sul restauro architettonico e urbano a Roma, cogliendo l'occasione di visitare alcune città d'Italia e d'Europa. Dal 2000 si dedica anche all'attività didattica nella facoltà di architettura della “Universidad Nacional de Asunción”; più tardi viene invitato

¹⁶ Articoli apparsi su Casabella, ad opera di professori e ricercatori dell'Università Iuav di Venezia: Dal Co 2015; Perugini 2010a; Perugini 2010b; Pisani 2016a; Pisani 2016b.

¹⁷ Per il rapporto tra lo spazio intermedio e la struttura nell'opera di Corvalán e Benitez si veda Salvadó 2013; per «un primo bozzetto minimamente critico» delle prime opere di Corvalán, Rodríguez Alcalá 2005; sul rapporto tra costruzione e materia, Sargiotti 2008.

ad insegnare nella stessa università in cui si è formato. Visita, tiene conferenze e partecipa a seminari in molte università dell'America del Sud e, più recentemente, anche dell'Europa e degli Stati Uniti. Molte sono le sue partecipazioni a workshop e seminari intensivi di progettazione architettonica in America Latina e a Venezia, dove, fin dal 2005¹⁸, partecipa a diverse edizioni dei Workshop di Architettura di Venezia (W.A.Ve) allo Iuav. La sua prima partecipazione certifica l'interesse del suo lavoro in un contesto diverso da quello latinoamericano in cui fino ad allora si era diffuso, ma è anche l'occasione di un primo personale incontro con la produzione architettonica paraguaiana. Ad accompagnare l'architetto vi erano altri tre professionisti, allora, come oggi, compromessi in entrambi i progetti collettivi, nella ricerca progettuale e nell'insegnamento nel "Taller E": Arnaldo Acosta, José Cubilla e Sergio Ruggeri.

La mancanza di una letteratura critica approfondita ha ispirato l'utilizzo di diverse modalità d'indagine. L'intervista agli studiosi più coinvolti e interessati alla elaborazione di un'argomentazione critica del fenomeno paraguaiano ha permesso una prima verifica del valore della letteratura esistente e l'integrazione delle mancanze. Ciò è coinciso con un ampliamento di vedute, influenzato dalle prospettive dell'intervistato, ma anche con una prima constatazione del valore e dell'interesse degli obiettivi della tesi. Si è individuato un gruppo di docenti universitari all'interno del quale possiamo distinguere due categorie. Alla prima categoria appartengono quelli che hanno collaborato alla formazione dell'architetto Corvalán, contestualizzandola al momento storico: Luis Alberto Boh, Silvio Ríos Cabrera e Jorge Patiño. Alla seconda categoria appartengono quelli che oggi presentano una produzione saggistica più nutrita sull'architettura moderna e contemporanea in Paraguay: Anibal Cardozo Ocampos, Javier Rodríguez Alcalá e Carlos Humberto Sosa Rabito. Non è stato possibile consultare il materiale d'archivio dell'architetto Pablo Capelletti con cui Corvalán aveva stretto un importante rapporto professionale dagli ultimi anni di università fino all'avviamento del suo studio professionale. Questa attività ha goduto di una inaspettata collaborazione: durante il periodo di permanenza in Paraguay ci si è potuti confrontare con l'importante lavoro di intervista di un altro ricercatore, Eduardo Verri Lopes. Le sue interviste vengono spesso richiamate nel testo, sebbene la pubblicazione della sua tesi di Master non le abbia comprese.

Per comprendere l'origine di alcune tematiche enunciate nell'opera dell'architetto Corvalán e il clima culturale che ne ha condizionato la formazione, si è approfondito il suo percorso universitario. La "Universidad Católica Nuestra Señora de la Asunción", attraverso i suoi uffici, ha reso disponibile un dossier contenente la

¹⁸ Ferlenga 2005; Rocca – Tomasini 2005; Rocca – Tomasini 2007.

descrizione di tutti i corsi frequentati dall'architetto. Durante il lavoro si è cercato di integrare le informazioni di questo documento con quelle depositate all'interno dell'archivio dell'amministrazione della Facoltà di Scienze e Tecnologie della "Universidad Católica de Asunción" riguardanti i corsi organizzati dal "Centro de Tecnología Apropriada" durante gli anni ottanta¹⁹.

Tra gli archivi consultati, è importante segnalare quello dell'ingegnere Anibal Aguilar, dove è stata ritrovata una discreta quantità di materiale relativa ad alcuni progetti eseguiti con Corvalán. La poca organizzazione dell'archivio e il suo tardo ritrovamento non hanno consentito un'approfondita indagine dei materiali presenti. Nell'archivio digitale dell'ingegnere Enrique Granada sono state ritrovate alcune versioni del progetto di Casa Surubi'i e il progetto esecutivo. Il luogo principale della ricerca è stato lo studio dell'architetto Corvalán. Qui ci si è dovuti confrontare con dispersione e quantità: con l'avanzare del lavoro, cresceva il volume dell'archivio, al constatare la presenza di materiale potenzialmente utile su gran parte della superficie dello studio. Qualche documento aveva ricevuto una seconda vita: un modello nelle fondazioni di uno successivo, un prototipo strutturale in una lampada, un disegno tecnico su lucido nella copertina di un libro. Il cambiamento tecnologico prodotto dalla digitalizzazione delle tecniche di rappresentazione, pienamente vissuto dallo studio nella sua fase di crescita iniziale, ha comportato un importante lavoro di verifica, selezione e archiviazione di tutti i documenti conservati in formato digitale. La visione e digitalizzazione del materiale grafico presente in forma cartacea, non sempre ordinato per progetto, ha permesso di colmare le importanti mancanze dell'archivio digitale, consentendo una, seppur approssimativa, evoluzione del percorso progettuale dell'architetto. Sono stati documentati e in parte archiviati in formato digitale: il rinfuso materiale fotografico, le diapositive e alcuni negativi, i modelli fisici non sempre così integri e distinguibili, i documenti e gli attestati di partecipazione a diverse attività formative e culturali. Tra la documentazione più ricca e interessante si possono evidenziare i quaderni di appunti dell'architetto, in gran numero, e una sorprendente rassegna stampa riguardante i suoi primi anni di attività. La libreria dello studio ha fornito materiale utile alla definizione dell'immaginario dell'architetto, ma anche svelato note e appunti autografi. Alcuni libri hanno parlato per mezzo delle copertine che li rivestivano, realizzate con elaborati grafici di vecchi progetti non più di così scarso interesse. Infine, seppure in questo lavoro non se ne restituisca l'importanza, si è cercato di risalire agli autori paraguaiani di alcune opere artistiche con i quali l'architetto condivide una certa affinità intellettuale.

¹⁹ Il dossier è stato redatto nel dicembre 2014, periodo durante il quale si è potuto consultare l'archivio della Facoltà.

L'invenzione americana nei progetti di Javier Corvalán

L'assenza di una letteratura critica approfondita sull'architettura contemporanea è il riflesso della lacunosità della storia dell'architettura paraguaiana, che potrebbe a sua volta essere ridotta alla storia dell'architettura della capitale Asunción. L'architettura del Paraguay, nella storiografia internazionale, è unica, come l'esperienza che la ha prodotta: le missioni gesuitiche, di cui esiste invece un'estesa e approfondita letteratura. Osservando i dati demografici viene da chiedersi: potrebbe essere altrimenti? Più del 50% della sua popolazione vive in aree urbanizzate solo dal 1992, mentre oltre la metà del territorio nazionale, la parte semi-arida del Chaco a ovest del fiume Paraguay, è abitato solo dal 2% della popolazione²⁰. Questa realtà non è però così diversa dagli altri paesi dell'America del Sud, evidenziando una prima continuità di problemi interpretativi che danno identità comune alle diverse nazioni che abitano questo territorio. Constatata questa condivisione di problemi ha sostenuto l'idea di cercare alcuni paradigmi interpretativi per l'architettura contemporanea paraguaiana nell'architettura latinoamericana o iberoamericana, a cui spesso è stata ricondotta. L'idea di architettura latinoamericana, letta attraverso le molte pubblicazioni che hanno tentato di rappresentarla, appare come qualcosa d'instabile, mai uguale a se stessa, sempre diversa al cambiare il termine di relazione utilizzato per definirla. La prima lezione latinoamericana è che l'America può essere compresa solo in relazione a qualcos'altro, sia esso afro-iberico-indo-ispanico-latino. Prima di comprendere a quale di queste Americhe possa essere effettivamente ricondotta l'esperienza paraguaiana si è dovuto scoprire quale sia la 'natura americana'.

L'indagine cerca di evidenziare alcuni fatti con l'intenzione di confermare un mondo culturale che, dal momento in cui è stato ritrovato, ha sempre definito una propria identità esclusivamente in rapporto ad un altro. Una scoperta che non ha tardato a rivelarsi con l'immagine che più racchiude la natura ambigua di questa azione: trovare in qualcosa di esistente un carattere nuovo, l'invenzione. Quella dell'America è un processo di continua ri-scoperta generata dal cambiamento del suo punto di vista. La condizione d'interdipendenza tra un centro, luogo dell'osservatore, e una periferia, se privata della gerarchia stabilita dall'utilizzo di questi due termini, conferma una consapevolezza passata che Salvatore Settis riassume riprendendo un'osservazione di Levi-Stauss: «la riscoperta dell'antichità "classica" nel Rinascimento può esser vista come "una prima forma di etnologia", poiché allora "si riconobbe che nessuna civiltà può pensare se stessa, se non dispone di altre società che servano da termine di comparazione»²¹. La riscoperta dell'America forse può illuminare le dinamiche culturali oggi schiacciate dall'idea della globalizzazione, poiché la sua cultura è l'evoluzione prodotta dalla continua sovrapposizione di diverse idee di mondo che si sono succedute nel tempo.

²⁰ A titolo esemplificativo: la densità abitativa dell'Italia è di 206 ab/km², quella del Paraguay di 16 ab/km².

²¹ Settis [2004] 2010, p. 116.

L'America è eterogena, l'architettura e l'urbanistica sono la concretizzazione dei processi di traduzione di sistemi culturali diversi. Non si può più parlare di architettura latinoamericana, perché la definirebbe solo in relazione ad un termine, a suo volta molto ampio, il mondo latino. Il supporto geografico è il luogo da cui ripartire per definire il sistema di relazioni precise che hanno informato le opere. L'ordine e il clima americani descritti dall'Europa nel 1954²² sono espressione di una distanza che l'anno seguente, gli americani del nord, cercano di annullare. L'attività del MoMA e l'idea di architettura latinoamericana che qui viene fondata, esplicita lo sforzo prodotto per costruire l'idea di questa architettura in relazione a una modernità occidentale. Il ritorno all'opera specifica in rapporto al suo preciso contesto consente di rivelare una trama di rapporti culturali, spesso diversi e difficilmente riconducibili ad una categoria. L'America diviene un territorio ambiguo, l'opera il particolare manifesto delle diverse dipendenze che su quel territorio si sono depositate.

Nel tentativo di comprendere come «un'architettura in cui la geografia, più che la storia, influenza le scelte, il paesaggio più che la città le condiziona»²³ si è ricercata una 'natura asuncena'. La storia di Asunción è la storia di un progetto incompiuto, di una rifondazione continua che mai ha raggiunto una fine. La storia del Paraguay non si caratterizza per una espansione continua e lineare, ma è stata frammentata da frequenti crisi che hanno compromesso lo sviluppo del Paese. Le pietre di Asunción, unico importante centro abitato fino alla metà del secolo scorso, mostrano come le diverse idee che ne hanno ispirato la costruzione non abbiano mai raggiunto una dimensione organica. I segni più duraturi non sono quelli architettonici, ma quelli prodotti dalle particolari condizioni geografiche e climatiche del suo territorio. Questo aspetto è stato colto anche da Le Corbusier, che visita la città nel 1929; molte sono le osservazioni che ci riporta sulla qualità dell'ambiente naturale e della vegetazione in cui la città è immersa. Il paesaggio rurale sopravvive nella città così come le popolazioni indigene che da secoli occupano quel territorio. Queste popolazioni hanno garantito la sopravvivenza di una città grazie ai loro linguaggi, che si esprimono anche attraverso le forme dell'abitare. L'architettura paraguaiana si è nutrita dei tipi edilizi archetipici da loro sviluppati, affiancando, giustappponendo o traducendo le forme della dipendenza politica o culturale che si sono succedute. La città in cui opera l'architetto Corvalán è la pietrificazione di una cultura eterogena, dove il rurale penetra nell'urbano, l'artificio partecipa della natura, lo spagnolo perde capacità comunicativa separandosi dai guaraní, la seconda lingua ufficiale del Paese. Asunción emerge come il manifesto dell'impuro, unica forma possibile d'identità della cultura paraguaiana.

²² È il titolo del terzo volume dell'enciclopedia della nuova architettura di Sartoris. L'utilizzo della parola Americhe al plurale non è privo di interesse, disegna una geografia culturale diversa da quella prodotta successivamente dal volume di Hitchcock, che stabilisce una dipendenza. Sartoris 1954; Hitchcock 1955.

²³ Ferlenga 2010, p. 47.

Gli anni della formazione dell'architetto sono gli anni della “*década perdida*”. Tra il 1980 e il 1990 l'America cerca di definire se stessa dall'interno, di riscoprire una propria identità attraverso ciò che si è depositato sul suo territorio. Questa posizione culturale favorisce la proliferazione di molte ricerche riguardanti il patrimonio edilizio esistente, necessarie per incontrare una propria strada²⁴. L' America si riunisce nella continentale impresa di descrivere il territorio della sua architettura mettendone in luce la trama di dipendenze che lo ha informato, documentando l'esistenza di alcuni tipi edilizi locali eterogeni generatisi dall'integrazione di modelli provenienti da culture lontane, ma anche quella di alcune tipologie sviluppate dalla cultura indigena e rurale. Queste architetture archetipe ritornano nel progetto paraguaiano contemporaneo grazie a questa ricerca, pur limitata a poche trattazioni descrittive. Il clima che l'architetto respira all'Università è condizionato da queste idee, ma vi è anche un coinvolgimento diretto in alcune ricerche sulla storia urbana di Asunción. Così matura in lui la consapevolezza di una realtà americana complessa, di un Paraguay multiculturale perché coloniale ed indigeno allo stesso tempo.

Forme di sintesi indaga la capacità del progetto di Javier Corvalán di operare positivamente in questa cultura eterogenea. Definisce attraverso la storia specifica di quattro architetture l'insieme di relazioni che l'architetto seleziona e poi struttura attraverso il progetto. La cultura del Paraguay che il progetto mette in luce è da sempre ambigua, poiché aperta a diverse interpretazioni, impura perché pervasa di elementi eterogeni, polifonica nella sua immagine finale. Nei progetti si ritrova questa dimensione, un naturale modo di essere eterogeni, dove condizione urbana e rurale operano simultaneamente alla definizione dello spazio antropico. Le opere di Corvalán si tendono tra le questioni poste dallo specifico contesto di ogni commessa, avviando un processo progettuale che cerca la sintesi tra le azioni possibili. Azioni e contesto sono i principi che evidenziano la differenza del progetto paraguaiano da altre esperienze latinoamericane, poiché consente di evitare le ricadute nel folklore, ma anche il manierismo modernista. Le risorse materiali e costruttive insieme alla geografia riducono il campo delle azioni, stimolando la ricerca di un preciso rapporto tra le risorse disponibili. La ricerca di sintesi sviluppata dall'architetto viene spiegata attraverso l'analisi di quattro opere e un intermezzo. Quest'ultimo funziona come chiave narrativa tra i primi due progetti degli anni novanta e i successivi dei primi anni duemila. Vi è un'evoluzione figurativa nella sperimentazione dell'architetto che, pur non costituendo il tema principale della tesi, serve a dimostrare la continuità del argomento centrale: la ricerca di una sintesi è un processo continuo che supera alcune passeggere inclinazioni figurative.

Il primo progetto, il Teatro Sperimentale del Centro Culturale “Manzana de la Rivera” (1994-1996), non è mai stato pubblicato; il suo interesse è stato suscitato da un documento programmatico in cui vengono elencati molti temi poi ricorrenti. La ristrutturazione

²⁴ Gutiérrez – Moscato 1995, pp. 59-84.

del Centro Culturale “CPES” (1996-2000) è stata selezionata tra le opere finaliste della “III Biental Iberoamericana de Arquitectura y Ingeniería” del 2002, ed è stata pubblicata in diversi volumi e molte riviste. Inediti sono i documenti relativi alla prima versione del progetto che hanno consentito di argomentare il percorso evolutivo del principio di sintesi, che qui vive un’accelerazione molto brusca. L’intermezzo, Casa Curda, è una residenza privata realizzata prima del 1996, anno in cui è stato pubblicato l’unico documento d’archivio ritrovato insieme a qualche foto. Questo saggio, tuttavia, è risultato di fondamentale importanza per argomentare il brusco passaggio nelle due versioni del progetto per il Centro Culturale “CPES” e sostenere la consapevolezza di una natura ambigua della condizione urbana di Asunción. La Cappella San Miguel Arcángel è un progetto lento: il primo schizzo ritrovato in un quaderno d’appunti dell’architetto è del 2002, la sua realizzazione per fasi è stata ultimata solo nel 2011. Durante questo lasso di tempo viene progettata e realizzata la Casa Surubi’i, l’opera più conosciuta dell’architetto. I due progetti sono parte della stessa sperimentazione che, tesa verso la ricerca della sintesi, trova, nell’intuizione strutturale, la strada per un’economia di azioni che è anche figurativa. La conoscenza del funzionamento degli elementi portanti diviene una condizione necessaria per ridurre il campo delle azioni utili alla realizzazione dell’architettura, le figure strutturali un mezzo significativo ma non il fine della sintesi. In queste opere la figurazione architettonica è ancora relativamente complessa: l’immagine della cappella come quella di Casa Surubi’i, non corrisponde alla struttura portante ma alla ricerca di una sintesi tra gli elementi compositivi del progetto. Nei progetti successivi, qui non trattati, il percorso compositivo sembra focalizzarsi sulla sperimentazione strutturale, che tende ad identificare l’architettura con l’espressività della sua struttura. Il percorso delle forme di sintesi promuove la comprensione di questa sperimentazione nel campo dell’economia di azioni su cui si fonda piuttosto che sull’espressività. La tesi non ha la pretesa di iniziare un lavoro monografico sull’architetto Corvalán, ma utilizza la dimensione locale della sua ricerca progettuale per evidenziare un processo di sintesi formale che traccia una teoria compositiva valida al di là del contesto specifico dove è maturata. Le forme di sintesi ci consentono di riscoprire l’invenzione come azione radicata in una realtà specifica, la cultura eterogena in cui si sviluppa, frutto del continuo sovrapporsi di differenti idee di mondo e di riflettere in modo diverso sull’idea di globalizzazione. Nel 1997, mentre in Paraguay Javier Corvalán ragiona sui modi di operare la sintesi, Rafael Moneo, parlando dei contemporanei cileni, si pone una domanda che la tesi argomenta per esteso:

«Cosa ci si può attendere nel campo dell’architettura in un futuro prossimo di un paese “lontano”? [...] la inevitabile globalizzazione rende difficile praticare la purezza e inaccettabile la tentazione di perseguire quanto è autoctono come radicale alternativa. [...] maneggiare con libertà gli elementi caratteristici con cui si caratterizza una specifica società in luoghi e momenti determinati della sua storia»²⁵.

25 Moneo 1997.

Un'altra America

Un segno rettilineo, astratto, appropriato alla superficie su cui viene posto quanto inappropriato ai territori da esso generati, stabilisce il luogo della possibilità dei due regni, Spagna e Portogallo, a cui quei territori vengono affidati. Il “Tratado de Tordesillas”¹ del 1494 non definisce la proprietà di un territorio il cui nome è di poco interesse, ma definisce e nomina il limite oltre il quale, rispettivamente e reciprocamente, i due regni potranno incontrare un futuro ancora senza sostanza né nome. La linea retta che corre verticalmente a 370 leghe a ovest dell’Isola di Capo Verde è espressione della volontà dei due paesi europei di stabilire preventivamente l’inizio di un futuro incerto: un territorio in divenire, la cui unica ragione di interesse è ciò che potrà essere. Il primo modo di definire questo territorio è una figura parzialmente impropria all’atto nominale di un territorio: una linea che non contiene, ma traccia solamente parte del confine di un contenuto ancora sconosciuto. La “raya” definisce l’inizio di un ‘nuovo mondo’ di possibilità; stabilisce un diritto di proprietà e non la presenza di una nuova entità. Non è un caso che il Portogallo, impaurito dalle fortunate conseguenze del gesto impavido che consentiva alla Spagna di acquisire sempre più territori a occidente, tracciasse con il “Tratado di Zaragoza”² l’altra linea, quella di chiusura e di definizione del duopolio iberico. La scrittura dei trattati è la conclusione di due momenti di crisi politica tra i due imperi, uniti nell’impresa di ridisegnare i confini geopolitici di un mondo in rivoluzione³. Che un processo di crisi trovi sua piena espressione formale in una linea è di particolare interesse se si pensa all’etimologia della parola. Il termine greco “Krisis” (scelta) deriva da “Krino”, separo, distingo. La “raya” separa, distingue, ma non nomina: ferma la sua attività significativa appena prima di esprimere un giudizio sulla consistenza di ciò che individua come parte di un’entità prima indistinta. Quest’unità si identifica quindi come un Nuovo Mondo solo in rapporto ai due Imperi che su di esso hanno potere. Questo mondo è ‘nuovo’ solo in virtù del potere esercitato da luoghi a esso estranei. Da quando questo territorio viene incontrato, viene ‘inventato’ come periferia di un centro. È inventato e nuovo solo in funzione del dominio dell’alterità, esercitato dall’Europa, che trasforma ciò che è altro da sé anche attraverso il «il monopolio geopolitico della storicità»⁴. L’iscrizione del planisfero di Cantino (1502) lega l’idea del nuovo all’invenzione: le isole

1 Il Trattato di Tordesillas è stato firmato dall’Impero spagnolo e dall’Impero portoghese nell’omonima città, in Castiglia, il 7 giugno 1494, con l’obiettivo di stabilire le terre appartenenti ai due imperi. Il trattato prevede che tutte le terre, esclusa l’Europa, a ovest del meridiano posto a 370 leghe a ovest dell’Isola di Capo Verde siano della Spagna, quelle a est del Portogallo. Il meridiano veniva chiamato “raya”.

2 Il Trattato di Zaragoza fu firmato nell’omonima città il 22 aprile del 1529 per definire a chi appartenessero le isole Molucche, parte dell’arcipelago malese, in Indonesia. Il trattato concluse il processo avviato con il trattato di Tordesillas, precisando le aree d’influenza dell’impero spagnolo e portoghese anche nell’emisfero orientale.

3 Copernico descrive il moto di rivoluzione della terra intorno al sole nella prima del XVI secolo.

4 Gilroy 2006, p. 28.



▲ Immagine 1: Planisfero di Cantino. Anonimo Portoghese, 1502, Biblioteca Estense Universitaria, Modena. Questo planisfero rappresenta i possedimenti portoghesi del XV secolo in seguito al “Tratado de Tordesillas” di cui è disegnata la “raya”. Viene comunemente chiamato Planisfero di Cantino in ragione del fatto che fu il diplomatico italiano Alberto Cantino a portarlo in Italia al duca di Ferrara in quell’anno.

sono «nuovamente trovate»⁵. La novità è subordinata all'evento del ritrovamento: non vi è invenzione che non si fondi su un'esistenza previa⁶; solo un diverso modo di guardare all'esistente, lo sguardo europeo, rende le isole nuove. La secolare diatriba che ha diviso gli storici sullo scopritore dell'America è viziata dal desiderio di possesso di questa terra ed è alimentata dalla ricchezza che la nuova associazione può generare.

«L'America latina esiste, ma solo per opposizione e dal di fuori [...]. Il che significa anche che il termine possiede una dimensione nascosta che ne completa l'accezione»⁷.

Cristoforo Colombo sostiene nella maggior parte dei suoi scritti di essere convinto di aver ri-trovato le Indie. Averle raggiunte da un'altra direzione gli consentiva di vederle da un altro punto di vista ma non le rendeva nuove. Un 'Mundus novus' e isole 'nuovamente trovate' vengono invece felicemente descritte da Amerigo Vespucci nei resoconti dei suoi viaggi rivolti ai suoi signori fiorentini⁸. La fortuna di questi testi, la cui autenticità è ancora oggetto di discussione, non sta nel ritrovamento delle terre ma nell'autenticazione del fatto che sono nuove, fresche, giovani; che si può esercitare su di esse un diritto di formazione e sviluppo: «Vespucci "scoprì" l'America sul piano concettuale»⁹. Ciò che Vespucci inventa, 'trova nuovamente', è un territorio diverso perché senza araldi o dominazioni conosciute, aperto alla conquista. «Ma se non sappiamo chi scoprì l'America, sappiamo chi la inventò: Martino il Mugnaio del Lago nel Bosco»¹⁰. L'inventore, Martin Waldseemüller, non è un mugnaio ma un cartografo o, più precisamente, un cosmografo. A lui si deve l'invenzione del termine 'America' apparso per la prima volta nella carta da lui prodotta a Saint-Dié nel 1507, allegata al trattato *Cosmographiae introductio* che ne costituisce il «certificato di nascita»¹¹. Vespucci, sostenendo una condizione nuova del continente, si fa portavoce di un'operazione retoricamente intelligente; Waldseemüller esalta questa intuizione, facendo corrispondere il narratore all'inventore. «Tutta questa provincia è stata scoperta per mandato del re di Castiglia»¹² così come tutte le terre sconosciute che, in potenza, potranno essere ri-trovate spingendosi sempre più là, oltre

5 L'intestazione del Planisfero di Cantino che ci consente di datarla, recita: «Carta da navigar per le isole novamente trovate in la parte de l'India».

6 O'Gorman [1958] 2006.

7 Rounquié [1987] 2000, p. 20.

8 Pisani 2016, p. 29.

9 Mignolo [2007] 2013, p. 39.

10 Zucconi 2007, p. 25.

11 Brotton [2012] 2013, p. 169.

12 «Toda ista provincia invenita est per mandatum regis castelle». [t.d.A.] Lungo la lingua di terra che rappresenta questo territorio così com'era allora conosciuto fin ad allora c'è questa scritta. Al di là di alcune montagne si trova la «terra ultra incognita», termine che verrà usato nelle successive pubblicazioni in seguito a un ripensamento dello stesso autore [foglio 2 (pagina 15)]. Nel foglio sottostante, il numero 3 (pagina 17), appare invece la scritta «America».



▲ Immagine 2: *Universalis cosmographia secundum Ptholomaei traditionem et Americi Vespucii aliorumque lustrationes*, Martin Wadseemüller, 1507, Library of Congress, Washington DC. Particolare del foglio 2 (pagina 15) e del foglio 3 (pagina 17).



▲ Immagine 3: *Universalis cosmographia secundum Ptholomaei traditionem et Americi Vesputii aliorumque lustrationes*. Martin Wadseemüller, 1507, Library of Congress, Washington DC.



la “raya”. L’America di Waldseemüller¹³ rappresenta l’idea di questo territorio in rapporto alla conquista europea: un territorio vuoto, senza storia e senza preesistenze; un territorio la cui potenza è totale perché totale è il disinteresse per ciò che già c’è in questo territorio. L’invenzione dell’America è legata a un suo naturale svuotamento, a una «tabula rasa», necessaria per potervi fondare una nuova società. L’America, in ragione della sua presunta novità e giovinezza, diviene il luogo dell’utopia, un «laboratorio eccezionale per la ricerca di diverse elaborazioni... per una rapida verifica della fattibilità delle utopie»¹⁴.

«America, per l’Europa, non è solo il territorio della colonizzazione, come lo saranno Asia e Africa, ma, essenzialmente, il territorio per antonomasia, lo spazio come entità eccelsa, il luogo dove sarà possibile fondare la modernità a partire da un mostruosa negazione di una storia specifica. Perché ci sia spazio puro [...] è necessario fare una “tabula rasa” dell’umanità precedente, che quindi, sarà caratterizzata come preumana o inumana»¹⁵.

L’aspirazione all’utopia e la ricerca incessante della sua realizzazione si è profusa grazie all’azione uguale e contraria di distruzione dell’esistente. Parallelamente all’opera di distruzione delle Indie¹⁶ si è sviluppato un processo di costruzione retorica, altrettanto voluminoso, di una terra «immensamente piana o immensamente selvatica»¹⁷, di uno spazio americano, quasi infinito, «eterno»¹⁸. La constatazione di un paesaggio ampliato è stimolata da una parte, dalla scarsità di fatti urbani, essenziali per la costruzione del tempo storico europeo, dall’altra dalla presenza di una natura esuberante, in tutte le sue manifestazioni. Una natura che «nella sua immensità ricorda la propria preesistenza all’uomo»¹⁹. È questa fondamentale differenza fra lo spazio americano e lo spazio europeo a confermare il verso dell’invenzione americana:

13 Si parla di America di Waldseemüller perché sull’etimo della parola America sono state fatte molte ipotesi, volte a dimostrare anche una certa origine autoctona del termine. Per una breve descrizione si rimanda al testo già citato Zucconi 2007.

14 Fernandez 1998, p. 18.

15 «América, para Europa, no es solo el territorio de la colonización, como también lo serán Asia y Africa, sino, esencialmente, el territorio por antonomasia, el espacio como entidad excelsa, el lugar donde será posible fundar la modernidad a partir de la monstruosa negación de una específica historia. Para que haya puramente espacio [...] se hace preciso una “tabula rasa” de lo humano previo, que entonces, será caracterizado como prehumano o inhumano». [t.d.A.] Fernandez 1998, p. 11.

16 Bartolomé de Las Casas (1484-1566), dopo aver compiuto e trascritto il quarto viaggio di Cristoforo Colombo diviene il primo vescovo ordinato in America. A lui si deve un grande opera di difesa delle popolazioni indigene e la scrittura di *Istoria, ò, Breuissima Relatione della distruzione dell’Indie Occidentali*, pubblicata a Venezia nel 1630.

17 Kusch [1953] 1983, p.81.

18 «Nel tropico del Brasile, nella Pampa argentina, ad Asuncion degli Indios, ecc... si è, dappertutto, nel medesimo eterno passaggio: steppa o pampa, non sono che una distesa; foresta vergine o fustaia francese, non sono che ramificazioni». Le Corbusier [1930] 1979, p. 24.

19 Blengino 2004, p. 32.



▲ Immagine 4: *America*, Jan Van Der Straet, 1587, Museo Galileo di Firenze. Seconda incisione della raccolta *Nova Reperta*: «Scopri l'America Amerigo. La chiamò / e da quella volta la svegliò per sempre».

«Mezzo millennio fa, se certo non fu scoperta l'America, da tempi immemorabili abitata, fu sicuramente scoperta l'Europa. [...] Cristoforo Colombo, con il suo viaggio, ci ha fatto scoprire l'Europa. Perché essa ha smesso di essere solo l'ovest dell'Asia, l'occidente del favoloso mondo orientale, ha smesso di confrontarsi con il miraggio [...] per sognare di un altro paradiso, quello del mondo nuovo, dell'eldorado, dell'utopia gesuita in Paraguay, della sconfinata prateria»²⁰.

Conseguenza diretta dell'invenzione è la crisi interna. La conquista si regge su un'economia esogena e il territorio americano è fonte di profitto per un territorio a esso lontano. Nessun investimento è rivolto allo sviluppo come crescita pianificata verso obiettivi prefissati, ma risultato indiretto e disinteressato della convenienza esclusiva dell'Europa. Per garantire gli interessi europei è necessario avviare un processo di smantellamento etnico delle culture locali. Vista con gli occhi delle popolazioni autoctone la conquista diviene una catastrofe il cui trauma è visibile nell'istantaneo e irrecuperabile vuoto di senso del sistema culturale indigeno²¹.

²⁰ D'Eramo 1992. Si veda anche Blengino 2004, pp. 29-32.

²¹ Rounquié [1987] 2000, pp. 50-52.

«Il complesso di credenze mitiche e di pratiche rituali costituisce l'asse [su cui si regge] la cultura tribale; radicato quello, le diverse espressioni estetiche – come quelle politiche, giuridiche o economiche – perdono coesione e fondamento, crollano. Di fronte alla perdita di riferimenti collettivi gli indigeni cominciano a soffrire dolorosi processi di detribalizzazione e impoverimento, crisi di identità e degrado»²².

Nuove geografie della dipendenza cominciano a delinarsi fin dall'inizio del XIX secolo quando il sistema coloniale iberico comincia a decadere. Il sistema sembra cedere sotto i colpi indipendentisti di eserciti di civili locali, ma è una crisi tutta europea a ridefinire il sistema di relazioni americane. L'indipendenza dei territori americani è la narrazione di una nuova invenzione: la scoperta dell'America 'Latina'. Lo stesso Nuovo Mondo, diventa nuovamente nuovo agli occhi del suo ultimo pretendente, la Francia. Da un lato le vittoriose guerre napoleoniche del 1808 confermano il potere francese sull'Europa, dall'altro i celati finanziamenti alle guerre d'indipendenza ispanoamericane le consentono di esercitare sul continente un nuovo diritto di proprietà intellettuale. La nuova gerarchia europea è il culmine di un'altra crisi americana che ridisegna il senso di questo territorio. Quella che Cortés avrebbe voluto chiamare "Nueva España", per consolidare l'idea di dipendenza di una terra periferica del Regno di Castiglia²³, diviene 'Latina', non perché cambino le condizioni della periferia quanto per la ridefinizione del centro da cui essa dipende. Sebbene la fisionomia del territorio sia notevolmente cambiata in seguito alle guerre d'indipendenza la determinazione degli orizzonti di sviluppo è sempre delocalizzata. La cultura illuminista francese si erge a difesa della cultura latina, romana e cattolica, nel tentativo di arginare i crescenti interessi dell'altra America, anglofona e protestante. La continuità culturale che distingue la nuova America da quella precedente viene promossa da un importante investimento sul territorio, coerente con un progetto economico di più ampio respiro. I finanziamenti cominciati con le guerre d'indipendenza politica servirono a rafforzare il rapporto di dipendenza economica anche attraverso la generazione di nuovi bisogni²⁴. La costituzione di istituzioni necessarie al consolidamento dell'immagine degli stati nascenti non solo fu pagata con i prestiti francesi e inglesi ma fu soprattutto promossa dalla «seconda conquista culturale»²⁵ sostenuta dalla cultura umanistica francese. La promozione culturale si diffuse e si consolidò in breve tempo, generando a sua volta una maggiore domanda della stessa, tanto negli ambienti dell'élite culturale quanto nell'aspetto delle città.

22 «El complejo de creencias míticas y prácticas rituales constituye el eje de la cultura tribal; arrancado aquel, las diversas formas estéticas – tanto como las políticas, las jurídicas o las económicas – pierden cohesión y fundamento, se derrumban. Y ante la pérdida de referencias colectivas los indígenas comienzan a sufrir dolorosos procesos de detribalización y pauperización, crisis de identidad y deterioro». [t.d.A.] Escobar 1993, p. 45.

23 Fernandez 1998, p. 13.

24 Tale processo accomuna le politiche espansionistiche di Francia e Inghilterra a discapito di Spagna e Portogallo, si può evidenziare però una piccola differenza tra i due progetti culturali: quello francese è principalmente umanistico, quello inglese principalmente scientifico.

25 Gutiérrez – Moscato 1995, p. 9.



▲ Immagine 5: 3029B, Le Corbusier, 1929. Fondation Le Corbusier, Parigi. «Buenos Aires? Destine d'une ville neuve».



▲ Immagine 6: *Ascension*. Le Corbusier, 1929, in Franclieu 1981, B4, 248.

La capitale argentina come quella paraguaiana sono espressione materiale di questa complessa situazione socio-culturale, enfatizzata dalle cospicue migrazioni di questo periodo, che da secoli strutturano un sistema di culture diversamente integrate. Con il ritmo sincopato delle parole Le Corbusier ‘precisa’ l’immagine di queste città dipingendo davanti ai nostri occhi l’euforia che lo coglie ricordandole sul transatlantico *Lutetia*.

«Asuncion! [...] L’allegria è in tutta la città, in grazia degli italiani che, seguendo una tradizione trapiantata qui dai gesuiti spagnoli, ad ogni passo hanno decorato la sommità degli edifici con le balaustre di Palladio che si stagliano contro il cielo. O balaustre sud-americane! Maccheroni italiani! Che profusione, che esagerazione! La tragica Buenos Aires tenta di ridere con le sue balaustre italiane, [...] Tutto è, manifestamente, esagerato. Sono stato tentato di lanciare anatemi contro le balaustre! Ma è per mezzo di esse che si afferma la latinità... un sorriso latino»²⁶.

Il viaggio di Le Corbusier sancisce il debito contratto dalle scuole di architettura americane con un progetto moderno europeo, ma è anche emblema della fine del secolare progetto di costruzione della modernità incapace di sostenere le grandi crisi di inizio secolo. Mentre il *Massilia*²⁷ lascia Bordeaux per traghettare uno dei più importanti esponenti

²⁶ Le Corbusier [1930] 1979, p. 18-19.

²⁷ È il nome romano della città di Marsiglia. Così si chiamava la nave che il 14 settembre 1929 salpò da Bordeaux per portare Le Corbusier a Buenos Aires.



▲ Immagine 7: Sevilla. *Exposición Iberoamericana de 1929-1930: Guía Oficial*. Copertina. Conde 1929.

della cultura europea e francese in America, gran parte di essa approda nuovamente, ma per la prima volta su invito, a Siviglia.

«Un tempo metropoli delle città del continente occidentale che Spagna scoprì e incorporò alla civiltà. [...] Siviglia in nome della Spagna chiama alla sua esposizione tutte le Nazioni Americane e vuol godere con loro della legittima soddisfazione di vedere continuate nelle giovani Repubbliche d'America le grandezze secolari della Patria spagnola»²⁸.

L'Esposizione Ibero-Americana di Siviglia del 1929 diviene l'ultimo disperato tentativo di riaffermare, attraverso un debito culturale contratto dalle Americhe, la loro dipendenza dal progetto espansionistico spagnolo²⁹, sostenuto anche attraverso una supposta «affermazione di confraternità tra tutti i popoli di razza e lignaggio iberici»³⁰. Il lignaggio iberico non è altro che l'ultimo argomento utile all'affermazione di una possibile continuità a cui anche gli Stati Uniti del Nord America dovrebbero appartenere, uniti in

28 «Metrópoli un tiempo de los pueblos del continente occidental que España descubrió e incorporó a la civilización. [...] Sevilla, pues, en nombre de España llama a su Exposición a todas las Naciones Americanas y quiere sentir con ellas la legítima satisfacción de ver continuadas en las Republicas jóvenes de América las grandezas seculares de la Patria española». [t.d.A.] Conde 1929, pp. 19-20.

29 La storia del Padiglione del Messico descrive come a questo processo generale ne segue un altro inverso, di colonizzazione del colonizzatore. Carranza 2014, in particolare *Colonizing the Colonizer*, pp. 86-117.

30 «Afirmación de confraternidad entre los pueblos todos de raza y ablenço ibéricos». [t.d.A.] Conde 1929, p. 19.

un «inno di gratitudine che l'Occidente deve alla Nazione providenzialmente eletta per realizzare l'impresa di Colombo [la conquista]»³¹. Alla conquista iberica sta lentamente sostituendosi la conquista nordamericana, che con la guerra ispano-americana del 1898 priva la Spagna dei suoi ultimi possedimenti oltre Atlantico: Cuba e Puerto Rico³². La grande depressione che si consuma in coincidenza con il viaggio di Le Corbusier e l'Esposizione di Siviglia conferma «il passaggio agli Stati Uniti della funzione di tutela fino ad allora in mano europea»³³, capace di ridisegnare un nuovo ordine gerarchico mondiale. La colonialità³⁴ economica dell'una verso l'altra America inizia una nuova crisi: il lignaggio spagnolo, il capitale inglese e la cultura francese, possono coabitare in questo territorio solo come parte di una storia in relazione a territori altri. Non è questa storia di domini esogeni a differenziare il passato dal futuro, ma il luogo altro da cui quel dominio viene esercitato, altrettanto imposto dall'esterno, tramite il monopolio economico nordamericano. Una nuova distanza non cambia obbligatoriamente il rapporto tra le parti: la prossimità fisica con il nuovo centro non cambia la sostanza dell'eterna periferia americana, ritrovato giardino per la coltura degli interessi del 'buon vicino'. Gli Stati Uniti, già egemoni nel loro cortile caraibico, sostituiscono il proprio dominio a quello europeo e diventano la metropoli esclusiva del complesso regionale. Così il periodo che sta cominciando è scandito dalle relazioni dell'America del Nord con i paesi della regione o, più precisamente, dai tipi di politiche latino-americane attuate in successione da Washington³⁵. La costruzione di un nuovo sistema culturale capace di consolidare il nuovo sistema di dipendenza non poteva che passare per la conquista del Messico. La conquista fisica di ampie aree di territorio messicano era già avvenuta con la guerra messicano-statunitense combattuta tra il 1846 e il 1848. Alla conquista territoriale corrispondeva l'affermazione di un potere economico-politico internazionale: lo sbocco sull'oceano pacifico consentiva agli Stati Uniti di assumere una nuova dimensione affacciandosi su entrambi i fronti oceanici. Il neocolonialismo nordamericano si distingue per un'alleanza politica sostenuta da azioni militari volte a garantirne la persistenza³⁶, ma anche per la costruzione di una nuova continuità culturale sostenuta dalla diffusione dell'idea di una identità panamericana, nata verso la fine del XIX secolo in contrapposizione alla cultura latina. Dopo il 1930, con la fine dell'egemonia europea, tale idea si rivela parzialmente inutile anche grazie all'imponente processo mitopoietico che trasforma gli Stati Uniti del nord in 'America' e gli stati disuniti del sud, per opposizione, in qualcos'altro.

31 «himno de gratitud que Occidente debe a la Nación providencialmente elegida para realizar la empresa colombiana». [t.d.A.] Conde 1929, p. 20.

32 Si ringrazia il Prof. Arch. Antonio Tejedor Cabrera per aver segnalato l'importanza di questo evento per la storia della Spagna durante una conversazione a Venezia, 10 giugno 2016.

33 Gutiérrez – Moscato 1995, p. 9.

34 «“Colonialismo” si riferisce a periodi storici specifici e a luoghi di dominio imperiale [...]; “colonialità”, invece, denota la struttura logica del dominio coloniale che soggiace al controllo». Mignolo [2007] 2013, p. 42.

35 Rounquié [1987] 2000, p. 23.

36 Rounquié [1987] 2000, pp. 27-28.



▲ Immagine 8: A Logo for America, Alfredo Jaar, 1986. Installazione pubblica a Times Square, New York. Sequenza.

Ciò che identificava una periferia identifica ora il suo nuovo centro: l'America diviene l'impero dal quale verranno orchestrate altre sperimentazioni di cui, quella Latina, continuerà a essere il luogo ideale³⁷. La definizione di un rapporto di subordinazione politica ed economica viene affermato attraverso la costruzione dell'idea del 'continente' America Latina; al Museum of Modern Art di New York viene affidato il compito di rappresentare e diffondere quest'idea attraverso l'arte e l'architettura³⁸. La difesa degli interessi privati di fronte alle minacce della guerra fredda porta all'inasprimento della politica del "big stick" con l'erezione di grandi muri intorno al cortile: il backyard viene garantito favorendo l'insediamento di dittature filo-nord-americane. L'America è latina solo in contrapposizione al resto di un mondo orientale a cui essa non deve appartenere nonostante i suoi popoli e la sua storia siano la manifestazione di una secolare dipendenza. La fine della lenta e silenziosa crisi mondiale tra il blocco occidentale e quello orientale corrisponde a un'altra crisi di identità dei paesi dell'America del sud, impreparati al nuovo modello politico ed economico.

La decade fotografata da Hitchcock nella mostra *Latin American Architecture since 1945*³⁹ aveva descritto, attraverso l'architettura, il modello di crescita imposto dagli interessi esogeni che sarebbe durato fino agli anni '80. Al sessantesimo anniversario della prima esposizione sull'architettura americana e latina, un'altra celebra questo periodo⁴⁰, rappresentato dal "desarollismo". Il termine, «coniato dai suoi creatori e fautori»⁴¹, sostiene, anche attraverso un produzione ideologica non meno importante, una crescita che identifica il progresso in una crescita produttiva e tecnologica. L'architettura è parte importante di questa nuova narrazione, concretizza la «poetica dello sviluppo»⁴², avvicinando l'immagine di città, apparentemente senza storia, in ragione di una continuità istantanea fondamentale statunitense ed economica. L'America si offre di nuovo come laboratorio di sperimentazione urbana e architettonica⁴³, dietro al riconoscimento internazionale dei risultati di questa sperimentazione, promossi e divi dall'America del Nord, vi è la povertà dell'altra America che dai profitti del progresso resta esclusa. La fine delle dittature segna la fine di un modello di sviluppo imposto e mantenuto attraverso di esse, ma anche la fine della crisi del debito che portò l'America a perdere dieci anni⁴⁴.

37 «America [...] luogo ideale della sperimentazione» [t.d.A.] Fernandez 1998, p. 43.

38 Real 2012. Su questo argomento si veda il capitolo successivo.

39 La mostra, curata dall'architetto Henry-Russell Hitchcock, presentava l'architettura latino americana prodotta tra il 1945 e il 1955.

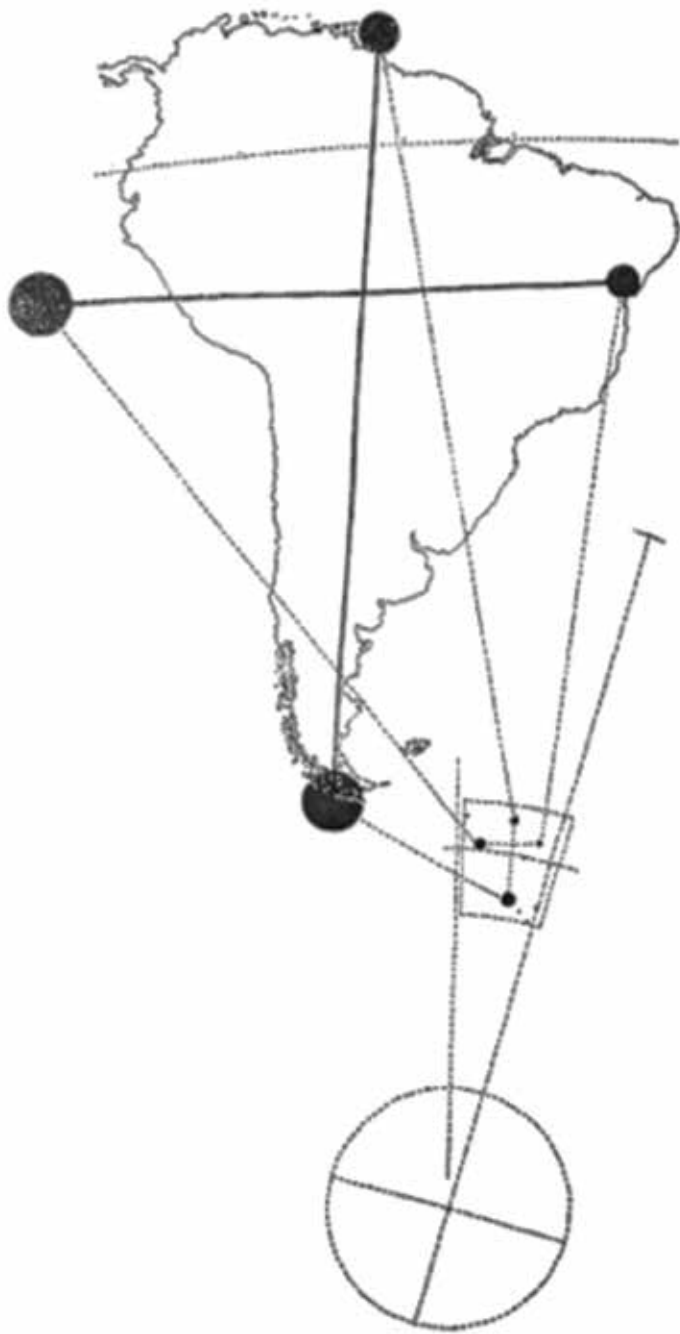
40 Tra il 29 marzo e il 19 luglio 2015 al MoMA di New York si tiene la mostra intitolata "Latin America in Construction: Architecture 1955-1980". Si veda il catalogo: Bergdoll - Comas - Liernur - Real 2015.

41 Rounquié [1987] 2000, p. 225.

42 Bergdoll - Comas - Liernur - Real 2015, pp. 40-67.

43 Bergdoll - Comas - Liernur - Real 2015, p. 34.

44 Rounquié [1987] 2000, p. 283



▲ Immagine 9: Cruz del Sur in Alberto Cruz - Godofredo Iommi, *Amerida*, Editorial Cooperativa Lambda, Santiago del Cile 1967, p. 35.

La “decada” (1980-1990) è “pérdida”⁴⁵ dal punto di vista economico, ma è anche un momento di riflessione endogena, decisiva per la determinazione dei venti a cui affidare la rotta di un continente naufrago⁴⁶. L’America si ritrova in una condizione tanto inedita, quanto fondante una nuova percezione e consapevolezza di se stessa: libera di guardarsi dal di dentro è obbligata a ritrovarsi⁴⁷, a inventarsi nuovamente. “Amereida” è il viaggio poetico per la (ri)-fondazione dell’America immaginato dall’architetto cileno Alberto Cruz e dal poeta argentino Godofredo Iommi nel 1965. Il gruppo di Valparaíso e la scuola di Ciudad Abierta vengono riscoperte come prospettive originali di una America originata dal suo interno. Il processo coinvolge pienamente la cultura architettonica che promuove un ripensamento della propria condizione, in una continentale e inedita attività di interlocuzione⁴⁸ volta all’identificazione di una personale e appropriata identità⁴⁹. Questa attività è accompagnata da un’importante produzione teorica e storica che trova in Marina Waisman e in Ramon Gutiérrez i più importanti interpreti. Costoro sono anche gli ideatori dei “Seminarios de arquitectura latinoamericana”, SAL⁵⁰, in cui gli architetti di tutto il continente si confrontano sul senso di una specifica condizione latinoamericana e sulle dinamiche necessarie per la sua riscoperta. La ricerca di un proprio centro ha prodotto un’importante rilettura della produzione artistica e architettonica precedente⁵¹, non più pura e statica riflessione di un modello importato, e la restituzione alla storia delle culture locali e indigene, manifestazione di un’identità antecedente le conquiste ma ancora viva nella società contemporanea. La periferia orfana di centro non tarda però ad incappare in una contraddizione manifesta nella diffusa identificazione con la “América invertida” di Joaquín Torres-García del 1943. L’immagine propone un nuovo nord latinoamericano, che assume senso solo in relazione e per opposizione al nord da cui tenta di liberarsi.

45 la “*década pérdida*” è la locuzione che riassume la crisi economica che ha coinvolto molti paesi dell’America Latina a causa del forte indebitamento estero che li colpì in seguito al cambiamento del modello economico globale.

46 «Studenti e professionisti latinoamericani si imbraccano per un lungo viaggio alla scoperta di sé stessi». [t.d.A.] Carranza – Lara 2014, p. 310.

47 «Era necessario diventare “il centro di noi stessi”». [t.d.A.] Carranza – Lara 2014, p. 309. L’affermazione riprende una frase di Fernández Cox, teorico della modernità appropriata.

48 «*inedita interlocución latinoamericana*». [t.d.A.] Segawa 2005, pp. 50-51.

49 il termine fa riferimento alla fortunata locuzione di Cristian Fernandez Cox, autore di molti testi volti alla spiegazione e diffusione di questa idea.

50 I SAL ebbero luogo in città differenti con cadenza non regolare: Buenos Aires, Argentina (1985, 1986); Manizales, Colombia (1987); Tlaxcala, Mexico (1989); Santiago del Chile, Chile (1991); Caracas, Venezuela (1993); Sao Carlos/ Sao Paulo, Brasil (1995); Lima, Perú (1999); San Juan, Puerto Rico (2001); Montevideo, Uruguay (2003); Oaxtepec/ Morelos, Messico (2005); Chile (2007); Panama, Panama (2009); Campinas, Brasil (2011); Bogotá, Colombia (2013).

51 Gutiérrez – Moscato 1995, pp. 82-84.



▲ **Immagine 10:** *III Encuentro de Arquitectura Latinoamericana*. Humberto Eliash, 1987. Manifesto illustrativo degli argomenti del terzo "Seminario de Arquitectura Latinoamericana" tenutosi a Manizales, Colombia, dal 9 al 11 aprile del 1987. La "chiva" de la identidad arquitectónica latinoamericana sul camioncino che porta verso la valle dell'identità si legge "meglio tardi che mai". Archivio del "Centro Documentación Arquitectura Latinoamericana", CEDODAL.

«Solo presumere che esista una ‘modernità’ architettonica univoca e chiaramente determinata poteva permettere la postulazione di una ‘modernità altra’. [...] Perde di senso parlare di modernismi canonici e, di conseguenza, che non è meno incosciente immaginarne di subordinati o ‘diversi’. [...] In questo modo all’architettura realizzata nei paesi periferici non gli resta che la consolazione di entrare nella ‘grande narrazione’ euro-nordamericana a favore di una comprensiva e solidale inclusione di capitoli ‘speciali’ che per sua stessa natura la confinano in una condizione di ‘alterità’»⁵³.

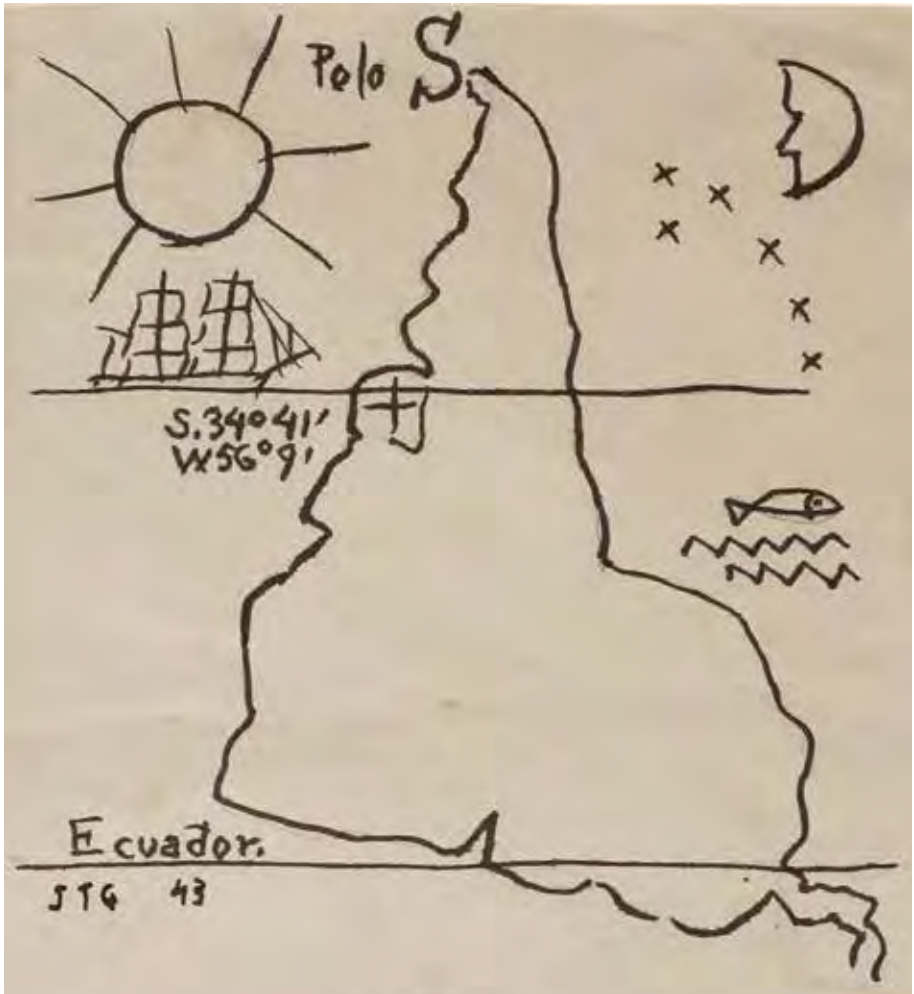
La storia dell’America, o meglio del suo nome, è ricca di continue invenzioni letterarie «come se impadronirsi del nome giustificasse il ratto di un continente»⁵³. Ogni nome attribuitole è culmine di un processo di crisi che porta la stessa forma ad assumere significati altri solo in ragione di un nuovo rapporto. *Los cien nombres de América*⁵⁴ sono il riflesso della continuità con cui si è verificato il fenomeno di attribuzione di senso a questo continente attraverso un processo di crisi simile alla cinetica cardiaca: al momento della diastole, come separazione da qualcosa che lo caratterizzava precedentemente, segue la contrazione, un’attività di giudizio di valore che da senso alle parti di nuovo unite. Sembra che l’America non possa essere se stessa se non ciclicamente ed esclusivamente in rapporto a qualcos’altro, nel moto continuo di separazione e avvicinamento a qualcos’altro. L’impossibilità di essere normale, di ritrovarsi in una forma di cultura chiusa e riconoscibile⁵⁵ è garanzia di freschezza propositiva, sempre intenta a reinventare le ragioni della sua esistenza. Una cultura che trova nell’essere colonizzata le sue ragioni, il suo stesso senso, il suo essere continuamente attuale, perché forzosamente soggetta a un dinamismo indotto, anche dal nostro continuo appoggiarvi lo sguardo nel tentativo di coglierla. È la presenza simultanea di queste culture a ‘costruire’ un’unità culturale cambiante, dinamica, capace di reiventare se stessa per una sempre ‘altra’ America?

52 «Sólo la presunción de que habría una ‘modernidad’ arquitectónica unívoca y claramente determinada podía permitir la postulación de una ‘modernidad otra’. [...] carece de sentido hablar de modernismos canónicos, y en consecuencia que no es menos inconsistente imaginarlos subordinados o ‘diferentes’. [...] A la arquitectura realizada en los países periféricos les queda, de este modo, el consuelo de entrar a la ‘gran narración’ euro-norteamericana merced a la comprensiva y solidaria inclusión de capítulos ‘especiales’ que por su misma condición la confinan a la condición de la ‘otredad’». [t.d.A.] Liernur 2006, p. 7. Si ringrazia Viola Bertini per aver segnalato l’importanza di questo testo.

53 Zucconi 2007.

54 Rojas-Mix 1991. «I cento nomi di America» è un libro pubblicato prima del quarto centenario della scoperta di «quello che ha scoperto Colombo» in cui si descrivono l’idea di America in relazione alle diverse radici identitarie che si sono sviluppate nel suo territorio.

55 «La realtà dell’America Latina si caratterizza per il cambio permanente». [t.d.A.] Segawa 1995, p. 128.



▲ Immagine 11: *América invertida*, Joaquín Torres-García, 1943. Museo Torres García, Montevideo.

America latina: crogiuolo culturale

Principi di geografia culturale

«Paradossalmente, grazie a questo libro possiamo cominciare a pensare che le discussioni qui accluse sull'architettura in America Latina cesseranno gradualmente di esistere. Con questa affermazione non sto sostenendo che il libro costituisca una specie di *summae scientiam* sull'argomento – qualcosa che gli stessi autori hanno escluso. Ciò significa che un libro come questo ci avvicina alla fine delle narrative sulla “architettura in America Latina”»¹.

Cominciare dalla fine, paradossalmente, per ritrovare un nuovo inizio. *Modern Architecture in Latin America: Art, Technology ad Utopia* sancisce la fine della categoria storiografica² ‘architettura latinoamericana’ e inizia alla comprensione dell'America Latina non come un «attributo» ma come un “supporto geografico”³. La proposta, se analizzata in profondità, nasconde dinamiche illuminanti il senso stesso della sottile ma fondamentale differenza: trova origine a Buenos Aires, Argentina, dove scrive e lavora Jorge Francisco Liernur, ma passa per gli Stati Uniti, ad Austin, dove questo nuovo paradigma interpretativo viene elaborato e sostenuto da Fernando Luiz Lara e Luis Esteban Carranza poco prima della celebrazione del sessantesimo anniversario di *Latin American Architecture since 1945*, mostra inaugurata nel 1955 a New York, luogo dell'iniziale celebrazione di questa categoria. Questo primo viaggio, da Buenos Aires a New York passando per Austin, restituisce una geografia come descrizione di alcune distanze fisiche, ma, soprattutto, evidenzia i segni di una geografia più complessa a essa sottesa, una geografia culturale. Un'osservazione attenta del rapporto tra i luoghi di questo itinerario arricchisce di senso il discorso sull'architettura in America Latina, e delle narrazioni che su di essa e su quella ‘latinoamericana’ sono state fatte. La dizione italiana ci costringe a evidenziare un'altra differenza non così ovvia: nella lingua inglese tale dizione è indifferente, il valore sostantivo o aggettivo è reso solo attraverso la struttura della frase, mentre l'italiano ci obbliga a fare una scelta meno scontata ma espressiva di una più precisa volontà semantica. L'America Latina è qualcosa di molto diverso dall'essere latinoamericano. Buenos Aires ha rappresentato la capitale culturale dell'Ispano-America per lungo tempo, grazie anche alla sua lunga tradizione Beaux-Arts che l'ha portata a essere soprannominata la ‘Parigi’

¹ «Paradoxically, thanks to this book we can begin to think that discussions like the one included herein on architecture in Latin America will gradually cease to exist. I'm not suggesting with this statement that the book has reached a type of *summae scientiam* on the subject – something that the authors themselves have ruled out. What I mean is that a book like this brings us closer to the end of the narratives about “architecture in Latin America”». [d.d.A.] Liernur 2014, p. XI.

² Torrent 2015, pp. 276-291.

³ Liernur 2014, p. XI.

dell'America del sud, pur essendo in larga parte abitata e costruita da immigranti italiani⁴ grazie anche a capitali inglesi⁵. A New York vi è l'istituzione che, più per pretesa che per vocazione, ha il compito di dar voce alle espressioni dell'arte moderna, così come essa appare a ogni latitudine del mondo: il MoMA. A questa istituzione verrà affidato anche il compito di costruire nell'oscurità nuovi rapporti politico-economici portando alla luce folgoranti espressioni di culture lontane. Austin è la capitale della Stato del Texas, vera e propria frontiera abitata. Luogo della promiscuità culturale dove il sistema di identità architettato e costruito da secoli entra in crisi: l'anglo-americano è latino e mentre gli anglo-americani diventano più latini (nel senso culturale) diventano anche meno dei latini (nel senso demografico)⁶. Questa natura è, però, positivamente significativa: oggi Austin è una delle città culturalmente più animate degli Stati Uniti. Al di là del fatto che ciò sia il risultato di scelte fatte con premeditazione e coscienza o il risultato di un processo generativo spontaneo e discontinuo, ciò che è fondamentale nella descrizione della geografia culturale in cui stiamo cominciando a muoverci è identificare in questa città un luogo caratterizzato dalla forte presenza di istituzioni e centri di ricerca focalizzati sull'America Latina. La città costruisce i rapporti culturali che le frontiere fisiche estremizzano o impediscono. The University of Texas at Austin School of Architecture, UTSOA, è una di quelle istituzioni in cui da anni si riflette sulla produzione architettonica in Latino America. *Modern Architecture in Latin America: Art, Technology ad Utopia* è il risultato di una «titanica impresa»⁷ dal punto di vista storico, a cui si affianca da tempo l'attività condotta del Center for American Architecture and Design che dal 2009 ha promosso e organizzato i simposi *Latitudes/Architecture in the Americas*. L'ambizione di questi simposi è quella di raccogliere e mettere a confronto i più importanti architetti delle Americhe. Le immagini prodotte per la sua comunicazione ci sembrano molto adeguate ed espressive dei concetti fin qui espressi: cercano di strutturare un rapporto tra le forme della geografia culturale e le forme proprie della geografia fisica.

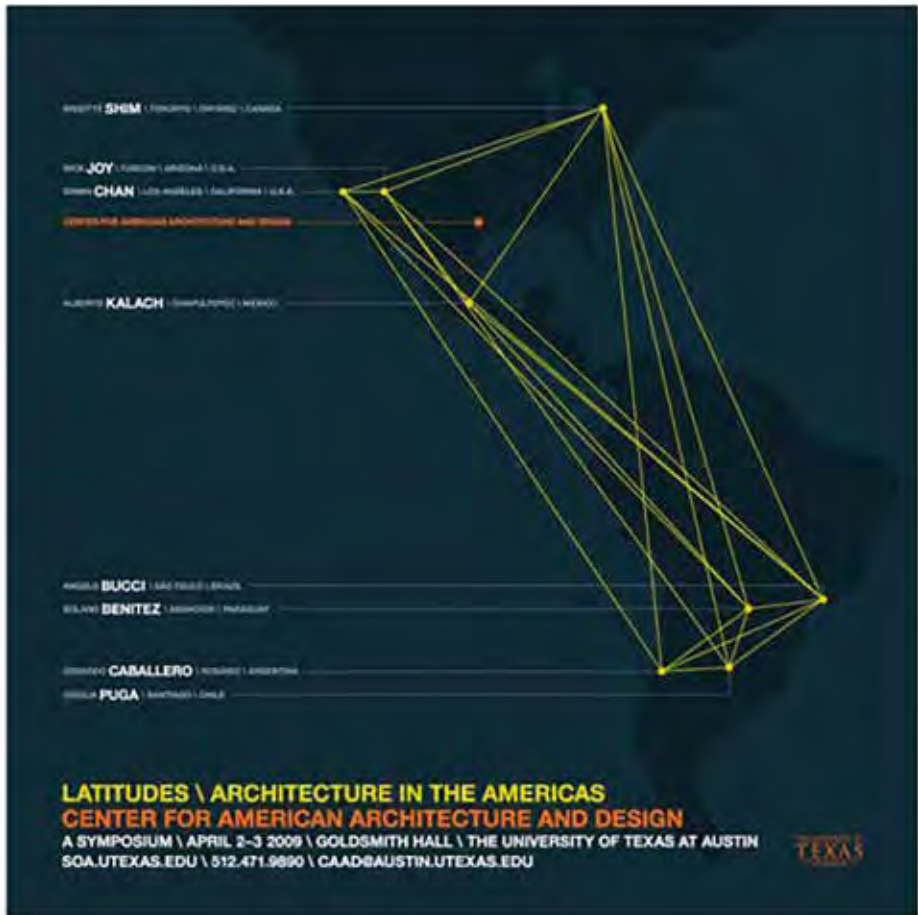
Latitudes, fin dal suo primo viaggio, ci porta nella capitale del Paraguay, Asunción. Nel 2009 viene invitato l'architetto paraguaiano Solano Benítez, al simposio del 2010 partecipa l'architetto Javier Corvalán, a quello del 2012 José Cubilla e nel 2014 Francisco Tómboly e Sonia Carisimo, tutti residenti e operanti nella capitale paraguaiana. Questa

4 «Gli artigiani italiani per esempio furono i vettori delle prime modernizzazioni, materializzando in tutte le Americhe un vocabolario classico sistematizzato dell'accademia francese». [t.d.A.] Lara 2012.

5 Per una sintetica panoramica dell'architettura argentina si faccia riferimento a due pubblicazioni, espressive di una attenzione italiana al problema. L'accuratezza di questa attenzione si esprime nella distanza temporale tra le due pubblicazioni e l'autorità dei saggi prodotti da autori locali. In particolare su Buenos Aires: Segre 1964, pp. 6-10; Gutiérrez 1986, pp. 78-83.

6 In larga parte del Texas la popolazione "latina" residente è maggiore al 40%. Ciò è dovuto al fatto che questo territorio, come quello della California, appartennero al Messico fino al 1848.

7 Piccarolo 2015, p. 161. Nella recensione di *Modern Architecture in Latin America: Art, Technology, and Utopia* l'autrice parla di una «consolidata tradizione di Latin American Studies, che si alimenta di rapporti e scambi sempre più proficui tra gruppi di ricerca insediati in diverse parti del continente americano e non solo».



▲ Immagine 1: *Latitudes*. Symposium 2009. Poster della prima edizione. UTSOA, Austin 2-3 Aprile 2009.

seppur sommaria prima immagine di una geografia culturale trova uno dei suoi centri ad Asunción. La città, durante i primi anni della conquista, fu l'avamposto da cui partirono le spedizioni responsabili di spingere i confini del Regno; qui migrò la popolazione della prima Buenos Aires, da qui ripartì per rifonderla. Quello che fu il motore della conquista, il 'corazón de América'⁸, diviene periferia in tempi molto brevi a causa dello spostamento del centro di interesse da parte dei regni iberici.

«L'inesistenza di una popolazione indigena con un alto grado di sviluppo culturale, la mancata elaborazione della tradizione barocca spagnola e le scarsissime risorse economiche. [...] Le colonie spagnole del rio de la Plata furono considerate sempre di scarsa importanza rispetto ai possedimenti del Perù e dell'America centrale, specialmente dal punto di vista economico. [...] I colonizzatori avevano scarso interesse di stabilirvisi per la mancanza di elementi che permettessero il rapido arricchimento»⁹.

La condizione periferica costituisce, però, la fortuna stessa di questo Paese. La storia della scoperta del Paraguay è la storia di una scoperta al contrario, la conferma di una assenza. Il Paraguay diviene un'isola, un vuoto geografico e materiale. Nell'assenza di materiale risiede il segreto dell'invenzione, la necessità di una ricerca. La mancanza di risorse¹⁰ è rinnovamento semantico continuo di ciò che esiste, e per questo ritrovamento. La necessità dell'invenzione riporta il Paraguay ad essere centro. Il progetto è lo strumento attraverso il quale rileggere quel vuoto geografico e materiale; la sua capitale diviene il luogo della sperimentazione volta al ritrovamento delle risorse necessarie alla produzione dello spazio.

L'indagine delle opere di Javier Corvalán che qui prende avvio è un modo per descrivere alcuni rapporti esistenti nel crogiuolo culturale¹¹ dell'America Latina. La comprensione di questi rapporti, operazione preliminare necessaria alla loro descrizione, è guidata dalla storia che il supporto geografico ci presenta. Il passaggio obbligato per la storia del supporto fisico consentirà la restituzione sintetica delle forme di relazione culturale in cui si muove l'universo di riferimento dell'architetto. L'analisi formale è il principio d'ordine capace di spiegare il complesso crogiuolo culturale, riscattando l'identità di ogni frammento nel tentativo di ricostruire l'immagine iniziale ancora dispersa. È un viaggio

⁸ La figura retorica è espressione di un sentire popolare riguardo la storia politica nazionale in relazione ai paesi confinanti. Alcuni tratti che caratterizzano la fisionomia fisica dello stato, situato approssimativamente nel centro geometrico del continente e diviso in due parti dal fiume Paraguay, rimanderebbero alla figura astratta di un cuore.

⁹ Segre 1964, p. 6. Le ragioni della caduta di Asunción sono facilmente riassumibili con le parole che Roberto Segre utilizza per descrivere la situazione del Vicereame del Rio de la Plata, a cui appartennero sia Asunción che Buenos Aires.

¹⁰ La risorsa non è un materiale, è un modo di essere della materia. La materia è, è risorsa e non materiale, possibilità in divenire della materia stessa.

¹¹ Gutiérrez – Moscato 1995, p. 61. Gutiérrez parla di crogiuolo razziale per spiegare come in alcune epoche il ricorso a un "sé americano" abbia condizionato l'approccio progettuale. Gutiérrez – Moscato 1995, p. 9, p.13. Anche Rogers utilizza questo termine per descrivere l'Argentina come «un miscuglio di gruppi etnici non ancora fusi e, pur sembrando un crogiuolo ideale, non è interamente omogeneo». Rogers 1964, p. 3.



▲ Immagine 2: *Latitudes 2*. Symposium 2010. Poster della seconda edizione. UTSOA, Austin 1-2 Aprile 2010.

che ci porterà in luoghi fisicamente lontani dal Paraguay, evidenziando però, nella concretezza dell'opera architettonica asuncena, l'ampiezza del supporto culturale che la informa. Il 'supporto geografico' America è il luogo in cui l'architettura si manifesta ma anche il luogo da cui ripartire per misurare le geografie culturali formatesi nel tempo attraverso brusche sovrapposizioni e lente infiltrazioni.

«[America] Nuovo spazio di frontiera che riunisca le condizioni dell'ubiquità e dell'eterogeneità: uno spazio di frontiera in cui sono già in corso fenomeni che disarticolano la credenza in un'immagine di se stessi come puro riflesso della visione eurocentrica e discriminatoria europea e in cui possono affermarsi nuove controculture della modernità ibride, diasporiche, dislocate e irriducibili all'omologazione dell'immaginario nazionalista e razziale»¹².

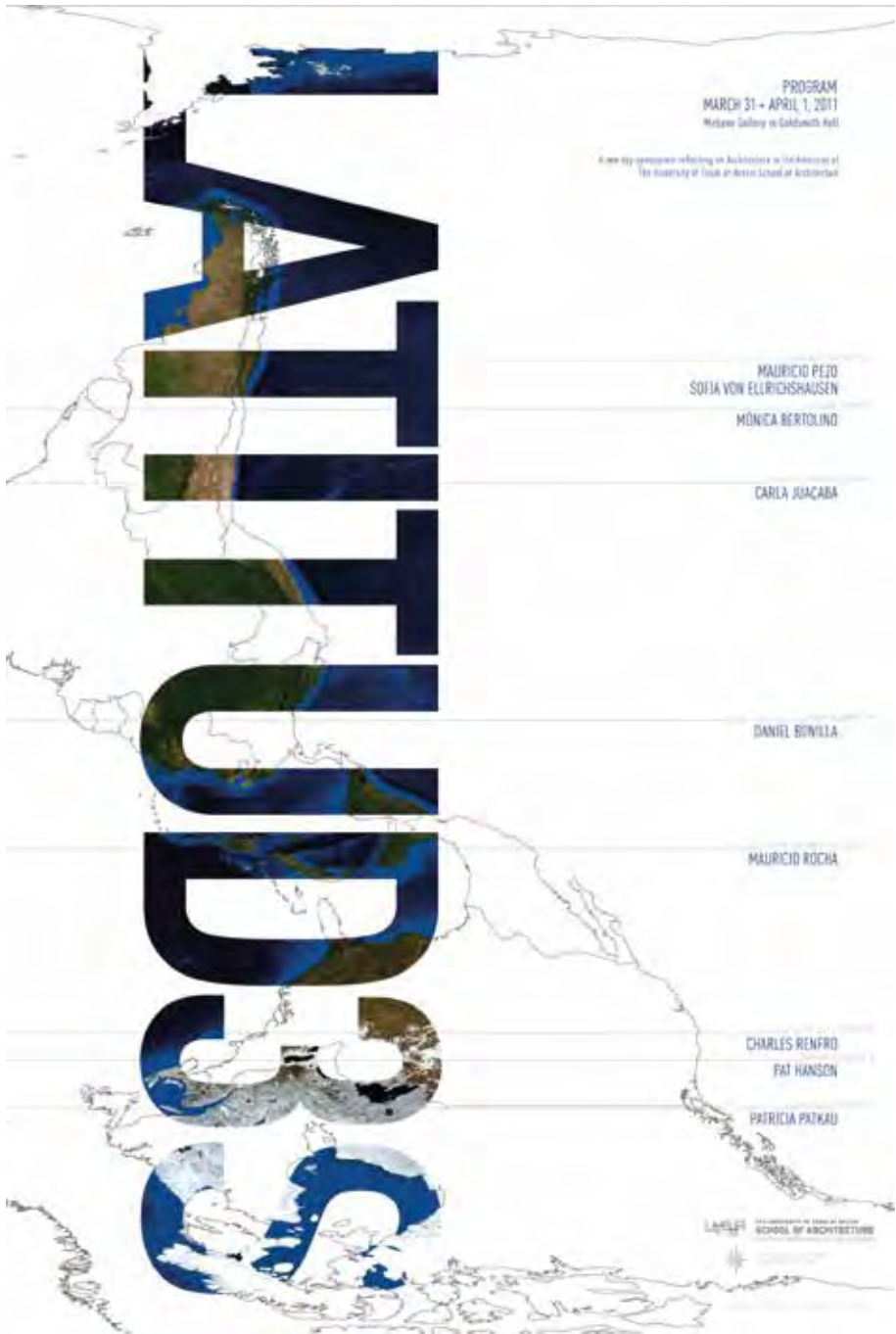
La fine delle narrazioni latinoamericane a cui sembra voler dare inizio l'impresa titanica cominciata ad Austin, nasce dalla necessità di ripensare il rapporto tra l'opera e i modelli culturali di riferimento. Iniziando dalla sua geografia fisica e culturale piuttosto che dai modelli che a essa si vogliono imporre. Il fondamento e il verso di queste narrazioni, quello eurocentrico, a lungo ha schiacciato percezioni dislocate dalla ragione coloniale. La realtà latinoamericana è, però, riduttivamente compresa attraverso l'esclusione di altri sistemi narrativi legati ad altri mondi culturali. L'invenzione dell'America Latina è il successivo e cadenzato tentativo di piegare una condizione socio-economica e politica, tanto complessa quanto ricca, a un modello culturale specifico imposto dall'esterno: la modernità come processo verso la civilizzazione europea¹³. Mentre ogni singola narrazione spesso ha misurato il rapporto con uno solo di questi modelli, il sistema delle narrazioni rende giustizia di un territorio tanto più reale quanto meno si riduce a uno solo di questi. Non deve essere dunque il modello a informare la realtà, ma dalla realtà, dal 'supporto', bisogna far emergere ciò che dei modelli è rimasto, la geografia culturale che li ha in-formati.

«Questa nuova situazione di conflittualità tra radici culturali non implica [...] degli scontri tra modernità e tradizionalismo, piuttosto tra differenti ipotesi – o programmi politico-culturali – di accesso, ingresso e sviluppo della modernità. La modernità come concetto, si è convertita in un orizzonte più o meno ecumenico, solo divergono le forme culturali in cui si raggiunge quell'orizzonte»¹⁴.

¹² Fiorani 2013, p. 13.

¹³ Mignolo [2007] 2013, pp. 39-41.

¹⁴ «Esta nueva situación de conflictividad de raigambre cultural no implica [...] unas confrontaciones entre modernidad y tradicionalismo, sino entre diferentes hipótesis – o programas políticos-culturales – de acceso, ingreso o desarrollo de la modernidad. La modernidad como concepto, se ha convertido en un horizonte mas o menos ecuménico, solo que divergen, las formas culturales de alcanzar ese horizonte». [t.d.A.] Fernández 1998, p. 131.



▲ Immagine 3: *Latitudes 3*. Symposium 2011. Poster della terza edizione. UTSOA, Austin 31 Marzo – 1 Aprile 2011.

La ricerca sull'architettura moderna in America Latina non deve rinunciare alle narrazioni: a differenza di quella sull'architettura latinoamericana non può limitare l'opera dentro a un presunto modello universale, ma deve verificare e descrivere il processo in cui l'opera, nella sua pur complessa specificità, ritorna all'universale. Con universale qui non s'intende ciò che si riferisce all'universo, ma s'intende l'universo di riferimento di ogni specifica realtà culturale. Come l'universo di un indigeno "guarani" non corrisponde all'universo descritto da coloro che non appartenendovi hanno tentato di trasmetterlo, così l'universale latinoamericano di un paraguaiano del XX secolo è a sua volta molto diverso da quello di un italiano che tenti di rappresentarlo. Le scienze antropologiche hanno diffusamente descritto e misurato le possibili distanze tra i luoghi dell'osservatore e l'oggetto del suo sguardo. La necessità della distanza non assicura la sua giusta misura, ma questa consapevolezza ispira la ricerca e trova ragione nel moto continuo che caratterizza l'equilibrio di un ciclista¹⁵.

La costruzione di un continente

«Una delle principali caratteristiche dell'America Latina fu la sua distanza [lontananza], non solo dal resto del mondo occidentale ma, se mi si concede questa espressione, distanza [lontananza] da sé stessa. La Spagna amministrò le sue colonie attraverso le molte capitali vicereali, ognuna più vicina a Madrid che alle altre»¹⁶.

Nel volume che raccoglie i progetti esposti nella mostra dal titolo *Latin American Architecture since 1945*¹⁷ il curatore, Henry-Russel Hitchcock, introduce il suo testo su quella produzione architettonica enfatizzando il rapporto che il 'continente'¹⁸ ha con altri due modelli socio-culturali: il resto del mondo occidentale e "Madrid". La misura di questi rapporti, di quella "remoteness"¹⁹, costituisce il senso di una ricerca che affronti un caso specifico di architettura in America Latina. La geografia culturale restituisce le misure del rapporto tra i diversi modelli sedimentati nel territorio. Come già si può percepire dall'osservazione di Hitchcock la complessità si evince dal fatto che

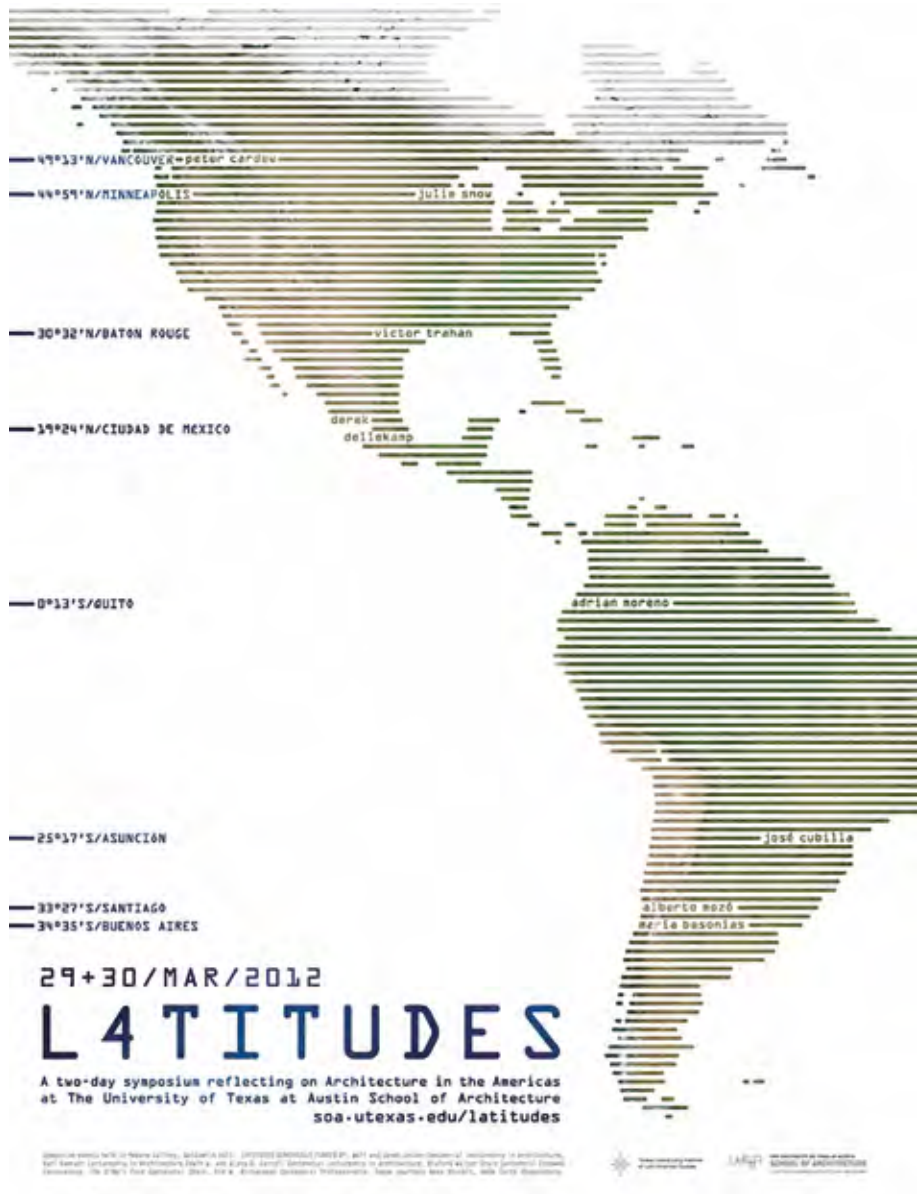
¹⁵ «Das Leben ist wie ein Fahrrad. Man muß sich vorwärts bewegen, um das Gleichgewicht nicht zu verlieren». «La vita è come andare in bicicletta. Per mantenere l'equilibrio devi muoverti». Einstein 1930.

¹⁶ «One of the principal characteristics of Latin America was its remoteness, not only from the rest of Western world but, if the phrase may be pardoned, remoteness from itself. Spain administered her colonies through several viceregal capitals, each more closely linked to Madrid than others». [t.d.A.] Hitchcock, 1955, p. 11.

¹⁷ La mostra si tenne al MoMA dal 23 novembre 1955 al 19 febbraio 1956. Il catalogo della mostra è a cura di Henry-Russell Hitchcock. Hitchcock, 1955.

¹⁸ L'America Latina è una entità socio-culturale e non un continente ma lo sforzo narrativo statunitense tende a identificarlo come tale.

¹⁹ Si mantiene la dizione inglese per accentuare il significato ambiguo di tale affermazione. L'italiano ci costringerebbe ad essere precisi, saremmo infatti costretti a scegliere tra "lontananza", "antico", "distanza". A seguire sarà scelta quest'ultima traduzione poiché risulta più adeguata ai fini del nostro discorso. Non fornisce infatti indicazioni di valore quantitativo o qualitativo.



▲ Immagine 4: Latitudes 4. Symposium 2012. Poster della quarta edizione. UTSOA, Austin 29-30 Marzo 2012.

è necessario prendere le misure da più modelli, considerando anche il modo in cui questi si relazionano tra loro.

Forme di sintesi. L'invezione americana nei progetti di Javier Corvalán è una ricerca sui processi compositivi attuati dall'architetto. Ma l'analisi e la spiegazione di tali processi non possono che confrontarsi con i rapporti che questi instaurano con la cultura dell'architetto e con le condizioni specifiche di quel fare architettonico. Una cultura della "remoteness", lontana dall'occidente e vicina al Regno di Spagna, come può essere allo stesso tempo lontana da sé?²⁰ Quanto una cultura può essere lontana dal luogo in cui è? L'osservazione di Hitchcock interroga con profondità i modi di leggere lo spazio, mentre l'architettura, nella sua dimensione materica, può essere lontana da sé? Il processo compositivo indaga le forme di produzione dello spazio cercando di capire le forme altre da cui si genera. La geografia culturale da senso e misura alla distanza. È dunque necessario chiarire quanto 'Madrid' possa essere allo stesso tempo lontana da un occidente a cui appartiene e vicina a un continente al di là di un oceano.

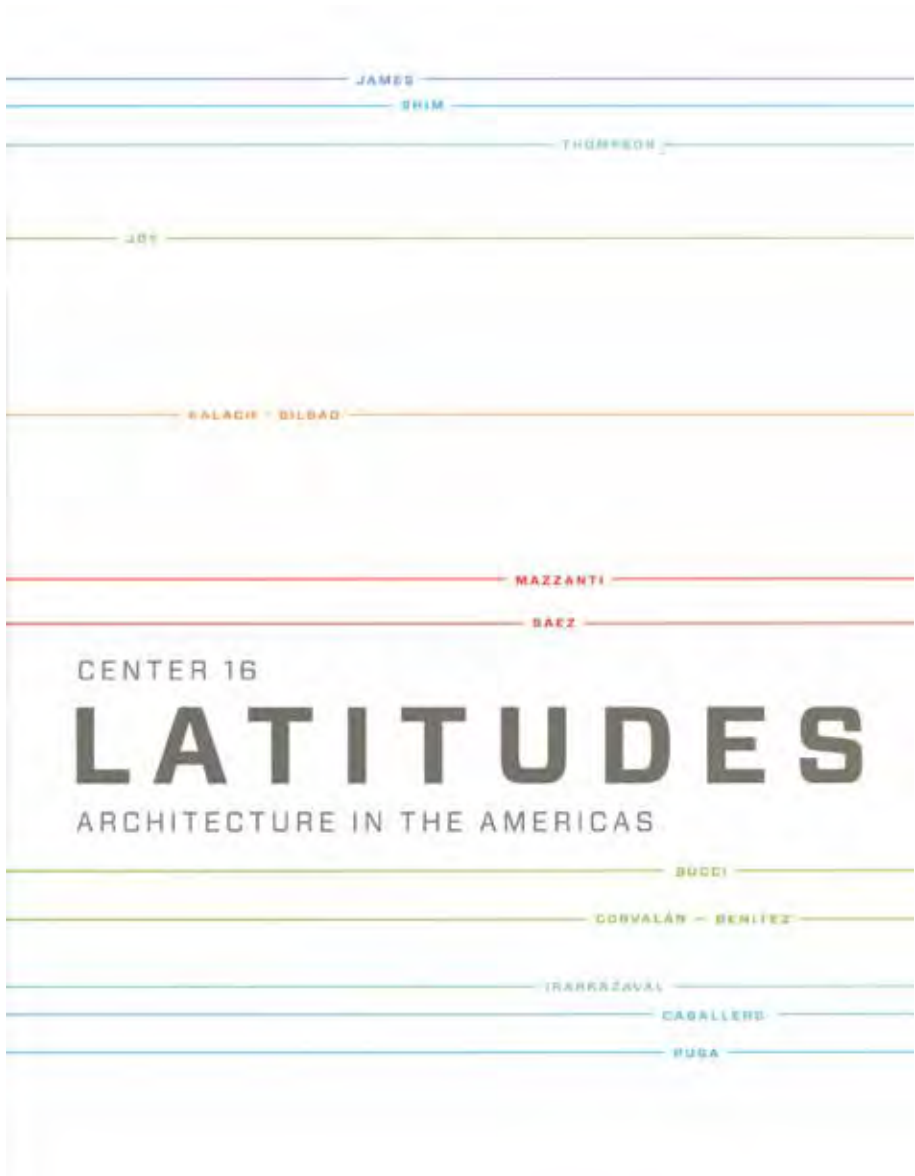
Il saggio introduttivo scritto da Hitchcock è molto significativo perché tenta di stabilire alcuni di questi rapporti, anche se in termini quantitativi più che qualitativi. L'interesse della sua riflessione risiede però nell'affermare che per comprendere la "Latin American Architecture" è necessario guardare anche al di fuori del supporto geografico in cui si realizza. I limiti di questa ricerca invece sono da individuare principalmente in una prospettiva storica poco adeguata e nella insufficiente preparazione sui temi architettonici, politici e culturali della regione da parte dello stesso autore. Patricio del Real sostiene questa posizione nella tesi di dottorato da lui redatta alla Columbia University: *Building a Continent: The Idea of Latin American Architecture in the Early Postwar*²¹. La tesi descrive il processo che ha portato alla costruzione del 'continente' America Latina, o meglio alla costruzione dell'idea di questo continente. Del Real sostiene che l'idea di un'America Latina viene concepita e costruita dagli Stati Uniti d'America con precisi fini politici; al MoMA spetta il compito di rappresentare quest'idea attraverso l'arte e l'architettura. La tesi non cerca di definire i caratteri di un'architettura moderna latinoamericana, ma i modi e le finalità con cui il MoMA dal 1940 al 1955 struttura una sequenza di mostre tutte volte a stabilire e manifestare un rapporto esistente tra gli Stati Uniti d'America e l'America Latina²². La prima di queste mostre, *Twenty Centuries of Mexican Art*²³

²⁰ Real – Gyger 2013, pp. 3-5.

²¹ Real 2012, pp. 342-356.

²² «This work shows that the idea of Latin American architecture was subordinated to early postwar political and cultural anxieties in the United States and highlights MoMA as a key stage in the construction of this historical concept». Real 2012, pp. 7-8.

²³ *Twenty Centuries of Mexican Art*, New York, 15 maggio – 30 settembre, 1940. Catalogo della mostra: *20 Centuries of Mexican Art. 20 Siglos de Arte Mexicano*, "The Bulletin of the Museum of Modern Art", Vol. 7, 2-3, 1940, pp. 2-14.



▲ Immagine 5: *Latitudes*. Copertina del volume *Center 16 - Latitudes. Architecture in the Americas, Vol. 1*, The University of Texas in Austin, Austin 2012.

corrisponde ad un attacco al fronte: l'America Latina non è un continente e la sua costruzione non può che passare per la 'conquista' del Messico. Questo è il paese deputato a costruire, attraverso una contiguità fisica, una continuità culturale con ciò che contiguo non è: l'America del Sud. La misura in cui il Messico giustifica l'idea di un'America Latina, è la misura che consente agli Stati Uniti di 'conquistare' il continente meridionale²⁴. La conquista fisica di ampie aree di dominio messicano era già precedentemente avvenuta con la guerra messicano-statunitense combattuta tra il 1846 e il 1848. In questo caso alla conquista territoriale corrispondeva una conquista economico-politica internazionale: lo sbocco sull'oceano pacifico consentiva agli Stati Uniti di assumere una nuova dimensione affacciandosi su entrambi i fronti oceanici. Questa conquista disegna una nuova geografia della dipendenza, nominata dall'Europa. Da qui proviene infatti la lettera papale che stabilisce e consacra un altro 'Nuovo Mondo'²⁵: si ri-inventa l'America come insieme degli Stati Uniti del nord. L'inversione nominale è dimostrativa dello spostamento del centro nelle nuove gerarchie mondiali, enuncia quindi anche i nuovi sistemi di dipendenza e subordinazione.

La mostra del 1940 manifesta come il MoMA sia il centro attraverso il quale veicolare la visione di questa realtà, le sezioni che la compongono sono utili a capire quale sia il rapporto culturale che il Messico intrattiene con la 'nuova America': *Pre-Spanish Art, Colonial Art, Folk and Popular Art, Modern Art and Children's Art*²⁶. Le storie culturali che contraddistinguono ognuna di queste sezioni stabilisce un immaginario di riferimento molto forte e riconoscibile. Ma la costruzione del rapporto tra questi immaginari rappresenta lo sforzo per la costruzione di un percorso capace di strutturare una continuità tra il progetto moderno proprio di quella cultura, qualitativamente espresso da Frida Kahlo e Diego Rivera, ad un progetto moderno ad esso estraneo. Lo spirito che guidò i curatori in questa esibizione fu lo stesso che guidò una precedente mostra dal titolo *Exposición Nacional de Artes Populares* tenutasi a Città del Messico nel 1921 ispirata dall'idea di una "living tradition"²⁷ come capacità dell'arte vernacolare di rappresentare lo spirito di una primordiale "mexicanidad"²⁸. Un'identità messicana secolare viva nell'opera del presente. La mostra del MoMA riprende questi temi e racconta l'arte messicana come una "guerra culturale"²⁹ tra tradizioni diverse, tradizioni che sconfinano l'una nell'altra, fino all'arte moderna che, riprendendo motivi e tecniche

²⁴ La conquista del Messico è accompagnata da continue azioni volte a definire il dominio degli Stati Uniti nel "Mediterraneo americano", formato da Golfo del Messico e dal Mar dei Caraibi, come dimostra la politica del 'big stick' attuata dal Presidente degli Stati Uniti Roosevelt durante i suoi due mandati, dal 1901 al 1909. Rounquié [1987] 2000, pp. 27-28.

²⁵ Rojas Mix 1991, p. 23.

²⁶ Real 2012, p. 50.

²⁷ Real 2012, p. 57.

²⁸ López 2010, p. 76.

²⁹ Real 2012, p. 67.

LATITUDES

○ SÃO PAULO

© 2013 by LATITUDES, a nonprofit organization. All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means, without the prior written permission of LATITUDES.

JUNE 13 – JUNE 14, 2013
Auditorium of FAUUSP

www.lattitudes.org
www.spp.br/lattitudes



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO
SCHOOL OF ARCHITECTURE

EXPO - VRETI - ECA

▲ Immagine 6: *Latitudes 5*. Symposium 2013. Poster della quinta edizione. UTSOA – FAUUSP, Sao Paulo 13-14 giugno 2013.



▲ Immagine 7: *20 Centuries of Mexican Art. 20 Siglos de Arte Mexicano*. Copertina. Moma 1940.

dell'arte popolare, partecipa a questo movimento continuo. Roberto Montenegro³⁰ nel *Bulletin* del MoMA del maggio 1940 afferma che: «L'impulso artistico che ha prodotto quest'arte popolare [...] è in parte un'eredità razziale che ha continuato a svilupparsi senza interruzioni in Messico fin dall'epoca preispanica»³¹. «Lo tipico», un tipico carattere messicano, è da intendersi dunque come qualcosa di dinamico; una cultura materiale viva, capace di ravvivare lo spirito messicano nel tempo, un tempo lungo. Questa idea di un carattere messicano, manifesto nelle sue diversità, può essere sostenuta sulla base di una precisa idea di cultura. Una cultura che ritrova nel meticciato³², nelle diversità culturali che convivono in Messico, una fonte di ricchezza identitaria. La compresenza della cultura indiana, con quella meticcia e quella rurale, pur contraddistinguendo dei gruppi sociali, è l'origine della vitalità artistica che trova nel gioco della differenze e delle ambiguità di queste culture il senso del carattere messicano³³. La dimostrazione è offerta proprio dalla mostra, in cui si esibisce la capacità di questa idea di cultura di assorbire e valorizzare anche elementi europei e moderni, propri della società contemporanea, ma anche, confermando il ruolo e la funzione politica del MoMA, di saper costruire un'altra idea di cultura, quella nordamericana di Panamericanismo. L'idea di una America unita in un'unica nazione nasce con Simon Bolivar all'inizio del XIX secolo. Le sue posizioni

³⁰ Roberto Montenegro, Jorge Enciso e Gerardo Murillo curano, su incarico il Ministro dell'Educazione José Vasconcelos, la mostra *Exposición Nacional de Artes Populares* del 1921. Catalogo della mostra: Murillo 1921.

³¹ «The artistic impulse which produced this popular art [...] is in part a racial inheritance which has continued without interruption in Mexico from pre-Spanish times». [t.d.A.], p. 62.

³² «Come Marisol de la Cedena osserva, a differenza degli altri Paesi della regione con un'importante popolazione indigena, come il Perù, il Messico, supportato da intellettuali come Manuel Gamio e José Vasconcellos, ha rigettato l'accezione negativa che è parte del meticciato e ha accolto gli aspetti positivi dell'ibrido e dell'incrocio razziale». [t.d.A.] Real 2012, p. 62, nota 122.

³³ Real 2012, p. 66.



▲ *Immagine 8: Latitudes 6. Symposium 2014. Poster della quinta edizione. UTSA, Austin 3-4 aprile 2014.*

ispireranno i movimenti independentisti che per converso porteranno alla nascita di un numero di nazioni subito in antagonismo tra loro. L'allargamento di queste teorie all'altra America viene diffuso verso la fine dello stesso secolo per sostenere la politica statunitense interessata a costruire solidi rapporti commerciali. Il MoMA diventa il luogo e lo strumento di divulgazione e produzione di questa idea proprio attraverso le mostre e i loro cataloghi; la sequenza temporale e tematica ne costituisce la dimostrazione, riflesso della sperimentazione architettonica reale: «durante gli anni quaranta la guida, nella sperimentazione architettonica, venne prima presa dal Messico, e poi, in modo particolare, dal Brasile»³⁴.

*Brazil Builds*³⁵, la mostra sull'architettura moderna brasiliana che si tiene al MoMA nel 1943, costituisce di fatto un'operazione metonimica: vista l'impossibilità di raccogliere materiale di qualità, in quantità sufficiente, per realizzare una mostra comprensiva di più realtà latinoamericane, il significato espressivo viene trasferito alla sola realtà brasiliana³⁶. L'architettura Brasiliana, più di ogni altra realtà architettonica prodotta nel 'continente', viene esaltata come l'espressione più chiara dello spirito moderno che lo attraversa. Questa mostra costituisce di fatto l'antecedente a quella del 1955, per lo meno nelle sue intenzioni. L'operazione metonimica consiste nel sostituire il contenuto per il 'contenente', o meglio il Brasile per il 'continente'. Quanto il Brasile esposto sia in grado di raccontare del Brasile reale non è interesse proprio dell'istituzione museale. Obiettivo della narrazione è trasmettere una nuova immagine, di un'America meno latina e più vicina al suo nuovo centro. Questa prossimità ritrovata riduce la distanza del Brasile dal mondo occidentale ma, allo stesso tempo, attua un moto inverso, di allontanamento dal suo carattere 'latinoamericano'³⁷. La narrazione brasiliana ritrae il modo di pensare e vivere moderno, esemplare di un'America Latina che solo apparentemente non è più caratterizzata da un primitivo pittoresco e da arretratezza³⁸. L'idea di rifondare l'immagine del paese era già stata discussa in occasione della partecipazione alla *New York World's Fair* del 1939. Il padiglione realizzato alla fiera, la sua vicenda e il modo in cui è stata raccontata spiegano le ragioni per cui il Brasile risulta essere il paese più adeguato per proseguire la conquista culturale. Questo padiglione³⁹ racconta la storia di un modo di volersi rappresentare al di fuori dei propri confini; è uno dei primi progetti, se non il primo, immaginato per mostrare in modo appropriato, 'famigliare', la propria

34 «In the 40s the lead in architectural experimentation was first taken by Mexico and then, and especially, by Brazil». [t.d.A.] Bergdoll – Comas – Liernur – Real 2015, p. 17.

35 *Brazil Builds*, 13 gennaio – 28 febbraio, 1943. Catalogo della mostra: Goodwin 1943.

36 Real, 2012, p. 154.

37 Real, 2012, p. 164.

38 Real, 2012, p. 163.

39 Il paglione è stato progettato da Lucio Costa con Oscar Niemeyer.



▲ Immagine 9: *Latitudes 7*. Symposium 2015. Poster della quinta edizione. UTSA - ARQ UC, Santiago de Chile 7-8 settembre 2015.

identità nazionale ad una cultura internazionale⁴⁰. Il padiglione deve rappresentare infatti un paese legato alla sua terra da una forte economia agricola, rivolta all'esportazione, ma allo stesso tempo industrializzato, moderno: deve rappresentare lo "stato dell'ordine e del progresso"⁴¹. Le forme e gli elementi scelti parlano di questa modernità internazionale: mentre alcune soluzioni architettoniche per l'adattamento climatico e il giardino tropicale, accompagnato da alcune specie animali autoctone, raccontano di una condizione nazionale, i materiali e l'espressività della struttura dimostrano una consapevolezza tecnologica all'avanguardia⁴².

Il Brasile diviene l'espressione molto statunitense dell'idea panamericana, della bellezza tutta occidentale di una conquistata e progredita America Latina. Ma, allo stesso tempo, è espressione di una capacità tutta latinoamericana di continuare a costruire e affermare una propria identità anche attraverso elementi esogeni alla propria cultura. Il processo culturale è sostanzialmente inverso: per gli Stati Uniti è la costruzione dell'altro attraverso sé, per il Brasile è la costruzione di sé attraverso l'altro. Mentre il primo continua a praticare costumi non nuovi, quelli coloniali, l'altro, assorbiti e assunti quei modi in forma propositiva, scopre di poter affermare se stesso, di rafforzare la propria identità, sfruttando e filtrando le azioni colonizzanti, gli stimoli esogeni⁴³. *Brazil Builds* è il manifesto di questi interessi uguali nei propositi, la promozione di un'identità, opposti nei modi. Mentre il 'Brasile costruisce' sé stesso attraverso l'altro, costruisce anche l'idea di un Panamericanismo statunitense. *Brazil Builds* è un mattone di una *Building Latin America architecture*⁴⁴. Guardare al MoMA e alla successione delle sue mostre aiuta a contestualizzare i modi in cui alcune esperienze architettoniche prodotte nei paesi latinoamericani sono state raccontate. Comprendere la retorica di queste narrazioni circoscrive e chiarisce le intenzioni politiche di chi le ha volute e descritte ma indica anche alcuni passaggi del loro processo ideativo. Descrivere un'architettura latinoamericana, anche se solo da un punto di vista compositivo, non può prescindere dalla considerazione delle distanze discrete esistenti tra i mondi culturali in cui questa nasce. A loro volta le misure di queste distanze sono misura di un'altra distanza, non meno discutibile, quella dell'autore, una distanza indiscreta, perché continuamente nominata dalla ricerca. *Brazil Builds* è tutta rivolta a misurare una distanza tra questi mondi: è la prossimità costruita

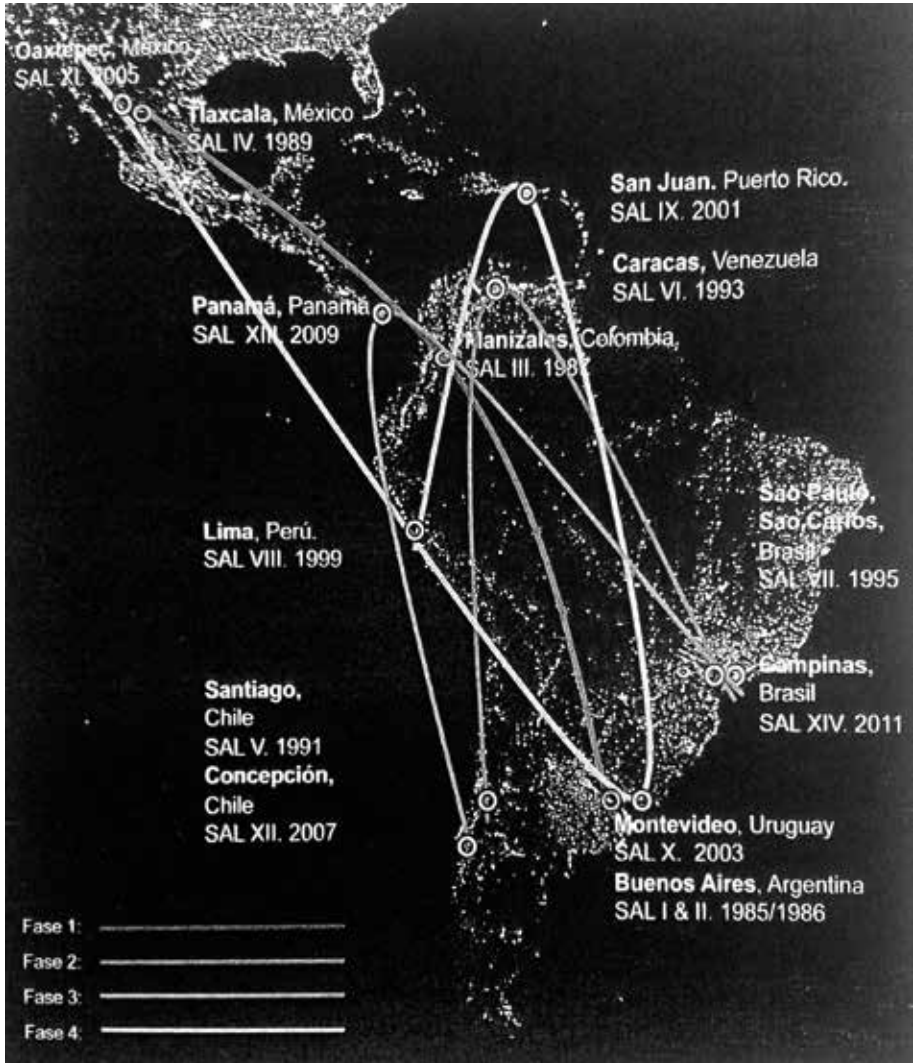
40 Real, 2012, p. 88.

41 «Ordem e Progresso» è il motto presente sulla bandiera della Repubblica del Brasile adottata pochi giorni dopo la sua indipendenza, il 19 novembre 1889.

42 Real, 2012, p. 93-95.

43 «L'identità nazionale argomentata con la *brasildade*, diffusa in Brasile per sottolineare la differenza di questo paese con il resto dell'Ispano-America (latina), servi negli Stati Uniti per dimostrare l'esatto contrario: la somiglianza del Brasile al resto America-Latina (spagnola)». [t.d.A.] Real 2012, p. 14. Patricio del Real riporta e descrive il fatto. Qui si tenta di riscattarne la prospettiva storica, come questo sia il prodotto ma anche l'origine dell'attuale cultura latinoamericana.

44 «*Latin American Architecture since 1945* si contrappone alla visione negativa del modernismo brasiliano evidenziando che il contributo fondamentale di quest'ultimo non fu la creazione di una architettura nazionale ma la fondazione di un modernismo cosmopolita latinoamericano» [t.d.A.] Real 2012, p. 21.



▲ Immagine 10: Geografia del pensiero SAL, in Jorge Ramirez Nieto, *Las huellas que revela el tiempo (1985-2011): Seminarios de Arquitectura Latinoamericana -SAL-*, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá 2013.

dalle narrazioni a stabilire un'inversa seppur parziale "remoteness from itself"⁴⁵. Dal punto di vista della nostra ricerca è interessante rilevare come alcune tematiche e argomentazioni necessarie alla discussione di recenti opere paraguaiane siano emerse e mantengono il loro senso e interesse fin dal sorgere di una ricerca sull'architettura latinoamericana. L'interesse non sta nella ricerca storiografica, capace di illuminare i reali rapporti tra il barocco luso-brasiliano e la modernità brasiliana⁴⁶, tra l'arte popolare e quella moderna nel Messico degli anni '20, ma nel dimostrare che in America Latina non vi è progetto di modernità che non si confronti con una geografia culturale complessa. Per cominciare un discorso sul progetto moderno di un paese latinoamericano non si può non tener presente che tale progetto si fonda su una cultura in cui convivono in modi diversi, lineamenti di più culture. Nel continuo oscillare tra queste culture risiede l'identità propria del continente latinoamericano. Alain Rounquié nel chiudere la sua *Introduzione a L'America latina* afferma che le chiavi interpretative di questa complessa area culturale risiedono nel: «incessante andirivieni tra i molteplici livelli di una comprensione globale delle somiglianze e delle differenze, dal continentale al locale, passando dalla nazione e dalla regione»⁴⁷.

Latin American Architecture since 1945 rappresenta la fine di questo movimento di conquista politico condotto nei campi della cultura. Nella sua tesi *Del Real*, pur non esprimendo una posizione critica sull'idea di una architettura latino-americana, descrive questa importante campagna politica condotta dagli Stati Uniti ma soprattutto ci offre un metodo di ricerca: ogni architettura in America Latina racconta il suo modo di costruire un presunto continente. Non può esistere una dimensione "globale" dell'architettura, intesa in questo caso come America Latina, se non vi è la possibilità di individuare e descrivere i meccanismi che lo producono e lo costruiscono (letteralmente e idealmente) in un contesto preciso, "locale".

«Queste due forze, o idee – il nazionale e il regionale – non possono essere separate; entrambe promettono un futuro ideale e il completamento del progetto moderno»⁴⁸.

⁴⁵ Real 2012, p. 167. Il brise-soleil viene spiegato dalla narrazione statunitense come un singolare contributo del Brasile alla architettura moderna internazionale, come caratteristica espressione di un modernismo brasiliano dal curatore della mostra.

⁴⁶ Lucio Costa evidenzia l'importanza di questo rapporto all'interno del progetto moderno Brasiliano. Si veda Piccarolo 2013, pp. 33-A52.

⁴⁷ Rounquié [1987] 2000, p. 33.

⁴⁸ «These two forces, or ideas—the national and the regional—cannot be separated; both promised an ideal future and the completion of the project of modernity». [t.d.A.] Real 2012, p. 13.



▲ Immagine 11,12,13: *caminos... directions... orientamenti*, copertine dell'edizioni spagnola, statunitense (1969) e italiana (1970) del libro di Francisco Bullrich. Bullrich 1969b; Bullrich [1969b] 1969; Bullrich [1969b] 1970.

Territorio ambiguo

«Questo conflitto tra regionalismo e universalismo cosmopolita, fra tradizione e modernità, può essere risolto solamente costruendo un rapporto con la “funzione” intesa in modo più ampio, nella sua dimensione culturale e locale. Lo sviluppo dialettico di questa “diversificazione regionale” è in corso, è un processo aperto, non una ricerca per scoprire un’essenza preconcepita»⁴⁹.

Past and Present divengono temi fondamentali nella ricerca di una architettura in America Latina, fondanti un’indagine che voglia comprendere nel suo contemporaneo i nuovi lineamenti dell’architettura latinoamericana⁵⁰. Il lavoro espresso dal primo testo sulla produzione latinoamericana prodotto in quella stessa terra, *Nuevos caminos en la arquitectura latinoamericana*⁵¹, radica la sua prospettiva in un tempo lungo che finisce con il presente della sua scrittura, nel tentativo di restituire un’immagine dinamica, fatta di cammini, direzioni, orientamenti⁵². Da quel momento, ‘passato e presente’, ci hanno offerto prodotti letterari sull’argomento di diversa natura e valore; la loro provenienza, interna o esterna al ‘continente’, molto spesso ha restituito un’immagine confusa dell’architettura latinoamericana, lasciando pensare che tale definizione potesse persino non aver senso.

49 «This conflict between regionalism and cosmopolitan universalism, between tradition and modernity, could only be resolved through an engagement with “function” understood more broadly, in its cultural, locally specific dimension. The dialectical development of this “regionalistic diversification” was ongoing, open-ended process, not a search to uncover an already-constituted essence». [t.d.A.] Real – Gyger 2013, p. 6.

50 È il titolo del primo paragrafo di Bullrich [1969] 1970, pp. 9-17.

51 Bullrich [1969] 1970; Carranza – Lara 2014, pp. 265-266.

52 Questi termini corrispondono alla traduzione italiana della parola spagnola “caminos” usata nel titolo dell’edizione originale, divenuta in quella inglese “direzioni” e in quella italiana “orientamenti”. Bullrich 1969b; Bullrich [1969b] 1969; Bullrich [1969b] 1970.



▲ Immagine 14: *Modernidad apropiada en América Latina*. Copertina, in “ARS. Revista Latinoamericana de arquitectura”, 11, luglio 1989.

Con il tempo, grazie a una certa distanza critica dai ‘pionieri’ narratori dell’architettura moderna latinoamericana, si è riusciti a individuare in modo più preciso i termini della questione. Molto di quanto si è detto è stato viziato dal luogo dell’interpretazione: la formazione degli autori ha inclinato inevitabilmente lo sguardo verso momenti cari a quel luogo, così come le aspirazioni e le passioni personali hanno portato alcune esperienze in luoghi culturali a loro lontani. Una certa idea di possesso, di conquista, così come è stata pianificata dagli Stati Uniti attraverso il MoMA e altri istituti, ha letteralmente portato all’identificazione di un *modernismo* globalmente americano tutto rivolto all’occidente, grazie anche a un’inclinazione di scuola francese⁵³. In reazione a questo, in anni più recenti, si sono cercati e costruiti nuovi confini dentro i quali trovare un’idea di se stessi riscoprendo i principi del moderno europeo attraverso inclinazioni ‘regionali’, come realtà geo-culturali più circoscritte⁵⁴. L’idea di una architettura latinoamericana esiste di per se stessa come forma letteraria, espressione di un grande lavoro critico, storico e scientifico che è stato condotto nei suoi riguardi. La letteratura esistente costituisce la ragione stessa di un grande interesse, per la sua diversità, espressiva di una qualità insita in questa stessa architettura: continuamente attuale perché sempre disposta a nuove narrazioni⁵⁵. Ciò che si evince dall’analisi dei testi di riferimento è la ricchezza dei

⁵³ Hitchcock 1955, p. 20. In questa pagina Hitchcock, confermando la mancanza di una prospettiva storica adeguata, afferma che l’architettura latinoamericana non potrà mai dipendere da quella statunitense per i rapporti precedentemente instaurati con il colonialismo spagnolo e le scuole Beaux-Arts francesi.

⁵⁴ Non si fa qui riferimento alla diffusione e argomentazione del “regionalismo critico”, di natura europea, che richiederebbe una trattazione a parte.

⁵⁵ «Bullrich proposed an elusive and ever-evolving “regionalistic diversification”». Real – Gyger 2013, p. 6.

punti di vista a cui questa architettura si offre. Se da un lato questa ricerca ha portato ad avvicinare esperienze molto lontane tra loro, spesso appiattendole le differenze, dall'altro ha portato a scoprire, anche attraverso rischiose forzature, nuovi rapporti possibili. La complessa trama di relazioni che emerge da queste opere è il riflesso della complessità culturale di questa regione. Basti pensare a come la costruzione d'identità nazionali è stata accompagnata, a volte, da una riscoperta di costumi locali, altre, attraverso una continuità culturale con altri Paesi. Il desiderio di continuità secondo precisi modelli politico-culturali ha poi mostrato anche come le tradizioni possono essere in un qualche modo acquisite: dentro a un preciso modello politico-rappresentativo, l'identità poteva essere costruita attraverso tradizioni di altre epoche sviluppatasi nello stesso contesto geo-fisico, ma anche con tradizioni contemporanee transnazionali, diffuse a livello internazionale⁵⁶. Le diverse misure di relazione, di prossimità o lontananza, si esprimono nella ricchezza terminologica 'inventata' per nominare questi luoghi. Ogni termine esprime un concetto differente ma, soprattutto, nasconde un progetto differente: America-Latina, Sud-America, Ispano-America, Ibero-America, Indo-America, Afro-America, Infra-America, Supra-America, Pan-America⁵⁷. Di fatto tutti questi rapporti ci raccontano storie di scambi culturali, promossi dall'interno o imposti dall'esterno, rivolti alla costruzione di un'identità nazionale o internazionale, raggiunta con atteggiamenti introversi o, al contrario, estroversi. Un'esperienza letteraria significativa in questo senso è *Latin American Modern Architectures, ambiguous territories*. Il titolo è espressivo del cambiamento in atto: la *Latin America Architecture* del decennio 1945-1955 nel suo continuo 'costruirsi' può essere raccontata solo attraverso una pluralità di *Architectures* come territori ambigui. Il territorio dell'architettura latino-americana è un territorio ambiguo poiché i 'confini disciplinari'⁵⁸ di questo territorio sono soggetti a continue trasformazioni e infiltrazioni. Se il territorio definisce gli ambiti di pertinenza del discorso a lui circoscritti, i modi in cui si leggono i rapporti tra gli elementi⁵⁹ che lo informano

⁵⁶ Basti pensare alla "mexicanidad" come una modernità ottenuta in continuità con principi e temi di derivazione indigena, o alla diffusione della lezione neoclassica francese operata con la costruzione di edifici istituzionali e dei servizi urbani nelle grandi città.

⁵⁷ Liernur 2008, p. 6.

⁵⁸ Eco nella prefazione de *Il territorio dell'architettura* per l'edizione francese del 1982, riproposta per l'edizione del 2008, spiega come *il territorio* di Gregotti corrisponda ad una ricerca dei "confini disciplinari" dell'architettura. Gregotti [1966] 2008, pp. V-XX.

⁵⁹ Gregotti ne *Il territorio dell'architettura* descrive in questo modo gli "insiemi ambientali": « Si tratta di definire il tipo di organizzazione che struttura gli elementi del campo in termini tali che il senso degli elementi dipenda solo dalla loro posizione all'interno dell'insieme. [...] In un campo sono però sempre riconoscibili più insiemi di elementi, rilevando, per così dire, su diversi strati e con diverse sezioni l'insieme del campo. Solo l'insieme dei vari insiemi ci permette di leggere la struttura del campo, riconoscibile come quella per cui si intersecano il massimo numero di piani di rilevamento (ossia di insiemi) del campo stesso. La natura di questi piani di rilevamento va dalla stratigrafia dei successivi ricoprimenti, alla storiografia del processo di formazione del campo, dalla constatazione della presenza delle materie al loro inventario ed ordinamento per forme, colori, strutture, livelli». Gregotti [1966] 2008, pp. 84-85. Ernesto Nathan Rogers descrive le sue esperienze in Argentina come una: «graduale conoscenza di quel paese ambiguo e affascinante». Rogers 1964, p. 3.

sovrapponendosi nel tempo, restituiscono una fortunata ambiguità⁶⁰, eloquente di una possibilità, come ricchezza interpretativa interna all'oggetto piuttosto che insinuazione di un equivoco. Lo sforzo condotto da Real e Gyger, nel tracciare i confini del territorio ambiguo americano, dimostra come una ricerca su questa architettura non debba sottrarsi alla sua complessità antropogeografica del suo supporto⁶¹. L'ambiguità è espressione della difficoltà interpretativa che pone il particolare rapporto tra stato di natura e stato di cultura così come si dà in questi territori.

«La realtà territoriale è costituita secondo una serie di strati assai complessi ed integrati che si costituiscono in modelli spaziali differenziati (geografici, amministrativi, demografici, economici, ecc.)»⁶².

L'analisi circoscritta ed attenta del modo in cui questi strati si organizzano ed integrano ci consente di «evitare dalle narrative definite in termini di confini nazionali e imperativi nazionalisti»⁶³. I saggi critici in esso raccolti indagano territori precisi, storie locali molto circoscritte, perché è attraverso la precisione con cui viene indagato il territorio che si restituisce la ricchezza dei suoi rapporti transnazionali e transculturali:

«Qui si argomenta la possibilità di una scoperta dell'“America Latina” come un percorso dentro una rete di rapporti transnazionali e connessioni transcontinentali. “America Latina” al plurale, non al singolare [...] offrire un'indagine “frammentata” delle architetture moderne dell'America Latina è inevitabile e liberatorio»⁶⁴.

Il “fallimento continentale”⁶⁵ consiste nel privare ogni particolare esperienza della sua fortunata ambiguità, nel ridurre il territorio latinoamericano ad uno strato omogeneo

60 Nell'introduzione alla nuova edizione del testo *Il Territorio dell'architettura*, Vittorio Gregotti parla di una «fortuna ambiguità» a proposito del «duplice significato della parola disegno [...] in quanto rende indistinguibile (contrariamente, almeno per ora, in larga parte all'operazione di contabilità elettronica) segno, senso e progetto». Nel chiudere l'introduzione definisce le «positive ambiguità» come «piccolissimi frammenti di verità che da esse talvolta forse emergono». Gregotti [1966] 2008, p. II, p. IV.

61 Real - Gyger 2013, pp. 1-29.

62 Gregotti [1966] 2008, p. 79.

63 «To move away from narratives defined in terms of national boundaries and nationalist imperatives». [t.d.A.] Real - Gyger 2013, p. 24.

64 «we argue for a possibility of “Latin America” as a pathway into exploring a network of transnational relationship and transcontinental connections. “Latin America” in the plural, not in the singular [...] the prospect of offering a “fragmented” survey of Latin American modern architectures is both inevitable and liberating». [t.d.A.] Real - Gyger 2013, p. 3.

65 Banham 1972, p. 565. Real - Gyger 2013, p. 1. Reyner Banham nel recensire il libro di Francisco Bullrich, *New directions in Latin American architecture*, afferma che lo sforzo compiuto dall'autore per documentare le nuove direzioni dell'architettura latinoamericana, porti ad un «fallimento continentale».

senza eccezioni⁶⁶, ad una “tabula rasa”⁶⁷. Giedion già nel 1954, rivela l’emergere di un approccio all’architettura capace di tradurre una dimensione ampia dell’architettura, «cosmica», attraverso il sapere prodotto da alcune tradizioni, «terrestri»⁶⁸. La dimensione cosmica rimanda ad un condizione dell’architettura previa al suo farsi, mentre la dimensione terrestre, rende possibile l’avverarsi di quell’idea. Il modo specifico in cui l’architettura appare è per lui un contributo alla «concezione universale dell’architettura». Questo «regional approach»⁶⁹ viene parzialmente ripreso da Frampton trent’anni più tardi. Nelle parole apparse su Casabella evidenzia la necessità di un «processo di doppia mediazione»⁷⁰ che attuerebbe però come forma di resistenza al «cosmico», per «opporci all’inesorabile distruzione fatta dalla modernizzazione globale»⁷¹. A liberare il senso di questa architettura non sarà neppure «un’indagine frammentata»⁷², poiché non sarà l’elemento mutilo a offrirci la certezza della sua origine, piuttosto un viaggio capace di restituire i rapporti tra il luogo e le reti che lo attraversano. La letteratura non ci offre fallimenti ma relazioni possibili di una realtà complessa e in continua evoluzione. Sono queste a giustificare l’utilità ma soprattutto a tracciare una metodologia per ogni ipotesi di ricerca che tenti di indagare un’architettura latinoamericana. Il progetto analitico più corretto sembra essere quello che, nutrendosi delle «geografie della dipendenza»⁷³ descritte dalla letteratura, miri a definire una ‘geografia delle dipendenze’, del rapporto tra un’esperienza circoscritta e il suo contesto, geografico quanto culturale, cosmico quanto terrestre. Il caso ‘America Latina’ è interessante perché la sua letteratura ci ha insegnato non solo a cercare il generale nel particolare, ma ha chiarito che non vi è altra forma per descriverlo se non nei suoi continui modi di apparire nel particolare. Cercare di capire il contesto paraguaiano significa chiarire i rapporti che questo intrattiene con il suo intorno, quale sia il suo modo di essere latino americano. Comparando gli indici dei testi fondamentali della letteratura architettonica latinoamericana emerge come il Paraguay sia un territorio praticamente assente⁷⁴. Bisogna aspettare l’inizio del XXI secolo per cominciare a riscontrare una notevole produzione letteraria sull’architettura di questo paese, comunque principalmente circoscritta alle riviste o ai resoconti continentali. Una

66 Real – Gyger 2013, p. 24.

67 Il rapporto tra un’idea di tabula rasa e l’America Latina trova origine in Frampton 1984, pp. 22-25.

68 Giedion 1954, p. 137.

69 Giedion 1954, pp. 132-137.

70 Frampton 1984, pp. 23.

71 Frampton 1984, pp. 25.

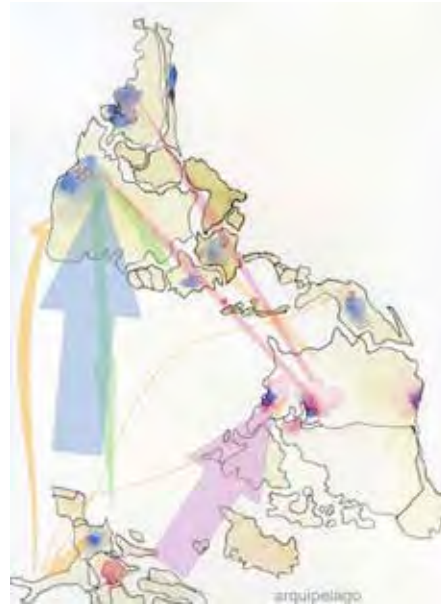
72 Real – Gyger 2013, p. 3.

73 Real – Gyger 2013, p. 18.

74 Nei libri precedentemente descritti vi è traccia di un architetto paraguaiano esclusivamente in Carranza – Lara 2014, pp. 346-347. L’unica opera realizzata in territorio paraguaiano che viene divulgata dalle pubblicazioni di fama internazionale fin dagli anni cinquanta è di un architetto brasiliano: il “Centro Experimental Paraguay-Brasil”, di Affonso Eduardo Reidy con la collaborazione di Roberto Burle Marx. Franck 1960, Morra 1966, Reidy 1953, Veronesi 1960.



▲ Immagine 15: *Building Cultures*, in Lara 2012.

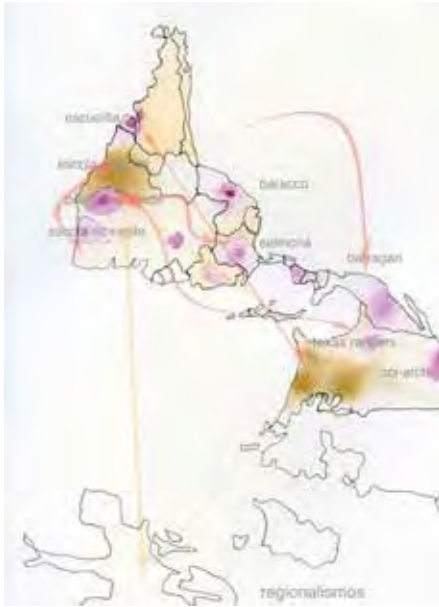


► Immagine 16: *One hundred years of Solitude*, in Lara 2012.

campagna sostenuta dall'Unesco alla fine degli anni settanta avvicina l'architetto Carlos Colombino ad architetti di fama internazionale come Clorindo Testa, Roberto Burle Marx, Rogelio Salmona, Eladio Dieste, Carlos Raul Villanueva⁷⁵. L'architetto e artista plastico paraguaiano, per quanto importante dentro al territorio nazionale⁷⁶, non viene registrato da nessun'altra pubblicazione internazionale, e la sua opera rimane schiacciata dal confronto con maestri dell'architettura latinoamericana già ampiamente affermati. Il vuoto letterario non corrisponde, però, a un vuoto culturale: il primo è materia ambigua, lascia aperte interpretazioni possibili, da verificare continuamente attraverso le geografie culturali. Non si punta a colmare una lacuna storiografica, ma a tracciare i lineamenti per una ricerca sull'architettura paraguaiana in rapporto alla realtà culturale americana. Il progetto architettonico e il suo risultato materiale divengono sintesi espressa di geografie culturali intricate. Una campagna archeologica dentro la materia fondata nel luogo e aperta all'universo che l'ha nutrita.

⁷⁵ Bayón – Gasparini 1977.

⁷⁶ (Concepción 1937 – Asunción 2013) Artista plastico e architetto formatosi all'Universidad Nacional de Asunción. Si distinse inizialmente per il tono polemico della sua opera artistica nei confronti della dittatura; successivamente influenzò la vita culturale della capitale collaborando con diverse istituzioni, fondò e diresse il centro di arti visuali "Museo del Barro", attento alle tematiche della multiculturalità e del multi-etnico, e il centro culturale della città di Asunción "Manzana de la Rivera".



▲ Immagine 17: *Appropriated modernities*, in Lara 2012.



► Immagine 18: *Connections real and virtual*, in Lara 2012.

Il problema dell'idea di architettura latinoamericana, come categoria storiografica, riguarda i modi in cui è stata letta la varietà di espressioni all'interno di questo "supporto geografico". La ricchezza d'interpretazioni a cui si è offerta questa architettura però, non può più costituire l'oggetto della discussione, poiché il grande valore di queste visioni non risiede nelle loro più o meno fondate ragioni, quanto nella manifestazione del grande "crogiuolo di culture" di cui questa architettura si nutre. Una posizione che riscatta l'idea di questa categoria come "cristallo opaco"⁷⁷, rivalutandola come una fonte inestinguibile di suggestioni e relazioni possibili capaci di illuminare ogni opera. Opache possono essere le analisi di ogni specifica opera quando queste non vengano condotte con il necessario rigore; ma nella diffusa mancanza di argomentazioni scientificamente costruite, il contributo opaco diviene ambiguità ritrovata, prima luce di un sentiero la cui fine potrà essere conosciuta solo intraprendendone il cammino con rinnovata scientificità. Allo stesso tempo, la «ricerca della propria strada»⁷⁸ sembra sia stata meglio teorizzata da Ramon Gutiérrez che percorsa dai tanti autori sempre intenti a definire i limiti d'identità preconcepite piuttosto che «fare e disfare in un continuo processo aperto»⁷⁹.

⁷⁷ Torrent 2015, pp. 276-281.

⁷⁸ Gutiérrez - Moscato 1995, p. 59.

⁷⁹ Gutiérrez - Moscato 1995, p. 60.

Se esiste un continente Latinoamericano esiste in ragione di una continuità di problemi⁸⁰ generatisi già prima dall'epoca moderna. Esiste un moderno latinoamericano perché esiste il problema della modernità, come momento di trasformazioni della società con cui tutto il 'continente' deve confrontarsi sulla base di forme culturali già intrecciate in epoche precedenti. La letteratura prodotta ha avuto il merito di strutturare le diverse relazioni tra le forme culturali esistenti e il progetto moderno, ma allo stesso tempo il demerito di difendere un modernità dalle tonalità differenti. Le terminologie, create e diffuse in questo senso, come «modernidad apropiada»⁸¹, «modernidad periférica»⁸², «modernidad alternativa»⁸³, la nominano sempre in opposizione a qualcos'altro. Il progetto moderno come processo non cambia i suoi presupposti e i suoi fini ma solo i mezzi utili a raggiungerli. Da questo punto di vista sembra difficile affermare quanto un progetto possa essere moderno, ma molto più interessante quali siano i processi messi in atto per reinventare il progetto moderno come risposta ai problemi (latino)americani. Analizzare le esperienze condotte su questo supporto geografico significa cominciare ad assumere come filtro interpretativo la natura complessa della geografia culturale che a esso si sovrappone, «la lettura della cultura in un'ottica americana e con un orizzonte che si prefigge il recupero della dimensione continentale come asse di integrazione»⁸⁴. La fine delle narrazioni costituisce l'inizio di un nuovo modo di leggerle, significa accettare la natura polifonica, eterogenea ed eterodossa dell'America (Latina) che le narrazioni stesse hanno messo in risalto.

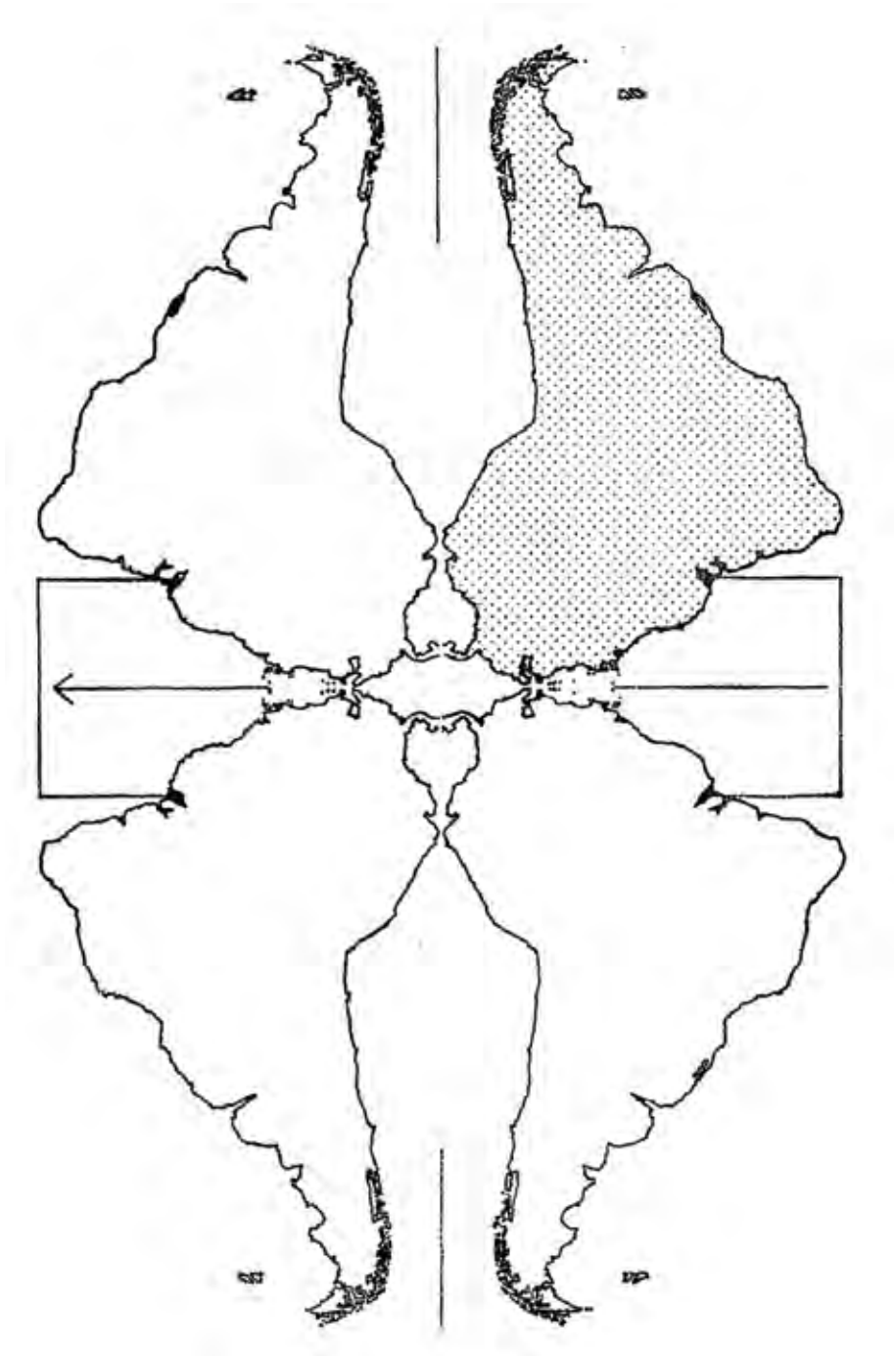
⁸⁰ Restrepo 2015, p. 179.

⁸¹ Fernández Cox 1990.

⁸² Gutiérrez – Moscato 1995, p. 28. Di una America periferica parla anche Rounquié [1987] 2000, p. 20-21.

⁸³ Segawa 2005, p. 127.

⁸⁴ Gutiérrez – Moscato 1995, p. 61.



▲ Immagine 19: *Norte Propio* in Alberto Cruz – Godofredo Iommi, Amereida, Editorial Cooperativa Lambda, Santiago del Cile 1967, p. 171.

Asunción: centro della periferia paraguaiana

Storia di una rifondazione continua

«De Asunción sabemos muy poco. Sigue siendo un misterio [...] Es una historia turbulenta y confusa»¹.

La spedizione che partì da Siviglia nel 1534 portò Juan de Salazar² a fondare un piccolo avamposto per le successive spedizioni che avrebbero risalito il fiume Paraguay, alla ricerca di un accesso acqueo alla «Sierra de la Plata»³. L'insediamento, formalmente riconosciuto il 15 agosto 1537⁴, crebbe all'interno del recinto ligneo eretto a difesa degli attacchi delle popolazioni indigene grazie anche all'inclusione di alcune tribù meno belligeranti. Una prima significativa espansione seguì all'arrivo della popolazione sfollata da Buenos Aires nel 1541. Questo avvenimento portò obbligatoriamente a una prima pianificazione territoriale, per la riorganizzazione dello spazio utile ai nuovi abitanti⁵. La distribuzione delle terre è accompagnata dall'azione politica: fu infatti eretto il primo 'Cabildo'⁶ e fu istituito il primo scudo rappresentativo della città⁷. La ricchezza prodotta da questo evento è da considerarsi tuttavia in termini relativi: all'aumento della vivacità del centro abitato non corrispose un altrettanto dinamico cambiamento nei tipi e nelle forme dell'abitare. Le tecnologie costruttive e i materiali utilizzati rimanevano molti poveri, ancora legati a una forma di permanenza temporanea e alla collaborazione delle popolazioni autoctone Guarani⁸, più interessate a definire lo spazio per la sussistenza e per la sopravvivenza. Espressione di questa visione erano rispettivamente i piccoli orti all'interno di ogni lotto e la palizzata difensiva ai margini dell'insediamento.

«La dura realtà della colonia asuncena devastava qualsiasi altra possibilità che non fosse – appena – la sopravvivenza»⁹.

1 Vera 1999, p. I.

2 Juan de Salazar (Burgos 1508 – Asunción 1560) conquistatore spagnolo incaricato di proseguire lungo il fiume Paraguay alla ricerca de Juan de Ayolas, conquistatore che aveva intrapreso la risalita di questo fiume in cerca del leggendario 'Re Bianco'.

3 Giuria 1950, p. 22, p. 68.

4 Moreno [1926] 1968, p. 9.

5 Rubiani 1999, p. 29.

6 Rappresentazione legale dell'esistenza di un comune, ma anche rappresentazione formale dell'organo reggente attraverso la costruzione di un edificio dove il consiglio dei 'cabildos' possa riunirsi.

7 Rubiani 1999, p. 23.

8 Giuria 1950, p. 67.

9 «La dura realidad de la colonia asuncena devastaba cualquier otra posibilidad que no fuera - apenas- la supervivencia». Rubiani 1999, p. 37.



▲ Immagine 1: *Le Paraguay Tire des Relations les plus Recentes*. Nicholas Sanson, 1668.

Anche l'apporto dei nuovi abitanti era da considerarsi in modo quantitativo piuttosto che qualitativo: sembra infatti che a un'ampia diversità di nazionalità europee non corrispondesse un'eguale eterogeneità di professioni e competenze tecniche¹⁰. La natura dell'immigrante sembrava ancora quella del navigatore-avventuriero¹¹ e le forme di urbanizzazione non più quelle di un avamposto di passaggio. La consistenza urbana comunicava altresì un'altra relazione destinata a differenziare la storia di questa terra da quella di altre nazioni d'America: le scelte tecnologiche, come quelle alimentari, derivavano da un sapere locale proprio della popolazione indigena¹². L'asperità dell'ambiente, la scarsità delle risorse e l'incompetenza del migrante, più avvezzo a solcare il mare che la terra, resero presto necessario un rapido processo di integrazione con le popolazioni autoctone. L'affermazione del potere coloniale inoltre non può che sostenersi attraverso una politica votata alla crescita demografica. Non vi era possibilità di crescita economica e politica che prescindesse da un'integrazione, più o meno forzata, con le popolazioni

¹⁰ Rubiani 1999, p. 30.

¹¹ «I conquistatori, che inizialmente cercavano principalmente oro e argento, non erano né preparati né interessati per una gestione politica a lungo termine di questi nuovi territori». Vázquez 2006, p. 31.

¹² Rubiani 1999, p. 32.



▲ Immagine 2: La cuenca del Plata en el Cono Sur de América Latina, in Julia Velilla Laconich de Arréllaga, *Paraguay. Un destino geopolítico*, Insituto Paraguayo de Estudios Geopolíticos y Relaciones Internacionales, Asunción 1982, p. 259. Il confine politico della Provincia spagnola non differisce di molto dall'ambito topografico del bacino idrografico del Paraguay-Paraná.



▲ Immagine 3: *Amérique Méridionale divisée en ses Principales Parties*. Alexis Hubert Jaillot, 1719. La Provincia indicata con il nome Paraguay indicava un ambito geografico e culturale molto più ampio della Stato del Paraguay contemporaneo e, soprattutto, le donne indigene¹³. L'incertezza delle forme urbane era in questo senso espressione di una promiscuità che è anche culturale.

La prima crisi urbana non tardò a modificare questa situazione: il 4 febbraio del 1543 tre quarti dell'insediamento vennero bruciati da un incendio¹⁴. La fine della prima Asunción manifestò la fine del senso delle sue forme, il «fracasso»¹⁵ dell'idea che l'aveva generata: l'avamposto diventò presto l'estrema periferia di un centro che aveva trovato 'El Dorado' in Perù. La nomina della città di Lima a capitale del Vicereame del Perù nel 1542 rappresentò l'atto politico precedente la rovina fisica di Asunción prodotta dall'incendio. La fine «dell'utopia dorata»¹⁶ impose a quello che fino a quel momento era stato un luogo di sosta temporanea di acquisire le forme di un insediamento stabile, il terminale da cui far partire le spedizioni che, via terra e via acqua, avrebbero avuto il compito di fondare altri presidi necessari al controllo politico del territorio. Una necessità di permanenza in relazione ai modi di propagazione del fuoco stabilì un primo principio ordinatore.

¹³ Rubiani 1999, p. 57.

¹⁴ Rubiani 1999, p. 23. Moreno [1926] 1968, pp. 12-13.

¹⁵ «Le particolari caratteristiche dell'ambiente, le forme di sussistenza tradizionale [provenienti dal mondo] indigeno, il fracasso dell'utopia dorata, condizionarono le forme di una economia agricolo-pastorizia che costituì la base dell'organizzazione economica e sociale del Paraguay». [t.d.A.] Gutiérrez [1977] 1983, p. 7.

¹⁶ Gutiérrez [1977] 1983, p. 7.



▲ Immagine 4: *Plano topografico 1986*. Disegno di Javier Corvalán, in Causarano – Chase 1987, p. 18.

Se da una parte i lotti edificabili vennero distanziati tra loro per impedire una facile propagazione degli incendi, dall'altra la loro distribuzione fu invece obbligata dalla conformazione fisica del territorio e dagli eventi atmosferici a cui è sottoposto. Lungo le sponde della laguna, sfruttando la minore pendenza del terreno, trovarono sede i pochi elementi urbani significativi, intorno ai quali si sviluppò un disperso sistema di isole abitate e coltivate, immerse in una rigogliosa vegetazione che, pur offrendo un necessario riparo dal forte sole, impediva una qualsiasi percezione della struttura urbana. Questo sistema era adagiato su un pendio dalla topografia accidentata, compreso tra l'isoipsa della sponda lagunare e quella del crinale, tra loro quasi parallele¹⁷.

«Sebbene il fiume sia stato la ragione originaria della fondazione e l'unico sistema di approvvigionamento e comunicazione, fu anche – molte volte – causa di irrequietezza e disturbi per la laboriosa comunità di un tempo»¹⁸.

La discesa delle acque meteoriche lungo il piano inclinato dove si adagiava la città era probabilmente il fenomeno che più incise sulla continua distruzione e rinascita della

¹⁷ Gutiérrez [1977] 1983, p. 27.

¹⁸ «Aunque el río fuera la fuente originaria de la fundación y el único medio para los abastecimientos y la comunicación, también fue – muchas veces – causa de intranquilidad y disturbios para la laboriosa comunidad de antaño». [t.d.A.] Rubiani 1999, p. 109.

struttura urbana e architettonica. L'acqua era per Asunción origine e rovina: il fiume, con le sue periodiche variazioni altimetriche, distruggeva le sue sponde, mentre le piogge erodevano la «struttura individualista e dispersa [...] che si esprime nell'isolato-isola»¹⁹. La condizione geografica costituiva la ragione delle «continue trasformazioni e rovine di una città che dovette combattere tenacemente contro le avversità di un ambiente difficile»²⁰, ma anche il persistere nei secoli di una condizione promiscua, in cui i limiti tra il contesto urbano e quello rurale erano difficilmente identificabili²¹. I luoghi destinati alla residenza erano separati fra loro dalla vegetazione e dai dispiuvi, che fungevano da strade quando non da canali per le acque piovane²². Lo spazio abitato e quello destinato all'agricoltura e all'allevamento si collocavano all'interno dell'isola come parti dell'unità residenziale. La scelta degli elementi architettonici rispondeva a queste condizioni geografiche: un basamento consentiva di evitare l'erosione dei muri e dei pavimenti²³, per la maggior parte in terra battuta, mentre delle grandi falde proteggevano dalla pioggia e dal sole, definendo una profonda galleria verso il fronte strada e uno spazio a corte verso l'interno del lotto²⁴. La qualità costruttiva e architettonica della seconda Asunción non la distingueva dalla prima, anche perché non vi furono immigrazioni significative in grado di stimolare il clima culturale della città continuamente minacciata dalle popolazioni indigene meno inclini all'integrazione. La condizione urbana rifletteva l'aumentato disinteresse da parte della corona spagnola a queste terre e il conseguente ridotto contributo demografico prodotto da successive migrazioni. Una crescita relativa della città, della popolazione e del suo benessere si osservò in relazione all'aumento dei presidi territoriali fondati in un'area poco più grande del Paraguay contemporaneo, grazie all'emigrazione di parte della popolazione asuncena²⁵. Durante questi primi anni la colonia crebbe sensibilmente grazie all'aumento della popolazione meticcia e creola, già in gran numero, perché capace di esercitare una certa influenza politica sulla popolazione spagnola che ricopriva le più alte cariche. I giovani figli di questa terra²⁶ formalmente avevano gli stessi diritti dei figli della penisola, ma venivano discriminati da questi ultimi²⁷. Lo scontento di questa popolazione

19 «Es probable que esta situación y las derivadas de las características topográficas hayan determinado el mantenimiento en Asunción de esa estructura individualista y dispersa que es ajena al resto de los poblados que se expresan en la "manzana-isla"». [t.d.A.] Gutiérrez [1977] 1983, p. 187.

20 «Las continuas transformaciones y ruinas de una ciudad que debió luchar tesoneramente contra la adversidad de un medio físico difícil». [t.d.A.] Gutiérrez [1977] 1983, p. 185.

21 Gutiérrez [1977] 1983, p. 186

22 Giuria 1950, pp. 109-110.

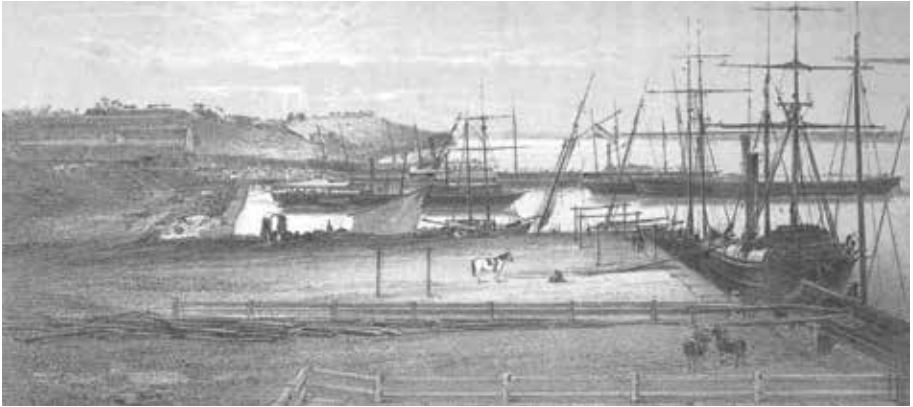
23 Giuria 1950, p. 110.

24 Giuria 1950, p. 106.

25 «L'espansione coloniale fu pianificata come una necessità economica e sociale, imposta alla stesso tempo dai limitati consumi interni e dalla congestione disturbatrice dei meticci». [t.d.A.] in Moreno [1926] 1968, p. 133.

26 Creoli e meticci venivano chiamati 'mancebos de la tierra', figli della terra, in contrapposizione ai 'peninsulares', figli della penisola iberica. Inizialmente vi era una chiara distinzione fra creoli, figli di 'peninsulares' nati in America, e meticci, generati da madri indigene con 'peninsulares' o creoli.

27 Plá 1970, pp. 8-9



▲ Immagine 5: *Arsenal de construcción y puerto de la Asunción.*

e il risentimento nei confronti degli spagnoli venne risolto temporaneamente sfruttando la necessità di occupare il territorio. La maggior parte degli equipaggi che fondarono città lungo il fiume Paraná, come Santa Fe (1573) e Buenos Aires (1580) e in territori oggi appartenenti ad altri stati, come Santa Cruz de la Sierra in Perù e Guayrá in Brasile (anni sessanta del XVI secolo), appartenevano a questi gruppi²⁸. L'occupazione del territorio in funzione di una lontana e disinteressata corona spagnola avvenne grazie a una popolazione educata principalmente da madri indigene²⁹. La costruzione di una provincia spagnola fu di fatto realizzata da una generazione la cui cultura passava attraverso l'utilizzo della lingua materna, per la maggior parte della famiglia linguistica Guaraní: al diritto spagnolo corrispondeva una cultura filtrata dal sistema di senso veicolato dalle lingue indigene³⁰. Ai tempi della colonia la popolazione Guaraní ebbe un ruolo importantissimo non solo per l'andamento demografico, quanto perché la loro presenza ne garantiva l'abitabilità, lo sviluppo agricolo e urbanistico, e la difesa militare³¹. Anche l'architettura ha trasmesso nei secoli questa particolare alleanza, poiché nelle sue forme ha espresso un particolare adattamento delle tecniche spagnole «alle proposte – [possibilità] – locali»³². L'urbanizzazione del territorio agli inizi del XVII secolo venne ulteriormente favorita mediante la difesa dei diritti delle popolazioni autoctone, promossa dall'autorizzazione all'insediamento delle missioni gesuitiche e francescane che avranno un ruolo fondamentale nella preservazione di alcune etnie indigene. Già nel 1603, grazie alla

28 Cardozo [1994] 2009, pp. 15-19.

29 Rubiani 1999, pp. 57-58.

30 G. Corvalán [1983] 1998, p. 15.

31 Moreno [1926] 1968, p. 21.

32 Gutiérrez [1977] 1983, p. 43.

soppressione del lavoro servile nelle cave e nelle “encomiendas”³³, l'alleanza dei figli della terra venne di fatto allargata anche alle popolazioni indigene. Tutto questo accadde durante il governo di Hernando Arias de Saavedra³⁴, governatore della Provincia del Rio de la Plata e del Paraguay dal 1596 al 1609. La nomina di un creolo nato ad Asunción alla carica più alta della Provincia fu rappresentativa del trionfo della popolazione meticcia e delle nuove possibilità della sua città natale. Proprio durante il suo governo, Asunción trovò la sua porta verso l'Europa nel da poco rifondato porto di Buenos Aires. L'insediamento rioplatense crebbe per volontà del governatore, consapevole che per valorizzare il territorio paraguaiano e i suoi prodotti era necessario ridurre la distanza fisica tra i luoghi della loro commercializzazione. Il momento in cui la “Madre de Ciudades” raggiunse l'apoteosi³⁵ coincise anche con l'inizio di una nuova crisi che avrebbe contraddistinto questo territorio fino all'indipendenza politica. La separazione, proposta dallo stesso Hernandarias, della Provincia del Rio de la Plata e del Paraguay in due governatorati distinti avvenuta tra il 1617 e il 1621, escluse Asunción dal sistema portuale da lei costruito lungo l'arteria fluviale Paraguay-Paraná. L'isolamento commerciale che ne risultò fu aggravato dalle pressioni belligeranti esercitate ai confini dai Guaycurúes³⁶ a est e dai *Bandeirantes*³⁷ a ovest. Isolato, minacciato ed economicamente poco attrattivo, il Paraguay entrò così in una «mortale decadenza»³⁸, solo l'espulsione della Compagnia di Gesù e l'appropriazione da parte della Provincia delle loro fruttuose terre consentirono un'inversione di tendenza. Stando ai resoconti di viaggio scritti tra il XVII e il XVIII secolo, questa crisi, si esprimeva nel continuo stato di degrado della città, conseguente non solo alle piogge torrenziali che logoravano le sponde dei displuvi naturali, ma anche alla scarsità di risorse³⁹ presenti nel centro dell'estrema periferia americana e spagnola. La rovina della città era l'espressione del declino di un progetto culturale inappropriato a questi luoghi. La cronica povertà che caratterizzò la sua storia si tramutò in una nuova ricchezza, quella di un'alleanza in lingue Guaraní, tra un popolo meticcio che colonizza

33 *Lencomienda* è una istituzione giuridica e socio-economica sviluppata in Spagna prima della conquista dell'America. Durante la colonizzazione consentì l'amministrazione del territorio e la sua messa a profitto, ma degenerò in una forma di sottomissione e schiavitù degli indigeni al servizio del suddito affidatario.

34 Hernando Arias de Saavedra, detto Hernandarias (Asunción 1564 – Santa Fe 1634), fu governatore di Asunción dal 1592 al 1594 e poi governatore della Provincia del Rio de la Plata e del Paraguay discontinuamente fino alla separazione delle due provincie.

35 Cardozo [1994] 2009, p. 19. Tra gli eventi significativi che si tennero ad Asunción in questo periodo vi fu anche il Sinodo del 1603, dove si decise di adottare la lingua guaraní per l'evangelizzazione del popolo indigeno, nelle aree urbane, come nelle nasciture Missioni.

36 Insieme di tribù indigene appartenenti alla famiglia linguistica Guaycuru situate principalmente ad est del fiume Paraguay, nella regione del Chaco, in territori oggi appartenenti all'Argentina, alla Bolivia, al Paraguay e al Brasile.

37 Coloni portoghesi e brasiliani a cui veniva affidato il compito di esplorare l'entroterra del continente americano. Le ‘bandeiras’, da sporadiche spedizioni conoscitive, divennero rinomate azioni militari volte alla conquista del territorio e dei suoi beni, temute per la violenza e i soprusi con cui venivano condotte, a discapito della popolazione indigena e delle missioni gesuitiche.

38 Giuria 1950, p. 22, p. 71.

39 Gutiérrez [1977] 1983, p. 185-187.



▲ Immagine 6: Plano de Asunción de Julio Ramón de César 1790 aproximadamente, in Causarano – Chase 1987, p. 17.

il territorio e una manodopera indigena che sa prendersene cura. Nella paziente coltura di un territorio discrezionalmente povero andava così formandosi una cultura marginale e marginante. Il mezzo in cui tale cultura si esprime stabilisce la distanza tra una cultura locale, capace di strutturare una società solidale, e la cultura dominante europea, da cui la lingua guaraní la esclude. Il dono di donne indigene fatto da alcuni capi tribù ai loro pari spagnoli⁴⁰ appena sbarcati fu l'inizio di una relazione necessaria quanto obbligata sulla quale si sarebbe fondato, linguisticamente prima che politicamente, l'identità nazionale di un popolo⁴¹.

Minacciata dalle popolazioni indigene e spopolata da una migrazione interna verso i luoghi di produzione rurale, Asunción raggiunse uno stato di degrado tale che sul finire del secolo XVIII tanto il suo governatore, come più tardi il suo vescovo, manifestarono l'intenzione di rifondare la città altrove⁴². Di questi stessi anni è la prima restituzione planimetrica di una città simile, secondo le parole del suo autore Julio Ramón de César, al labirinto di Dedalo⁴³, dal carattere agricolo, dove i bovini pascolano minacciando l'integrità dei recinti residenziali⁴⁴. La rinascita della città fu nuovamente legata a quella del suo porto, quando Asunción avrebbe acquisito il monopolio della distribuzione della ricca

40 Gutiérrez [1977] 1983, p. 7.

41 G. Corvalán [1977] 1981, p. 44.

42 Gutiérrez [1977] 1983, p. 187.

43 Julio Ramon de Cesar, Noticias de Paraguay, Real Academia de la Historia, Coleccion Mata Linares, Vol. 60, Madrid 1792, in Gutiérrez [1977] 1983, p. 187.

44 Gutiérrez [1977] 1983, p. 187.



▲ Immagine 7: Sobre mapa diseñado por Julio Ramón de César en 1790 aproximadamente, se notan las celdas definidas por los cauces de los arroyos y sus afluentes. Disegno di Javier Corvalán, in Causarano – Chase 1987, p. 19.

produzione delle terre abbandonate dai Gesuiti. Motore di questa rinascita fu il ritorno alle condizioni politiche precedenti la crisi. L'annessione del Paraguay al Vicereame del Rio de la Plata⁴⁵ ripristinò le connessioni portuali lungo i fiumi, consentendo ad Asunción di commerciare direttamente con Buenos Aires.

«Sebbene i progressi della Asunción furono tanto sensibili dall'ultimo quarto del secolo XVIII, si può affermare che questi appartenessero esclusivamente alle sue condizioni economiche e alla crescita della popolazione, senza il minimo indizio di trasformazione urbana. La città conservava integralmente la sua antica caratteristica e la sua fisionomia tradizionale»⁴⁶.

Solo a cavallo del XVIII e del XIX secolo l'aumentato interesse di una parte della popolazione alla commercializzazione, piuttosto che alla sola produzione agricola, consentì una infrastrutturazione del centro città e una crescita della qualità edilizia, che vedeva l'introduzione di materiali più duraturi come la pietra e il laterizio⁴⁷. L'insediamento cadente destinato all'abbandono si consolidò grazie ad una ritrovata ricchezza, che consentì alla città di intraprendere nuove opere di urbanizzazione. Tra queste, non a caso, si ricordano una parte del muro lungo la laguna, a difesa delle inondazioni del fiume, e la

⁴⁵ Nel 1777 le due provincie realizzate da Hernandarias vennero nuovamente riunite nel Vicereame del Rio de la Plata. Consentire un rafforzamento delle difese contro le invasioni portoghesi significò anche liberalizzare il commercio fluviale fra le due capitali.

⁴⁶ «Si bien los progresos de la Asunción fueron un tanto sensibles desde el ultimo cuarto del siglo XVIII, puede decirse que ellos se referian exclusivamente a sus condiciones económicas y al acrecentamiento de la población, sin que pudiera señalarse hasta entonces el menor indicio de transformación urbana. La ciudad conservaba integralmente su antigua característica y su fisionomía tradicional». [t.d.A.] Moreno [1926] 1968, p. 179.

⁴⁷ Gutiérrez [1977] 1983, p. 188.



▲ Immagine 8: *Virtualización de la trama impuesta por el Dr. Francia*. Disegno di Javier Corvalán, in Causarano – Chase 1987, p. 26.

formalizzazione di alcune strade del centro, regolarizzate e dotate di marciapiedi⁴⁸.

La conquista dell'indipendenza politica nel 1811⁴⁹ fu l'inizio di una nuova crisi urbana che portò alla distruzione della maggior parte degli edifici di 'origine peninsulare'⁵⁰. Lo sviluppo architettonico e urbano della città, come d'altra parte le aspirazioni repubblicane del Paraguay, terminarono quando ebbe inizio la dittatura di José Gaspar Rodríguez de Francia⁵¹. Questi vide nella forma organica della città la rappresentazione di un disordine politico e sociale avverso alla dittatura e nell'esuberante vegetazione in cui era immersa un facile nascondiglio delle «ansie di libertà»⁵². La cospirazione del 1920 portò il dittatore ad inasprire la situazione sociale aumentando il controllo e le forme repressive che sfociarono nella chiusura delle frontiere e al conseguente isolamento del paese. Il principio urbano che governò la nuova Asunción del Supremo⁵³ fu quello della rettificazione e del disboscamento. Questo piano compromise irrevocabilmente

⁴⁸ Gutiérrez [1977] 1983, p. 188.

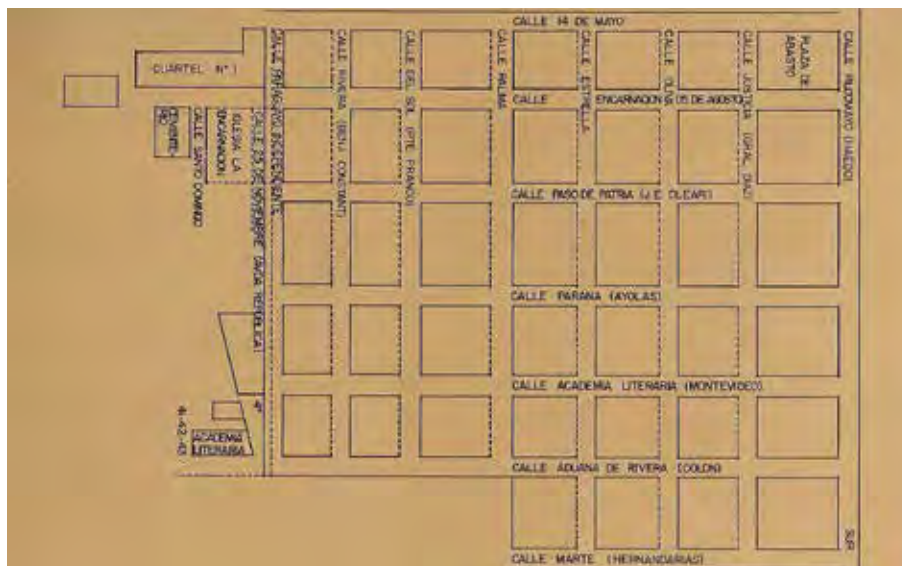
⁴⁹ Con il trattato del 12 ottobre del 1811 l'Argentina, indipendente dal 25 maggio 1810, riconosce l'indipendenza del Paraguay. Lo stato paraguaiano ha origine nell'indipendenza argentina, non nasce in contrapposizione alla Spagna ma all'Argentina che pretendeva di governare sulle sue terre in ragione della loro appartenenza al ricostituito Vicereame del Río de la Plata di cui Buenos Aires era la capitale.

⁵⁰ «... es cierto que poco después de proclamada la independencia, se destruyó implacablemente la mayoría de los edificios de origen peninsular». [t.d.A.] Giuria 1950, p. 25.

⁵¹ José Gaspar Rodríguez de Francia (Asunción 1766 – 1840), come membro delle Giunta Superiore Governativa firmò la dichiarazione l'indipendenza 1811, in seguito divenne console della Repubblica insieme al Capitano Fulgencio Yegros fino alla sua nomina a dittatore (1814) e a dittatore perpetuo (1816-1840).

⁵² «el rumoroso cortinaje de verduras podía ocultar las ansias de libertad». [t.d.A.] Moreno [1926] 1968, p. 231.

⁵³ Al dittatore venne spesso abbinato questo titolo, con il quale poi passò alla storia grazie anche al romanzo di Augusto Roa Bastos, *Yo el Supremo*.



▲ Immagine 9: *Plano de Asunción. 1849*. Ricostruzione del progetto di Gaspar Rodríguez de Francia. Disegno di Matilde Llano, in Causarano – Chase 1987, p. 29.

«il modesto agglomerato degli ultimi tempi della colonia»⁵⁴; i lavori, cominciati nel 1821, coinvolsero il nucleo più densamente costruito riducendolo ad un cantiere aperto e degradato per molti anni. Il damero impose la demolizione di molti edifici della Asunción coloniale il cui sedime si trovava sulle strade progettate⁵⁵ parallele alla laguna e al crinale. Pochi furono gli edifici che, trovandosi all'interno dei nuovi isolati, vennero mantenuti: il loro principio insediativo, unico elemento in grado di restituire una percezione delle forme delle precedenti Asunción, era troppo differente dal nuovo imposto dalla costruzione per isolati. All'indipendenza politica corrispose un isolamento economico e migratorio, che riportò il Paraguay alla condizione mediterranea che lo aveva caratterizzato in diversi momenti della sua storia, ulteriormente aggravata dalla chiusura dell'arteria fluviale.

«Il quasi naturale isolamento del paese aumenta considerabilmente con la ascesa al potere del Dr. Francia che, nonostante costituisca un enorme ostacolo per lo sviluppo politico, sociale ed economico, rafforza il rapporto sempre più stretto di due culture con le sue rispettive lingue, valori e modi comportamentali»⁵⁶.

54 «Al surgir a la vida independiente la capital no había dejado de ser el modesto caserío de los tiempos coloniales: hacinamiento irregular de pobres viviendas, que se iba clareando entre zanjas casi intrasitables, a medida que se alejaba de un núcleo inicial». [t.d.A.] Moreno [1926] 1968, p. 221. Interessante notare come l'autore usi la parola 'caserío' con il quale si indica un insieme di case di un contesto rurale.

55 Ancora oggi è in uso chiamare le strade parallele alla laguna oltre al piano di rettificazione di Francia come 'prima [strada] progettata, seconda progettata, ecc...'

56 «El casi natural aislacionismo del país aumenta considerablemente con la subida al poder del Dr. Francia que a pesar de ser un enorme obstáculo para el desarrollo político social y económico, fortalece el contacto cada vez mas estrecho de dos culturas con sus respectivas lenguas, valores y tipo de comportamiento». [t.d.A.] G. Corvalán [1977] 1981, p. 46.

Se da un lato la politica isolazionista di Francia rafforzò un'identità culturale paraguaiana in rapporto a quella Guaraní, dall'altro l'abbandono del porto di Asunción e delle sue imbarcazioni furono l'espressione di una grande depressione economica che paralizzò, per un quarto di secolo, il processo di formazione delle giovani generazioni⁵⁷.

«Questi furono i risultati della politica “ordinatrice” di Francia, in pratica significarono l'impovertimento della popolazione asuncena»⁵⁸.

L'assenza di una qualunque influenza culturale esterna, esasperata da una politica dittatoriale, si tradusse in modo estremamente contraddittorio nel progetto urbano della capitale. La forma organica della città stabiliva una chiara distanza tra questa periferia e il suo centro politico. Neppure le “Leggi delle Indie”, e il linguaggio delle forme urbane da queste imposte, erano mai riuscite ad accorciarla. La misura di questa distanza era data proprio dalla lingua: non era lo spagnolo a vincolare i diversi gruppi che occupavano queste terre⁵⁹. Le particolari condizioni del Paraguay in rapporto all'investimento coloniale obbligarono i conquistatori a essere a loro volta conquistati dalla lingua indigena⁶⁰. All'indipendenza formale che contraddistingueva la capitale della provincia spagnola, si contrappose la dipendenza formale dello stato indipendente. La Asunción indipendente perse completamente la sua fisionomia coloniale per affermare la sua indipendenza con forme colte di manifesta dipendenza.

«Alla morte del Dittatore, nel 1840, la Asunción non era molto diversa da come si presentava un quarto di secolo prima. E se qualche cambiamento si poteva notare, era in senso regressivo»⁶¹.

Alla fine della dittatura l'operazione igienista, politica più che urbana, aveva portato la città a una nuova involuzione qualitativa: le diffuse puntellazioni mantenevano le precarie edificazioni sopravvissute alla riforma dittatoriale, più che ospitare le maestranze di un cantiere aperto. L'incompiuto piano di riforma urbana esasperò un degrado, aggravato dal secolare lavoro delle acque fluviali e piovane che, incontrastate, persistettero nell'azione erosiva. A quest'ultimo problema verranno dedicati i primi sforzi del nuovo governo che sarebbe stato presto rappresentato da Carlos Antonio López⁶². La ripresa della

⁵⁷ Cardozo [1994] 2009, p. 69.

⁵⁸ «Tal pues las resultantes de la política “ordenadora” de Francia, y que significó en la practica la pauperización de la población asuncena». [t.d.A.] Gutiérrez [1977] 1983, p. 59.

⁵⁹ G. Corvalán [1983] 1998, p. 15.

⁶⁰ Cardozo [1994] 2009, p. 39.

⁶¹ « A la muerte del Dictador, en 1840, la Asunción no difería mucho de lo que era un cuarto de siglo antes. Y si algún cambio se notó en ella, fue en sentido regresivo». [t.d.A.] Moreno [1926] 1968, p. 239

⁶² Carlos Antonio López (Asunción 1792-1872): al termine della dittatura fu console insieme al generale Mariano Roque Alonso. Fu designato Presidente della Repubblica in seguito all'approvazione di una nuova Costituzione nel 1844.

costruzione del muro lungo la laguna⁶³ e la promulgazione di alcune leggi per obbligare la ricostruzione dei lotti del centro città da parte dei proprietari⁶⁴ rappresentarono la promozione di una politica urbanistica votata alla crescita, che trovava senso e risorse in una proposta di politica estera ed interna opposta alla precedente. I primi anni di governo furono contraddistinti dall'antagonismo con il governo argentino, ancora intento a non riconoscere l'indipendenza della provincia paraguaiana nella speranza di annetterla ai suoi domini. La chiusura dei commerci fluviali tra i due paesi stimolò la ricerca e la costruzione di nuovi rapporti con altre nazioni⁶⁵. Tale processo avrebbe raggiunto pieno compimento alla fine delle ostilità tra il Paraguay e l'Argentina. Il fenomeno coinvolse tutta l'America del Sud dove si svilupparono nuove forme di occupazione e colonizzazione, principalmente economiche, visibili nel notevole ampliamento dello spettro di influenze culturali delle giovani nazioni. Le nascenti indipendenze favorirono la costruzione di una complessa e aperta rete di nuove dipendenze. In Paraguay la presenza di delegazioni diplomatiche degli stati europei fu espressione di un fenomeno migratorio molto più ampio favorito dalla nuova politica di López⁶⁶. La crescita di Asunción divenne questa volta possibile grazie alle competenze tecniche dei nuovi migranti, tra i quali vale la pena ricordare brevemente gli italiani, per le loro opere architettoniche, e gli inglesi, per quelle infrastrutturali. Questi ultimi realizzeranno la prima linea ferroviaria dell'America del Sud con l'obiettivo di rafforzare un'asse commerciale via terra, tra Asunción e l'Argentina. L'arteria ferrata avrebbe dato nuovo sviluppo alle aree agricole, direttamente servite da città-stazioni alternative alle, spesso lontane, città-porto⁶⁷ delle epoche precedenti. L'apporto migratorio fu sintomatico di un interesse economico da parte di queste nazioni, ottenuto mediante specifiche competenze. Non vi è competenza capace di tradire la propria dipendenza a un sistema culturale che, con livelli di integrazione differente, vada a caratterizzare l'immagine di una città in pieno fermento. La richiesta formale di popolazioni europee interessate a occupare il territorio paraguaiano, come anche le migrazioni di senso opposto che videro molti paraguaiani formarsi in Europa, corroborò l'importanza della politica migratoria⁶⁸. Non fu solo la consapevolezza della necessità di un arricchimento culturale a sostenerle: un antico principio coloniale conferma la natura

⁶³ I gesuiti cominciarono a costruire questo muro nel 1760 con lo scopo di evitare l'erosione del prossimo convento di San Francisco, di cui oggi non vi è alcuna traccia; l'opera fu interrotta in seguito alla loro espulsione.

⁶⁴ Già nel 1796, per incrementare lo sviluppo di Asunción, il Governatore Lázaro de Ribera aveva emesso un bando secondo il quale i proprietari dei lotti del centro città avrebbero dovuto edificare entro otto mesi per evitare la cessione della proprietà a chi avrebbe garantito di poterlo fare. López reitera il valore dell'ordinanza nel giungo del 1842. Gutiérrez [1977] 1983, pp. 188-189.

⁶⁵ Gli Stati Uniti d'America condussero la prima mediazione tra Argentina e Paraguay nel 1846, poi, nel 1850, il Brasile appoggiò il cambio di governo in Argentina, consentendo la riapertura delle frontiere e, dal 1852, l'arrivo in Paraguay dei rappresentanti diplomatici di molti paesi Europei.

⁶⁶ Gutiérrez [1977] 1983, pp. 68-69.

⁶⁷ Vázquez 2006, pp. 31-34.

⁶⁸ Gutiérrez [1977] 1983, p. 65. Vázquez 2006, p. 26.



▲ Immagine 10: *Plano topografico de la Asunción*. Roberto Chodasiewicz, 1869.

europea all'occupazione territoriale, di conquistare e quindi difendere, popolando⁶⁹. L'opera italiana dal canto suo si manifestò in molti edifici istituzionali e residenziali caratterizzati dalla presenza di un grande portico sui fronti principali. Questa tendenza era espressione di una nuova ricchezza materiale ed economica, ma soprattutto dell'interpolazione di figure architettoniche provenienti da ambienti culturali lontani⁷⁰. Fin dall'inizio dell'epoca coloniale infatti, lungo i fronti principali di molte strutture edilizie si trovava uno spazio d'ombra⁷¹. Un filtro, prodotto da un colonnato su cui poggiava la copertura, aveva la doppia funzione di proteggere dal cocente sole e dall'azione erosiva delle acque, i muri in "adobe"⁷² che definivano lo spazio interno. La trasformazione e monumentalizzazione di questo tipo edilizio si ottenne applicando a nuove tecnologie disponibili, scale e ordini architettonici di importazione europea⁷³.

⁶⁹ Vázquez 2006, pp. 31-32

⁷⁰ «Improvvisamente, la influenza dell'architettura [di derivazione] vignolesca portò alla sostituzione dei pilastri in legno con colonne dal sapore classico, o con pilastri di sezione poligonale e provvisti di capitelli di sobria modulazione classicista». [t.d.A.] Giuria 1950, p. 113. Tale situazione è diffusa a tutte le grandi città americane: «La nostra cultura si sarebbe manifestata in una certa architettura popolare la quale, riconoscendo i codici classici del Vignola "in edizione tascabile" usati dai "capocantieri" e dai "muratori" italiani o ticinesi, creò importanti frammenti di città tra il 1880 e il 1930 in Paraguay, Uruguay, Cile, Argentina e Brasile». Gutiérrez – Moscato 1995, p. 18.

⁷¹ Giuria 1950, pp. 106-112.

⁷² Rios 2009, pp. 87-119. Gutiérrez [1977] 1983, pp. 119-120.

⁷³ «la tradizionale pianta paraguaiana appare associata con elemento architettonici di origine italiano». [t.d.A.] Giuria 1950, p. 114. «Gli europei completarono quel "hara kiri urbanistico" propiziato dal Dittatore, aggiungendo al folklorico "corredor jere" le monumentali proporzioni dei palazzi neoclassici». [t.d.A.] Rubiani 1999, p. 18.

«L'organizzazione interna della casa paraguaiana cambiò molto poco nel trascorso del XIX secolo. Si può affermare che i tipi precedentemente menzionati furono i più comunemente usati fino a quasi l'inizio del '900. All'opposto subì importati alterazioni la facciata»⁷⁴.

Le Corbusier, quando visitò Asunción nel 1929, venne colpito dalla «profusione» generata dalle «balaustre di Palladio», di derivazione italiana ma prontamente riconosciute come «sud-americane». Questa ricchezza formale esprimeva una identità locale e una vivacità latina, che nel suo essere «di cartapesta»⁷⁵ dichiarava anche la sua parziale impertinenza al contesto. L'ampia diffusione di questo modello, promossa principalmente dalla famiglia del Presidente López, fu possibile grazie e in ragione di una crescente ricchezza economica della quale ne era anche rappresentazione. Mentre la penna del «Lutetia»⁷⁶ ci descrive questa città ce n'è un'altra a cui sono dedicati anche i colori dei pastelli: «Asunción degli Indios»⁷⁷. A circa ottant'anni dall'ascesa al potere dei López, la città continuava ad apparire nei suoi aspetti che possiamo ormai definire caratteristici: al fianco di un'architettura dalle ascendenze europee si distinguevano ancora strutture edilizie più povere, nei materiali come nelle forme, ma ugualmente significative. Ciò che non era riuscito al dittatore Dr. Francia – la modifica sostanziale del rapporto tra ambiente urbano e rurale⁷⁸ – non riuscirà neanche a López. Il paesaggio urbano di Asunción continuava a essere caratterizzato da una «contudente disomogeneità, dove edifici rurali, antichi e poveri, si giustappongono a edifici alti e dal gusto moderno»⁷⁹. Se si volesse ritrovare un carattere di omogeneità di Asunción questo potrebbe identificarsi nella secolare compresenza di tipi edilizi e forme dell'abitare provenienti da una cultura rurale, legata al suo territorio e a chi l'ha abitato più a lungo, sia al centro come nella, non così distinta, periferia. Questa particolare situazione urbana era diretta conseguenza della frequente interruzione dei brevi cicli espansivi che non consentivano il raggiungimento di una conformazione urbana consolidata. Quando il ciclo espansivo non corrispondeva alla distruzione della città esistente, come nel caso della rettificazione di Josè Gaspar Rodríguez de Francia, sconvolgimenti naturali o bellici dettero inizio a processi regressivi più potenti dei precedenti di senso inverso.

⁷⁴ «La organización interna de la casa paraguaya cambió muy poco en el transcurso del siglo XIX. Se puede decir que los modelos de planta que hemos mencionado anteriormente, fueron los más comúnmente usados casi hasta principios de la actual centuria [900]. En cambio sufrió sensibles alteraciones la fachada». [t.d.A.] Giuria 1950, p. 113.

⁷⁵ Le Corbusier [1930] 1979, p. 19.

⁷⁶ «Lutetia» era la nave che riportò Le Corbusier in Francia. Il nome indicava una città della Gallia romana e preromana sulle cui fondamenta sorse Parigi.

⁷⁷ Le Corbusier [1930] 1979, p. 24.

⁷⁸ Gutiérrez [1977] 1983, p. 27.

⁷⁹ «la serie de edificios presentan una chocante desigualdad, mezclándose ranchos antiguos y pobres al lado de edificios de altos y de gusto moderno». [t.d.A.] Bossi 1863, p. 26. L'edificazione su due livelli compare ad Asunción a partire dal governo di López.



▲ Immagine 11: Casa de Carlos Antonio López. La Piazza dell'Indipendenza delimitata da edifici a portico nella metà del secolo XIX.

«Il periodo [di governo] di Francisco Solano López non ci presenta avvenimenti di particolare interesse nel consolidamento di una politica demografica né nella formazione di nuove città o di nuove tendenze urbanistiche. Semplicemente consolidò e continuò sulle solide basi poste dalle realizzazioni di Carlos Antonio López»⁸⁰.

La guerra della Triplice Alleanza⁸¹ costituirà la più grande crisi politica e sociale del Paraguay che metterà bruscamente fine al processo di sviluppo avviato da Antonio Carlos López e perpetrato dal figlio Francisco Solano⁸². Sebbene il conflitto avesse danneggiato solo parzialmente l'Asunción⁸³ – saccheggiata durante l'occupazione brasiliana a partire dal 1869 – fu soprattutto la perdita di quasi tutta la popolazione maschile a determinare la «distruzione completa»⁸⁴ del paese, destinandolo a una completa paralisi economica e sociale. Le battaglie, iniziate nel 1864, decimarono a tal punto la popolazione maschile che il successivo ripopolamento fu possibile solamente grazie ai paraguaiani emigrati prima del conflitto⁸⁵, attraverso «una specie di società poligamica, ricorrenza obbligata

80 «El periodo de Francisco Solano López no nos muestra hechos espectaculares en la consolidación de una política poblacional ni en la formación de nuevos pueblos o la formulación de tendencias urbanísticas. Simplemente se asentó y continuó la sólida base de realizaciones de Carlos Antonio López». [t.d.A.] Gutiérrez [1977] 1983, p. 80.

81 La guerra della Triplice Alleanza (1864-1870) impegnò il Paraguay contro le forze dell'Argentina, del Brasile e dell'Uruguay. Fu il conflitto bellico più sanguinoso dell'America del Sud; alcuni autori riportano che la popolazione paraguaiana passò da 1.300.000 abitanti a 300.000.

82 Francisco Solano López (Asunción 1827- Cerro Corá 1870). 'Il Maresciallo' ebbe modo di ricevere una formazione europea durante una missione diplomatica in Francia nel 1855. In seguito alla morte del padre assunse la presidenza, avviando un governo più autoritario e ambizioso, il cui risultato fu la catena di eventi bellici che portarono alla sua morte nell'ultima battaglia a Cerro Corá e alla distruzione del Paraguay.

83 Gutiérrez [1977] 1983, p. 189.

84 Rubiani 1999, p. 20.

85 Rubiani 1999, p. 20.

ai costumi del XVI secolo»⁸⁶. La più sanguinosa guerra dell'America del Sud consegnò alla storia un Paraguay occluso al commercio, senza più uomini né attività, e la 'Madre' Asunción, abbandonata e nuovamente in rovina.

«Il Paraguay, spogliatosi dei suoi vestiti a lutto e del suo isolamento, obbedendo ai suoi istinti naturali di lavoro e indipendenza, si veste con le moderne raffinatezze della civilizzazione e meglio di una favolosa fenice, rinasce dalle sue ceneri e trova nelle proprie risorse il miglior elemento per la sua ricostruzione. Dal 1870 tutto si è modificato e trasformato in modo favorevole in Paraguay»⁸⁷.

Il luogo destinato alla narrazione di un Paraguay impegnato nell'azione di ricostruzione postbellica fu la Patria delle giovani Repubbliche d'America⁸⁸. L'Esposizione Universale tenutasi a Barcellona nel 1888 fu l'occasione in cui il Paraguay, come una fenice che risorge dalle proprie ceneri, ebbe l'opportunità di mostrare il valore della propria impresa. Per i curatori dell'esposizione e del catalogo si presentò la possibilità di riscattare l'immagine di un paese per molti anni lontano dai centri di potere economico e politico a causa della sua particolare condizione mesopotamica⁸⁹. La ricostruzione del paese dopo la guerra della Triplice Alleanza passò per un'azione politica che favorì l'occupazione territoriale attraverso la vendita delle terre statali, ammontanti alla quasi totalità della superficie⁹⁰. Se il paese doveva rinascere poteva farlo solo attraverso lo sfruttamento delle risorse esistenti: il territorio rurale. La logica politico-economica che ispirò questa strategia era direttamente conseguente alla mancanza di popolazione e alla consapevolezza che non vi fosse altra ricchezza che quella offerta dal territorio e dall'infrastruttura che meglio lo serviva: la linea ferroviaria, anch'essa venduta a privati nel 1887⁹¹. L'operazione sottendeva un progetto culturale secondo il quale l'alienazione dei beni statali, attraverso la vendita e l'occupazione da parte dei nuovi migranti, avrebbe consentito la diffusione di una società civilizzata da quest'ultimi in opposizione a quella arretrata delle popolazioni locali⁹². Il rapporto tra beni trasferiti a privati stranieri e livello culturale da questi promosso e diffuso nell'ampio territorio acquisito, è inversamente proporzionale; a poche famiglie venne affidata l'amministrazione economica della maggior parte delle risorse nazionali,

86 Cardozo [1994] 2009, p. 112.

87 «Despojóse el Paraguay de sus vestiduras de luto y asilamiento y obedeciendo a sus naturales instintos de trabajo e independencia vistese con las modernas galas de la civilización y mejor que el fénix de la fábula, renace de sus cenizas y saca de propios recursos el mejor elemento para su reconstrucción y progresos. Desde 1870 todo se ha modificado y transformado en el Paraguay en sentido favorable». [t.d.A.] Criado 1888, pp. 43-44.

88 Conde 1929, p. 19.

89 «Il Paraguay è una regione mediterranea lontana dall'oceano, avvolta però, per gran parte del suo perimetro, dai fiumi Paraná e Paraguay, che la trasformano in una specie di Mesopotamia sudamericana». [T.d.A.] Giuria 1950, p. 15. Si veda anche Criado 1888, p. 43.

90 «Nel 1870 lo Stato era proprietario del 98% della terra del paese». [t.d.A.] Gutiérrez [1977] 1983, p. 86.

91 Gutiérrez [1977] 1983, p. 86.

92 Fernandez 1998, pp. 63-72. In questo capitolo viene profondamente descritta la dialettica "civilizzazione-barbarie" nell'ideologia argentina dell'epoca.

mentre la maggior parte della popolazione locale venne relegata alla produzione e trasformazione del prodotto, senza godere di alcun autentico servizio di promozione culturale. Si esportò ricchezza molto più di quanto si importasse cultura.

«Il progresso e la modernità rimasero ristretti all'élite governante, rappresentante di interessi coloniali, ai commercianti in Paraguay e ai centri di investimento all'estero; il popolo produttore rimase escluso dalla divisione dei benefici ma allo stesso tempo presente in tutti i sacrifici e rischi»⁹³.

Questa situazione spiegava in parte il fallimento dei propositi della politica migratoria⁹⁴, che vedeva invece un risvolto positivo nella trasformazione urbana di Asunción. La sua ricostruzione fu nuovamente legata alla popolazione immigrante, in particolare a quella italiana⁹⁵. Come già notato per altre epoche, l'immagine di Asunción non è comprensibile se non attraverso l'eterogeneità culturale delle persone che ne hanno sostenuto economicamente la costruzione e di quelle a cui si era affidato il compito di progettare e costruirla. Una discreta stabilità politica, soprattutto con le nazioni confinanti che costituivano la via commerciale all'oceano, favorì lo sviluppo delle attività economiche che portarono ricchezza a una nazione dai confini ancora incerti. La capitale, ormai priva delle «impronte dell'architettura ispano-coloniale»⁹⁶, subì un processo di ricostruzione, incongruente e discontinuo, soggetto alle vanità dei suoi promotori. Tale processo era il riflesso della deliberata e non casuale volontà di distruggere quell'immagine unitaria che la contraddistingueva⁹⁷. L'attività ricostruttiva cominciata attorno al 1880, seppur caratterizzata da una disomogeneità di tipi e stili architettonici, consentì alla città di dotarsi delle infrastrutture necessarie alla sua crescita tanto in volume quanto in superficie. L'immagine della città era influenzata soprattutto dalle opere pubbliche progettate da professionisti paraguaiani formati nelle università europee⁹⁸. Le realizzazioni infatti riflettevano, nei principi e nelle forme, le esperienze compiute nelle capitali europee decenni prima. Il centro si arricchì di nuove piazze e monumenti, contraddistinti da opere pavimentali e di arredo vegetale, con l'obiettivo di costruire una nuova gerarchia urbana. La periferia invece continuava a essere il luogo preferenziale per la costruzione delle ville padronali dei grandi latifondisti⁹⁹.

⁹³ «El progreso y la modernidad quedaron restringidos a la elite gobernante, representantes de intereses coloniales, a los comerciantes en el Paraguay y a las centrales de inversión en el extranjero, el pueblo productor quedó ausente en el reparto de beneficios y estuvo presente en todos los sacrificios y riesgos». [t.d.A.] Gutiérrez [1977] 1983, p. 87.

⁹⁴ Gutiérrez [1977] 1983, p. 91

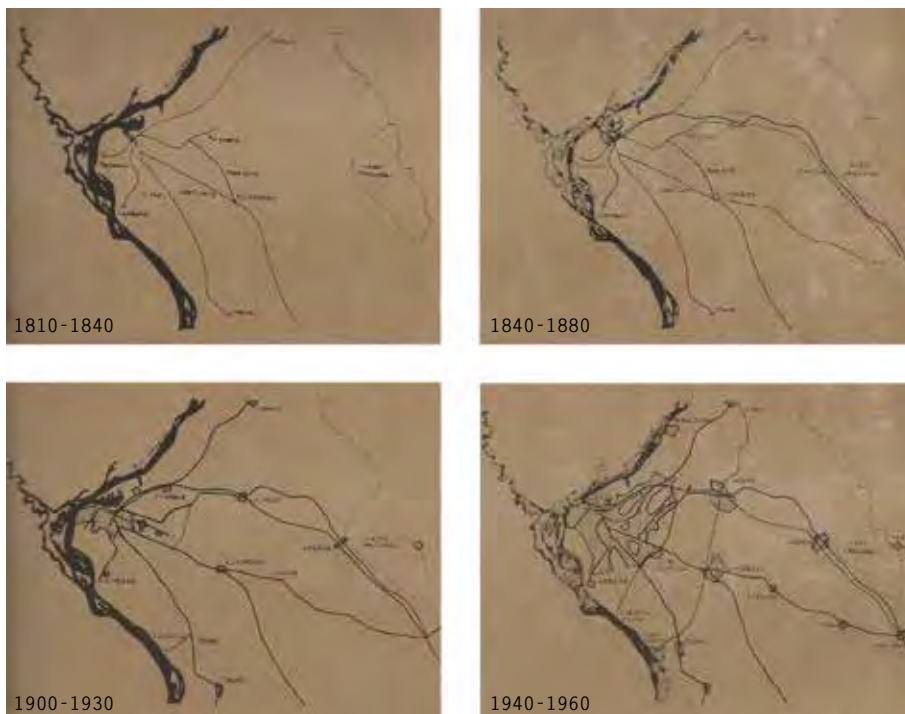
⁹⁵ Rubiani 1999, pp. 46-47.

⁹⁶ Giuria 1950, p. 25.

⁹⁷ Gutiérrez [1977] 1983, p. 190.

⁹⁸ Rubiani 2011, p. 58.

⁹⁹ Anche in questo caso l'architettura è espressione di un'inversione secolare: «essendo continua abitazione la campagna, per riservare attenzione al terreno agricolo-pastorizio e agli orti, unico e principale capitale di questa Provincia». [t.d.A.] Gutiérrez [1977] 1983, p. 187.



▲ Immagine 14: *Crecimiento histórico de Asunción*. Disegno di Javier Corvalán, in Causarano – Chase 1987, pp. 59-60.

L'inaugurazione del primo tram elettrico nel 1915¹⁰⁰ e la pavimentazione delle arterie principali permise l'ampliamento della dimensione periferica dell'Asunción dai caratteri rurali. Questa è l'Asunción che Le Corbusier colse con più entusiasmo, perché più lontana dall'immagine europea che il centro urbano in espansione rifletteva. Verso quest'ultima infatti avrebbe lanciato «anatemismi»¹⁰¹, mentre quella «degli Indios»¹⁰² costituiva per lui «l'atto di più totale devozione d'una anima sensibile»¹⁰³. La sua descrizione del contesto vegetale e fisico di Asunción rispecchiava un manifesto interesse per il paesaggio «eterno»¹⁰⁴ incontrato in America, ma era anche la dimostrazione di un carattere permanente dell'antropico paraguaiano. Da un lato i processi trasformativi hanno sempre ri-orientato il suo centro in relazione ad un altro, spesso diverso. Dall'altro lato la genesi geografica dell'ordine urbano ricorre immutata in ogni nuovo ciclo espansivo,

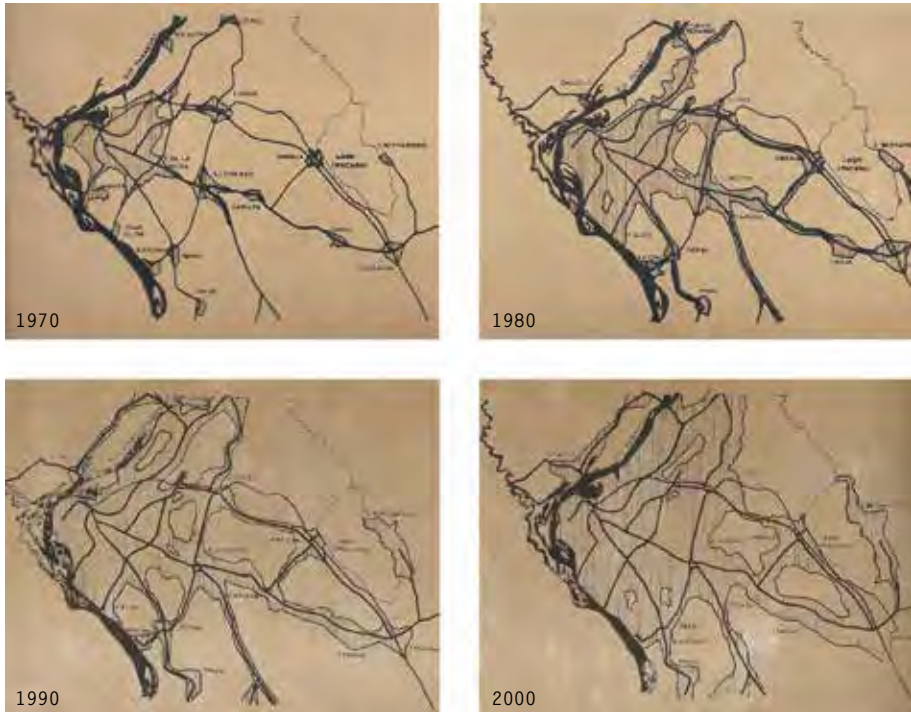
¹⁰⁰ Rubiani 2011, p. 124.

¹⁰¹ Le Corbusier [1930] 1979, p. 19

¹⁰² Le Corbusier [1930] 1979, p. 18

¹⁰³ Le Corbusier [1930] 1979, p. 18.

¹⁰⁴ Le Corbusier [1930] 1979, p. 24.



▲ Immagine 15: *Crecimiento histórico de Asunción*. Disegno di Javier Corvalán, in Causarano – Chase 1987, pp. 59-60.

sopravvivendo alle crisi fino agli schizzi dell'architetto francese¹⁰⁵. L'anno in cui Le Corbusier visitò Asunción fu anche l'inizio di una nuova crisi. Quella che per il mondo fu la Grande Depressione, per il Paraguay coincise con l'inizio di una nuova dipendenza. Gli interessi nordamericani mutarono le forme di dominio coloniale: il proseguimento di un'economia esogena non era più soggetta all'occupazione del territorio¹⁰⁶, ma alla gestione esclusiva dei profitti prodotti. Il contenzioso territoriale che si consumerà poco dopo con Bolivia fu indotto da un interesse Statunitense per dei giacimenti petroliferi sul confine¹⁰⁷. La Guerra del Chaco¹⁰⁸ condurrà il Paraguay a una nuova dipendenza economico-culturale, Asunción a un nuovo ciclo espansivo: alla nuova rifondazione promossa dalla speculazione edilizia risponde un'architettura capace di argomentare i suoi caratteri permanenti?

¹⁰⁵ Al viaggio di Le Corbusier ad Asunción è dedicato il successivo paragrafo.

¹⁰⁶ Rounqué [1987] 2000, p. 23.

¹⁰⁷ Cardozo [1994] 2009, p. 139.

¹⁰⁸ Paraguay e Bolivia si affrontarono per determinare i loro territori nel Chaco tra il 1932 e il 1935. Nonostante la vittoria il Paraguay dovette cedere parte dei suoi territori, quelli con i giacimenti petroliferi, impedì però alla Bolivia di ottenere un accesso diretto al fiume Paraguay, relegandola ad una condizione mediterranea senza possibilità di accesso diretto all'oceano.

La Ascencion di Le Corbusier

«Asuncion! [...] Piccola città immersa in una vegetazione ammirabile: 50% d'erba, di una crudezza che risalta a confronto con l'altro 50 % di terra rossa; alberi immensi che sono completamente color malva, zafferano o aragosta rossa...

[...], e case degli Indios già alla periferia della città, che sono l'atto di più totale devozione d'un anima sensibile: tutto attorno alla casa impiantito di terra battuta, straordinariamente pulito, e continuamente accudito, che costituisce una specie di moquette rossa, stile ricevimento all'Eliseo; piccola casa con assi di legno o di bambù con le fessure riempite di terra battuta. E, naturalmente, il latte di calce bianco sotto il portico di bambù o di legno ben tornito che regge una vigna...

[...] fiori dallo stelo lungo (lillà o margherite colorate, semplifico i nomi), nascendo da questa moquette rossa di terra battuta, e disposti in modo distanziato uno dall'altro, conferiscono all'insieme una forte impressione di distinzione, una straordinaria idea di distinzione. Le donne sono indiane di tinta gialla, con gli zigomi pronunciati e sono molto belle.

L'allegria è in tutta la città, in grazia degli italiani che, seguendo una tradizione trapiantata qui dai gesuiti spagnoli, ad ogni passo hanno decorato la sommità degli edifici con le balaustre di Palladio che si stagliano contro il cielo...»¹⁰⁹

Il 22 ottobre 1929 la compagnia aerea francese Aeroposta Argentina compie il suo volo inaugurale da Buenos Aires ad Asunción: tra i suoi passeggeri vi sono Saint-Exupery e Le Corbusier¹¹⁰. Durante il suo primo viaggio in America meridionale quest'ultimo ha occasione di visitare anche questa «piccola città»¹¹¹, Nuestra Señora Santa María de la Asunción. L'abbreviazione con cui la città viene comunemente indicata anche nelle cartografie storiche nasconde la natura generatrice¹¹² che, d'altra parte, la dicitura estesa esplicita. Il complesso fortilizio che ne rappresenta la fondazione per mano di Juan de Salazar nel 1537¹¹³ fu eretto su una collina prossima all'omonima baia, dove le navi dei primi viaggiatori trovarono un tranquillo e sicuro porto naturale. Questa particolare condizione geografica soddisfaceva specifiche necessità della navigazione e di difesa militare: il porto genera l'insediamento asunceno dal quale partiranno importanti spedizioni per la fondazione di altre città lungo i fiumi Paraguay e Paraná. Buenos Aires, ad esempio, era stata abbandonata in seguito ad una pestilenza che aveva costretto la popolazione a

¹⁰⁹ Le Corbusier [1930] 1979, p. 18-19.

¹¹⁰ Liernur 2015, p. 72-77. L'articolo indaga la particolare percezione di Le Corbusier della geografia dell'America Latina in rapporto all'aereo. Altri dettagli sul volo si possono trovare in Gutiérrez – González 2009.

¹¹¹ Le Corbusier [1930] 1979, p. 18.

¹¹² Gutiérrez [1977] 1983, p. 185.

¹¹³ Gutiérrez [1977] 1983, p. 185. L'ubicazione del primo insediamento urbano non è comunque conosciuta con precisione.



▲ Immagine 16: *Cascate di Iguazù e i meandri del Paranà*. Foto di Alberto Ferlenga, 2017. Cortesia dell'Autore.

migrare¹¹⁴ proprio nella sua futura madre: 'Asunción, Madre de Ciudades'¹¹⁵. La missione che ha avuto incarico di fondare per la seconda volta la futura capitale argentina compie il percorso inverso a quello di Le Corbusier. Il senso della sua esperienza asuncena e americana è legata alla storia del fiume che questi porti genera e collega: il corso del fiume Paraguay, insieme a quello dell'Uruguay e del Paranà, «in queste terre illimitate e piatte... genera il teorema commovente del meandro»¹¹⁶.

L'America di Le Corbusier è condizionata dal mezzo con cui è guardata. L'aereo sposta il luogo della percezione e l'occhio deve 'valutare'¹¹⁷ «spettacoli che si potrebbe definire cosmici»¹¹⁸. Il mezzo diviene macchina per vedere, strumento di conoscenza necessario

¹¹⁴ Giuria 1950, p. 68. Moreno, 1968, p. 185. Il ritorno dei tre brigantini che ha riscattato la popolazione rimanente di Buenos Aires insieme a merci e armamenti di grande utilità per Asunción è datata 2 settembre 1941.

¹¹⁵ Rubiani, 2011, p. 11.

¹¹⁶ Le Corbusier [1930] 1979, p. 15.

¹¹⁷ Le Corbusier [1930] 1979, p. 24. «saper vincere la fatica che vi circonda e valutare a occhio».

¹¹⁸ Le Corbusier [1930] 1979, p. 14. Per una comprensione più ampia del rapporto di Le Corbusier con l'aereo si consiglia Pedretti 1987a; Pedretti 1987b.



▲ Immagine 17: Montevideo // Santos // Montevideo // 23 sept 1929. Le Corbusier, in Franclieu 1981, B4, 237.

per riscoprire le «verità fondamentali della terra»¹¹⁹; «l'aereo è il segno dei tempi nuovi»¹²⁰ che consente all'architetto di riconciliare la sua idea di modernità con quella di natura¹²¹. Il paesaggio è sempre visto attraverso il mezzo, pur essendone parte integrante: le navi costituiscono il primo piano di quasi tutte le vedute delle città americane che si incontrano nel suo 'carnets' di viaggio, mentre il paesaggio terrestre definisce l'orizzonte, sospeso tra mare e cielo¹²². Disegni e parole divengono per Le Corbusier grafemi omologhi partecipi di una visione che nel 'precisarsi' assume anche le forme del testo. Nel 'Prologo americano' che prende corpo sul 'Lutetia' si susseguono le descrizioni di luoghi e fenomeni naturali che «salvo che per la terra di questo posto, molto rossa [Asunción], e per le palme, si è dappertutto, nel medesimo eterno paesaggio»¹²³. È l'eternità del paesaggio che pone l'uomo e i suoi artifici in un'altra condizione, la natura appartiene a un tempo più lungo, «nella sua immensità ricorda la propria preesistenza all'uomo»¹²⁴. La risalita aerea dei

¹¹⁹ Le Corbusier [1930] 1979, p. 14. Vedi anche Blengino, 2004, p. 29. «Nelle Americhe, in particolare in America latina, l'uomo europeo ri-scopre la natura». Questa sensazione si conferma essere valida esclusivamente al verificarsi di due particolari condizioni: la provenienza europea del viaggiatore e che la natura sia quella dell'America latina.

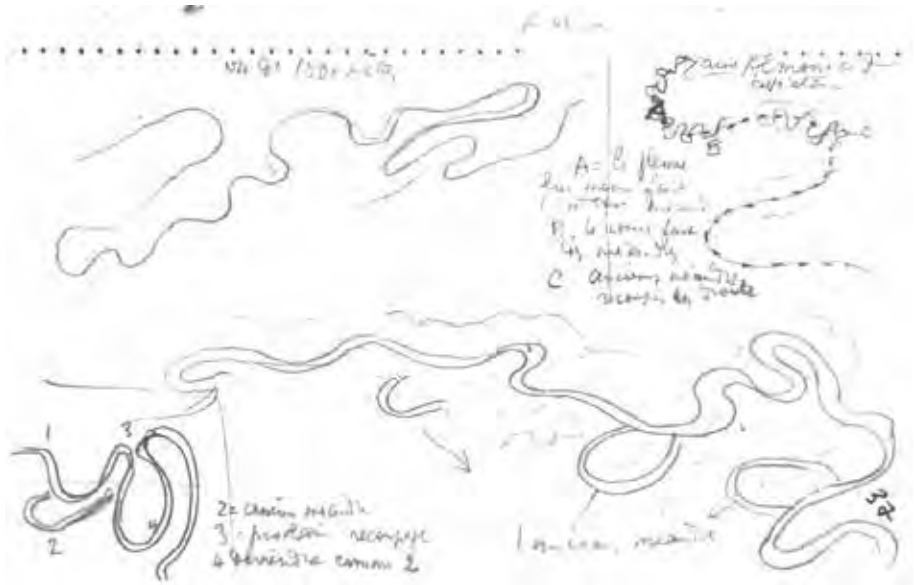
¹²⁰ Pedretti 1987b, p. 81-85. Traduzione dal manoscritto inedito conservato presso la Fondazione Le Corbusier.

¹²¹ Pérez Oyarzun 2003, p. 150.

¹²² Franclieu 1981, B4, 233 Rio, 234-235 Santos, 236-237-238 Montevideo.

¹²³ Le Corbusier [1930] 1979, p. 24.

¹²⁴ Blengino 2004, p. 31.



▲ Immagine 18: Avion // ve de 1000 mètres / ...Almonacid // aviateur // A = le fleuve // lui même fait // des méandre // B. le cours fait // des méandres // C anciens méandres // recoupés en droite // 2 = ancien méandre // 3 = prochain recoupage // 4 deviendra comme 2 // l'ancien méandre. Le Corbusier, in Franclieu 1981, B4, 249.

fiumi americani cambia la percezione della natura¹²⁵, implacabile, onnipresente, e l'opera dell'uomo in rapporto ad essa. Il senso dell'eternità del paesaggio espresso dagli schizzi è confermato dai progetti per le città latinoamericane che sembrano adagiarsi sopra: la natura sembra poter corrispondere a se stessa prima, ma anche dopo il progetto.

Le Corbusier «la geografia ce la torna ad insegnare»¹²⁶ nei suoi schizzi di viaggio: ci insegna a leggere il territorio, a coglierne le qualità formali ed espressive. I suoi schizzi sono «interessanti per l'esteso uso del colore, e per l'enfasi sul paesaggio e le figure umane. Curiosamente i disegni sono raramente di edifici, e quello che verrebbe normalmente percepito come architettura appare come qualcosa che agisce come assenza»¹²⁷. Asunción è positivamente costretta dentro a questo sistema interpretativo e Le Corbusier ne rivela alcuni tratti distintivi; l'enfasi posta nei pochi elementi descritti è tanto potente e precisa quanto tendenziosa. Il primo elemento distintivo è la vegetazione: la piccola città è immersa nei colori vivaci dell'erba, della terra, degli alberi e dei fiori. La presenza umana degli indigeni sembra appartenere a questo sistema cromatico-formale che l'architetto tenta di registrare tanto con le parole quanto con i disegni. In quei giorni primaverili

¹²⁵ Liernur 2015, p. 72. Liernur sostiene che tale cambiamento sia dovuto anche ad alcune amicizie argentine che lo accompagnano a Parigi e in questo viaggio.

¹²⁶ Tentori, 1979, p. XXIII.

¹²⁷ «Drawings, notable for their extensive use of colour, and for their emphasis on landscape and the human figure. Curiously, the drawings are rarely of buildings, and in most what would normally be understood as architecture appears as something acting almost by absence». [T.d.A.] Pérez Oyarzun 2003, p. 143.



▲ Immagine 19: Ascension // 24 oct // 1929. Le Corbusier, in Franclieu 1981, B4, 246

di ottobre Asunción appare come un tappeto rosso, delimitato da una vegetazione verde, contenuti da una linea azzurra, il fiume Paraguay, oltre il quale ricomincia l'eterno paesaggio¹²⁸. Una figura abita questo paesaggio e la qualità dei segni con cui viene descritta sono la dimostrazione della tendenziosità dello sguardo corbuseriano rivelata da Pérez Oyarzun. Una figura umana incede verso il paesaggio, la profondità scultorea delle pieghe del 'poncho' in cui è avvolta fa percepire lo spessore del tessuto ma anche un certo 'habitus', il saper abitare questi luoghi. Un'ampia gonna vibra, mossa dal passo deciso di un corpo femminile che si mostra solo nelle sue estremità. Chi abita questi luoghi sembra germogliare da essi: la punta del piede sinistro, come il tallone di quello destro, spingono sul tappeto rosso e con la loro «tinta gialla»¹²⁹ stabiliscono una continuità cromatica che è anche figurativa, tra una presenza indiscutibilmente indigena e la sua terra. «Sospeso tra la presenza del territorio e i corpi umani»¹³⁰ l'edificio rappresentato si distingue all'opposto per i pochi tratti che lo caratterizzano. Un volume semplice, un edificio dal tetto piano, diviene assenza¹³¹ perché pura luce. Il paesaggio architettonico rafforza un tratto caratteristico di questa città: la potenza della luce che da un lato rafforza il vigore dei colori, dall'altro brucia il latte di calce che rifinisce le pareti. All'inverso, ciò che fa presente l'architettura è la profondità dell'ombra

¹²⁸ Si fa riferimento allo schizzo Ascension // 24 oct // 1929 in Franclieu 1981, B4, 246

¹²⁹ Le Corbusier [1930] 1979, p. 14.

¹³⁰ «Suspended between the presence of territory and that human bodies». [t.d.A.] Pérez Oyarzun 2003, p. 143.

¹³¹ Pérez Oyarzun 2003, p. 143.



▲ Immagine 20: *Mujeres-niñas, trabajadoras, prematuramente madres, prematuramente envejecidas pero nunca tanto para dejar de trabajar. Mujeres campesinas, mujeres paraguayas...* in Rubiani 2011, p. 64. L'immagine conferma l'autenticità degli abiti femminili rappresentati da Le Corbusier.

che scava le facciate rendendo nel piano del disegno il volume architettonico.

L'architettura che Le Corbusier registra con disegni e parole è quella delle popolazioni indigene, alla periferia di una città non così distante. È questa particolare condizione locale, che ha i tratti geografici e architettonici di un ambiente rurale strettamente legato a una cultura indigena, che distingue Asunción dalle altre città visitate durante questo primo viaggio in America. La terra rossa e la vegetazione sono il piano di colore ma soprattutto sono gli elementi semantici che consentono di distinguere Asunción dall'eterno paesaggio latinoamericano. L'«Asunción degli Indios»¹³², rurale e periferica, è la città dove un'umanità scalza dalle tinte gialle e vestita con abiti lontani dalle mode europee convive «con le balaustre di Palladio che si stagliano contro il cielo...»¹³³. L'allegria e l'esagerazione che contraddistinguono Asunción come la «tragica Buenos Aires»¹³⁴ sono i sostantivi dietro i quali si nasconde un processo di mediazione culturale che Le Corbusier abbozza nelle parole del 'Prologo americano' più che nei suoi schizzi. Il paesaggio urbano di queste città si appropriò infatti delle balaustre palladiane grazie alla diffusione operata dai migranti italiani, architetti-costruttori che reinterpretarono una tradizione ormai locale «trapiantata dai gesuiti spagnoli»¹³⁵. Lo scenario che Le

¹³² Le Corbusier [1930] 1979, p. 24.

¹³³ Le Corbusier [1930] 1979, p. 19.

¹³⁴ Le Corbusier [1930] 1979, p. 19.

¹³⁵ Le Corbusier [1930] 1979, p. 19.

Corbusier ci restituisce della Asunción del 1929 è quello di una città in cui convivono piccole case «con assi di legno o di bambù con le fessure riempite di terra battuta»¹³⁶ e un'architettura dalle ascendenze europee, a conferma della natura eteronoma di una identità culturale; di una certa «latinità». Le Corbusier conferma la paternità francese di tale aggettivo ma si astiene dal descrivere l'influenza di questa cultura in questi luoghi. Questo vuoto narrativo riflette un vuoto politico contingente; il 1929 è infatti l'anno in cui le ultime forme di dominazione europea, inglese e francese, entrano in crisi a favore di un predominio statunitense¹³⁷, già manifesto come «un'influenza formidabile, con le loro navi, i capitali, i tecnici»¹³⁸. Il promontorio roccioso di arenaria rossa su cui sorge la capitale paraguaiana costringe le lente acque del Paraguay a piegare, erodendo le terre intorno. Asunción genera un meandro, la cui teoria però, non ispira all'architetto alcuna soluzione capace di ristabilire l'ordine umano «contro o con la “presenza-natura”»¹³⁹. A differenza di Rio de Janeiro non vi è un progetto per Asunción, non vi è uno schizzo capace di esprimere la volontà di operare una ricucitura tra il mondo non civilizzato e arretrato, come quello del sertão in Brasile, e la città nuova di cui Le Corbusier si fa portavoce¹⁴⁰. La complessa realtà culturale, manifesta nella sua articolata visione di Asunción, si mantiene inalterata. Sfuggita alla morsa di un tendenzioso progetto¹⁴¹ è libera di apparire nell'ambigua ricchezza delle sue geografie, naturale e culturale.

«A quel buon ministro [probabilmente Eligio Ayala] gli dissi sinceramente e categoricamente che i paraguaiani non avevano bisogno di cambiare niente in materia di urbanismo, poiché ad Asunción si respira un'aria felice e un benessere ingenuo e traboccante, e che la città sorridente non ha ragione di essere modificata minimamente nel suo tracciato urbanistico, perché è fatta per la vita che lì si vive»¹⁴².

¹³⁶ Le Corbusier [1930] 1979, p. 18.

¹³⁷ Rounquié 2000, p. 23.

¹³⁸ Le Corbusier [1930] 1979, p. 19.

¹³⁹ Le Corbusier [1930] 1979, p. 260. «A Rio de Janeiro [...] vi prende un desiderio folle [...] il desiderio di giocare una partita a due; una partita “affermazione-uomo” contro o con la “presenza-natura”».

¹⁴⁰ Morshed 2002. L'autore afferma che il progetto per Rio de Janeiro di Le Corbusier trova fondamento nelle nuove teorie sostenute in quegli anni da alcuni intellettuali tra cui quelli appartenenti al Movimento antropofagico. «Le idee di interiorizzare la “differenza” del colonizzatore manifesta nella metafora del cannibalismo condizionano la sua [di Le Corbusier] strategia urbana, con la quale lui sostiene il sentimento nazionalista preesistente connettendo la città (il simulacro dell'Europa) con il sertão». [t.d.A.]

¹⁴¹ Morshed 2002. Il confronto tra il progetto per Rio con quello per Algeri dimostra come l'edificio-città tenda a esasperare le differenze socio-culturali. «La linea curva che [Le Corbusier] disegna dall'aeroplano, ironicamente, diventa una megastruttura alta centro metri – un tentativo di assimilare l'impoverito sertão brasiliano – una megastruttura che librandosi nell'aria nega lo stesso concetto di radicamento espresso dei sostenitori del ritorno alla terra». [t.d.A.]

¹⁴² «A ese buen ministro le dije sincera y categóricamente que los paraguayos no precisan cambiar nada en materia de urbanismo, que en la Asunción se respira un aire feliz y un bienestar ingenuo y rebosante, y que esta ciudad risueña no tiene por qué modificarse en lo más mínimo de acuerdo con trazados urbanísticos, pues ella está hecha como para la vida que allí se vive». [t.d.A.] Gutiérrez – González 2009. In questo passo si riportano le parole da Le Corbusier ai fratelli Guillot una volta arrivato a Montevideo.



▲ Immagine 21: Vista aerea della baia di Asunción, anni venti del XX secolo, in Rubiani 2011, p. 18.

L'invenzione americana nei progetti di Javier Corvalán

Una spirale quadrangolare. L'identità ritrovata del frammento

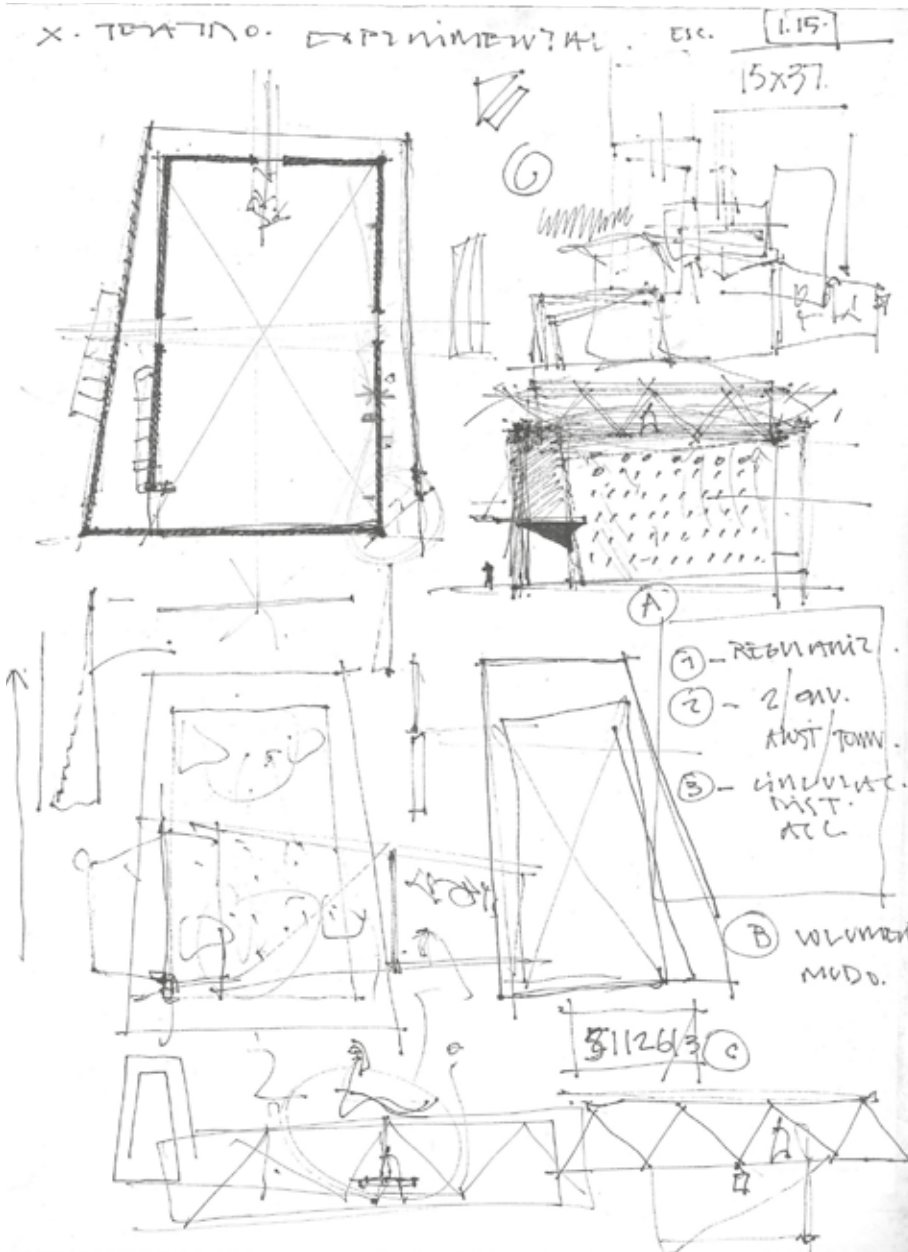
Il 4 marzo 1994 l'architetto Javier Corvalán riceve il "Premio Ingeniero Ricardo Boettner". Questo riconoscimento, istituito nel 1991, viene assegnato dal Centro Culturale "Manzana de la Rivera", scegliendo, ogni anno, tra categorie artistiche differenti. Il premio dell'anno 1993 viene consegnato l'anno successivo al vincitore del concorso di idee per il Teatro Sperimentale "Julio Correa" nella Manzana de la Rivera¹. Il bando era stato indetto per definire i confini dell'isolato, "manzana", di proprietà dell'omonimo centro culturale, per «"dare limite" al suddetto isolato con uno stile che rifletta l'architettura di quel tempo e dotare il centro di un ampio spazio coperto, capace di ospitare le più diverse attività, dagli atti formali fino al teatro sperimentale, che non ha uno scenario frontale»². Il concorso si inserisce all'interno di un'attività di ristrutturazione molto più ampia che coinvolge tutto l'isolato, divenuto sede del centro culturale della città nel 1991. Il progetto di ristrutturazione urbana e architettonica è rappresentativo di un'operazione politica e culturale che si intreccia sia con i cambiamenti dello stato paraguaiano sia con quelli del continente. La fine della "década perdida" in Paraguay coincide con la fine della dittatura del Paese, più duratura d'America, quella del Presidente Stroessner³; il nuovo inizio con l'insediamento del primo sindaco eletto ad Asunción⁴. Quest'ultimo sosterrà la necessità di un centro culturale per la città e a favorirne l'insediamento nell'isolato abbandonato di fronte ad una delle architetture più rappresentative della città, il Palazzo di Lopéz, attualmente sede della Presidenza della Repubblica. Mentre l'America riprende il suo cammino con ritrovata indipendenza, Asunción, spinta dall'entusiasmo di una nuova democrazia, difende uno dei luoghi più identitari del suo centro storico con la creazione di un centro culturale aperto alla cittadinanza. Il suo primo direttore, l'architetto Carlos Colombino, esiliato durante la dittatura, enfatizza lo stretto rapporto che lega le ritrovate possibilità di espressione culturale a quelle d'un tempo, fissate nell'opera architettonica e urbana.

1 Entregarán premio "Ricardo Boettner" 1994, p. 49.

2 «Desde el año 1993 se pensó levantar este teatro para el "cierre" de la citada manzana... para atender las mas diversas necesidades, desde los actos formales hasta el teatro experimental, que no tiene escenario frontal». [t.d.A.] *La sala en cuestión* 1999.

3 Alfredo Stroessner (Ecaración 1912 – Brasilia 2006). Divenuto comandante dell'esercito nel 1951, assume il potere nel 1954 in seguito ad un colpo di stato; nello stesso modo è stato destituito nel 1989.

4 Carlos Filizzola (Asunción 1959), candidato alle elezioni municipali come rappresentate del movimento cittadino "Asunción para todos", anima di sinistra moderata, fino a quel momento politicamente inesistente, amministrò la capitale dal 1991 al 1996.



▲ Immagine 1: *Teatro Experimental*. Schizzo contenente le prime idee per il Teatro Sperimentale. Archivio Javier Corvalán, originale cartaceo.

► Immagine 2: *Memoria di progetto del Teatro Manzana de la Rivera*. Archivio Javier Corvalán, copia da cartaceo.

TEATRO EXPERIMENTAL/SUM

La idea en sí misma propone una CAJA NEUTRA sin lado ni direccional predominante más que su propia forma de estructura de "espiral cuadrangular". Condicionada por el poco espacio disponible para desarrollar un edificio de alta flexibilidad, la idea surge a partir de la conocida planta libre, trasladada en este caso al espacio y a la forma.

IMPLANTACIÓN

Sin duda se trata de un contexto inmediato de fuerte valor histórico y de carácter patrimonial.

El edificio se debe relacionar con sus cuatro lados de igual manera, de afuera hacia adentro y viceversa.

Como parte integrante de un conjunto y de su ciudad, se lo entiende como un lienzo con referencias de escala variables según la situación que presenta el lado a tratar. Aquí no se pretende entrar en un contextualismo literal directo o mimetismo (caricaturesco).

Básicamente la idea resuelve de un solo movimiento dos situaciones. La primera es la del perímetro irregular y su relación con las fachadas contiguas, y la segunda es la intención de ubicar en su interior una forma regular, optimizando así, la mayor cantidad de área posible. La relación entre ambas da como resultado una circulación corrida; dentro de este contenedor se desarrollan varios niveles, tanto de carácter público como técnico.

ESTRUCTURA Y CONSTRUCCIÓN

El punto de partida es el sistema tradicional de un esqueleto de vigas zigzag y pilares de H¹A¹, con un cerramiento de mampostería de revocos rústico coloreado con óxidos. Este sistema permite un amplio margen de corrección y terminación de las geometrías irregulares adoptadas así como posteriores intervenciones.

El piso es de hormigón cargado in situ y la cubierta principal de estructura y chapas metálicas con un cieloraso térmico. El entrepiso es una parrilla de varillas de hierro transparente para no cortar la monoespacialidad.

Por un concepto básico de economía, las terminaciones se finalizan en la etapa de obra gruesa, los acabados son por lo general costosos y de difícil resultado (en nuestro medio). En otras palabras, el concepto de acabado debe ser intrínseco a el propio concepto constructivo de la obra ya que es en este momento donde la misma alcanza el mayor grado de subjetividad.

FLEXIBILIDAD

Su carácter experimental obliga a una función altamente flexible. Se pretende dar una multiplicidad de opciones a los conceptos básicos de uso: Accesos - Montajes - Circulación.

La idea principal es que el edificio funcione en forma espacial. Ejemplificando: Todo el nivel de piso es escenario y la obra se observa desde el entrepiso y viceversa.

NIVELES

Son cuatro. Dos técnicos.

El primero consiste en una fosa, en forma de cruz (Técnico) que permite la comunicación de los vestuarios que se encuentran en la CASA BALARDO, con cualquier punto del escenario.

El segundo es la Planta Baja o nivel actual del terreno. Aquí se accede, se circula, se observa y se actúa.

Al tercer nivel se accede a través de dos escaleras fijas y dos o más niveles de acuerdo a la disposición adoptada. Este nivel consiste en un entrepiso que se ubica sobre la circulación de la planta baja (con idéntica función) y avanza sobre el auditorio en forma de balcón corrido. Aquí también se observa, se circula y se actúa.

El cuarto nivel es una circulación dentro de una especie de antestructura (Técnico) que se desarrolla sobre la sala. Aquí básicamente sólo se trabaja... pero si se quiere también se actúa.

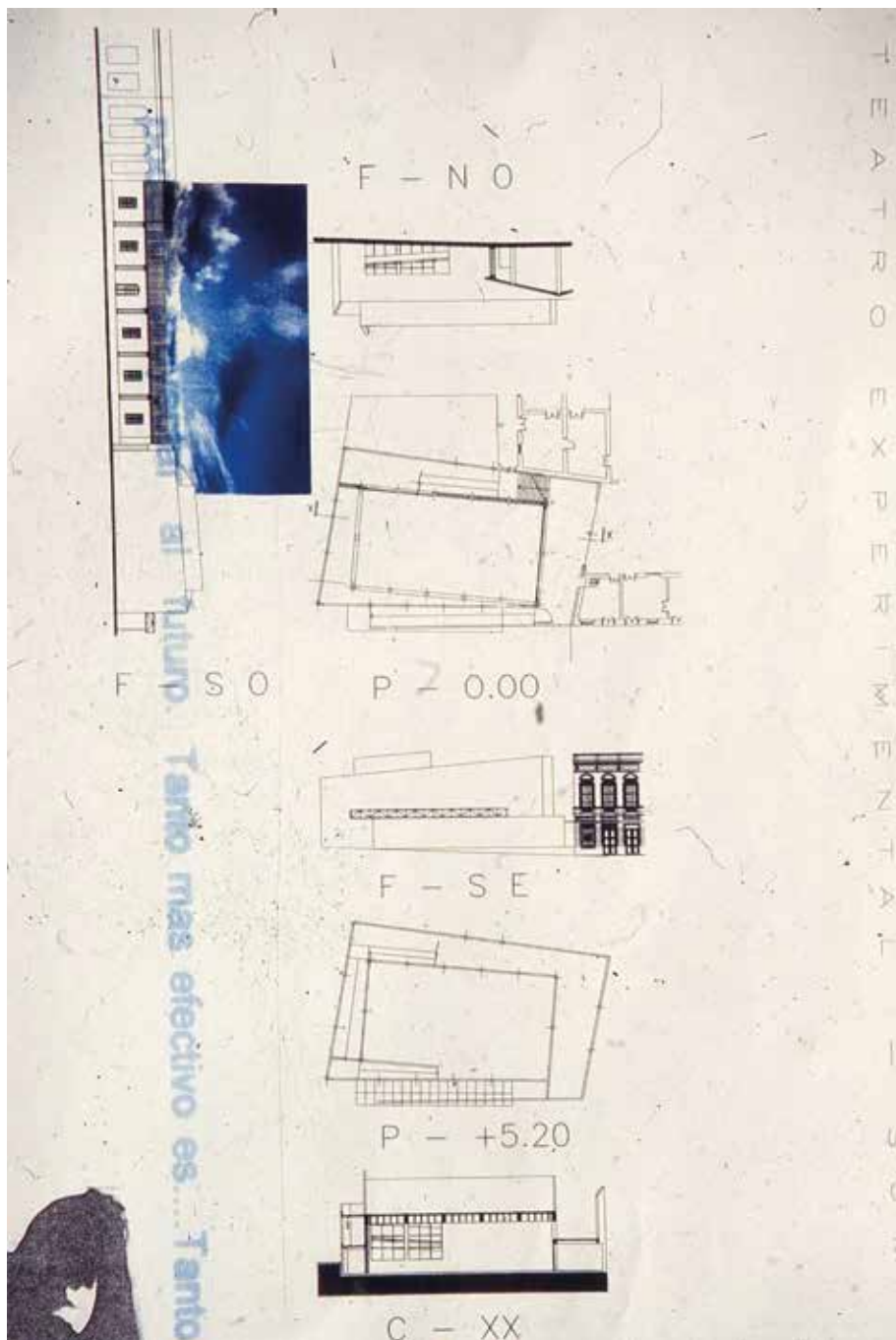
IMAGEN

El lenguaje utilizado es básicamente atemporal. Puede dar la impresión de que es un lienzo listo como para empezar a ser trabajado. La idea está precisamente allí, dejarlo en lo que proponíamos definir como materia prima básica.

RELACIÓN INTERIOR-EXTERIOR

La estructura actúa como un gran filtro acústico y de luz de dos o tres grados.

La flexibilidad propuesta permitió mutar el proyecto a un cambio de programa ahora llamado SUM (Salón de usos Múltiples). Para este fin se suprimió el nivel subterráneo o fosas y se replanteo estructura nueva en techo para hacerlo utilizable como terraza para nuevo espacio alternativo (SUM Descubierta) y apropiación panorámico del contexto y un memoria a los antiguos cines - terrazas



▲ Immagine 3: Teatro Experimental. Tavola di presentazione con piante, prospetti e sezione. Archivio Javier Corvalán, originale cartaceo.



▲ Immagine 4: Articoli riguardanti la consegna del primo premio del concorso per il Teatro Sperimentale a Javier Corvalán, in *Entregarán premio “Ricardo Boettner”* 1994, p. 49. Archivio Javier Corvalán, originale cartaceo.

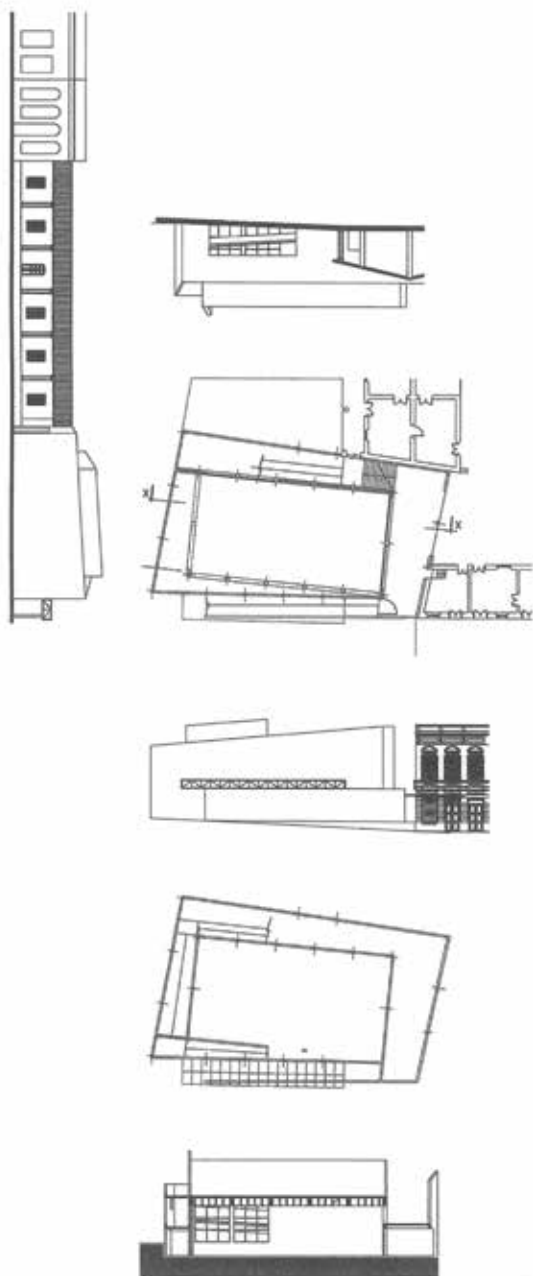
«La città – luogo dove il vivere è anche creare – riprova quel vecchio desiderio di partecipazione nella costruzione di un paese democratico, attraverso gli spazi di incontro, discussione, affermazione e fruizione degli eventi culturali. La cultura, quella parte lacerata, continuamente al margine della nostra società, i cui creatori, artisti, intellettuali, scrittori, ecc., vagavano come una carovana spettrale con le logore bandiere di un circo in ritirata [...] ha, finalmente, un luogo appropriato, preferenziale e unico»⁵.

Quest'operazione di ristrutturazione democratica e culturale è sottesa al progetto di recupero che interessa i nove edifici che compongono l'isolato. All'architettura e alla città viene riconosciuta la natura di patrimonio, in cui ritrovare una propria storia, i propri valori, l'emergere di la propria identità, in continuità con il sentire continentale avverso alla tabula rasa⁶. La riscoperta di se stessi che ispira questo periodo storico passa obbligatoriamente per lo studio e la conoscenza del proprio patrimonio. È proprio uno dei sostenitori di questa teoria⁷, Ramón Gutiérrez, a documentare “l'evoluzione urbanistica

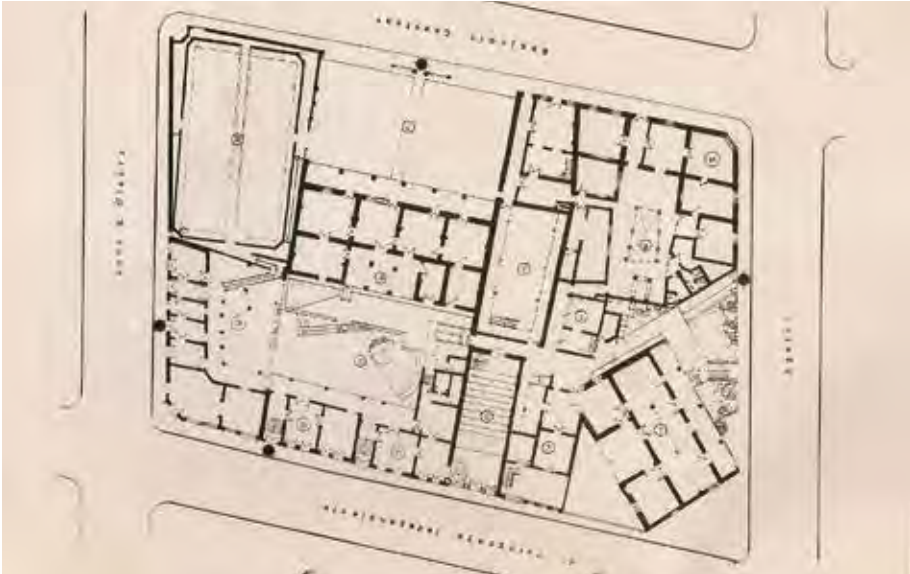
5 «La ciudad – lugar donde el vivir también es crear – intenta ese viejo anhelo de participación en la construcción de un país democrático, a través de espacios de encuentros, discusión, afirmación y fruición de los acontecimientos culturales. La cultura, esa parte desgarrada, en marginación permanente de nuestra sociedad, cuyos creadores, artistas, intelectuales, escritores, etc., paseaban en caravana espectral con los raídos estandartes de un circo en retirada [...] tiene, por fin, un lugar propio, preferente y único». [t.d.A.] Colombino 1993, p. 2.

6 Gutiérrez – Moscato 1995, pp. 59-84.

7 Ramón Gutiérrez (Buenos Aires 1939) elabora questa teoria con Marina Waisman (Buenos Aires 1920 – Rio Cuarto 1997). Un libro di quest' ultima (Waisman [1972] 1985) appare nella bibliografia del 1984 del corso “Teorie e metodi della progettazione I” tenuto dal Prof. Arch. Pablo Capelletti. La bibliografia è tra i documenti relativi al percorso di studi di Javier Corvalán.



▲ Immagine 5: *Teatro Experimental - Salón de Usos Múltiples*. Tavola di presentazione con piante, prospetti e sezione della versione del 1996. Archivio Javier Corvalán, originale cartaceo.



▲ Immagine 6: Centro cultural de la ciudad Manzana de la Rivera. Planimetria dello stato di fatto, in Dirección de Cultura 1993, p. 4. Archivio Javier Corvalán, copia da cartaceo.

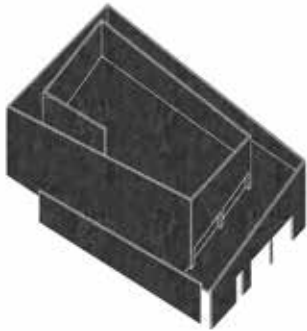
e architettonica del Paraguay” fin dagli anni settanta⁸. Il principio enciclopedico che ispira la pubblicazione ha un triplice riscontro positivo: trasmette questa particolare attenzione a un folto gruppo di intellettuali paraguaiani, per la maggior parte architetti, che lo accompagna in questa ricerca; raccoglie in unico tomo, ricco di documentazione iconografica, le storie dell’architettura in Paraguay in relazione ai cambiamenti politici, economici e sociali; descrive molti edifici del centro storico Asunción dove si insedierà la Manzana della Rivera.

Nella pubblicazione, edita per la prima volta nel 1977 si trovano due dei nove edifici che conformano il complesso edilizio della Manzana: Casa Viola e Casa Castelvi⁹. La prima delle due costituisce probabilmente l’unico edificio dell’epoca coloniale sopravvissuto alla rettificazione franchista¹⁰. L’elemento tipologico capace di trasmettere in modo sintetico l’appartenenza di questo edificio all’Asunción pre-indipendenza è lo spazio della galleria. Si presenta infatti con una rotazione planimetrica di quasi 45° rispetto alla strada lungo la quale sarà disposta nelle epoche successive. La differenza di quota tra il suo piano di appoggio e il sedime stradale odierno, circa 2,30 m., ricorda una condizione

⁸ Gutiérrez [1977] 1983. Dalla nota del colophon del libro si evince che l’autore viaggiò varie volte in Paraguay durante il 1974. Il colophon è espressione di un’opera collettiva, tra i vari collaboratori ci sembra importante segnalare la presenza dell’Arch. Jorge Patiño (deceduto nel 2014), con cui Javier Corvalán sostiene l’esame di “Diseño Arquitectónico VII” nell’anno accademico 1985-1986, e dell’etno-antropologo Meliá (Porreras 1932).

⁹ Gutiérrez [1977] 1983, pp. 198-199.

¹⁰ Si veda cap. 3, pp. 81-82.



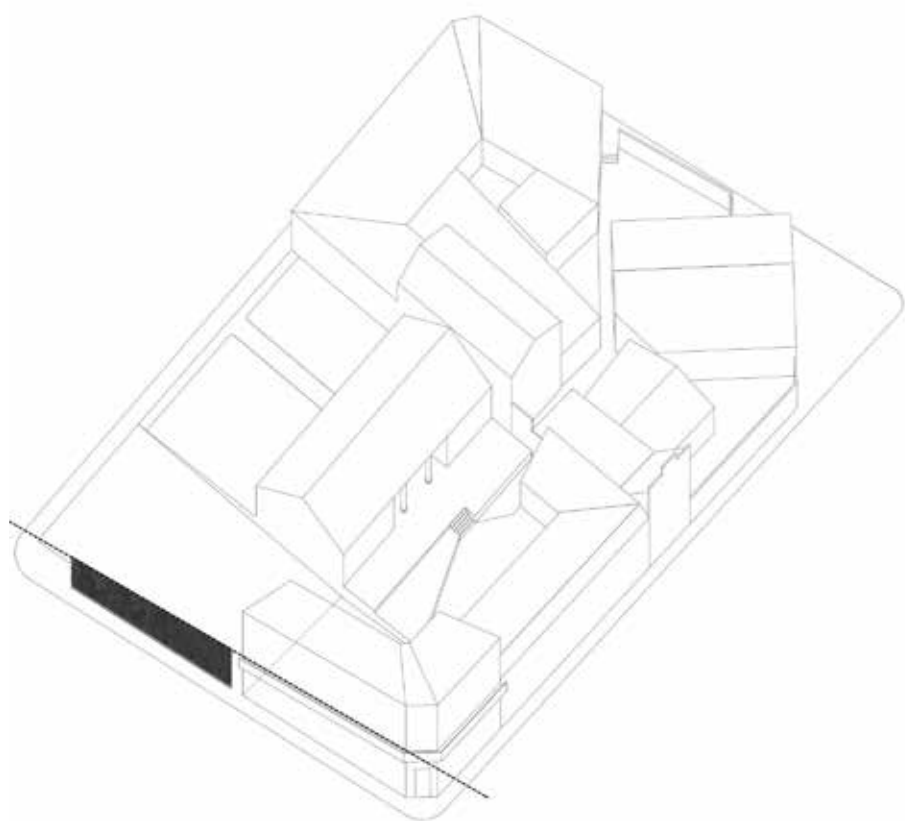


▲ Immagine 7: *III Encuentro de Arquitectura Latinoamericana*. Nel fondo pagina si legge: «Per Ramón Gutiérrez, confuctor del “chiva” de la identidad arquitectonica latinoamericana». Humberto Eliash, 1987. Archivio del “Centro Documentación Arquitectura Latinoamericana”, CEDODAL.

orografica più complessa; il legno poco lavorato di cui sono fatti i suoi pilastri e il tetto a protezione dei grossi muri di “adobe” sono emblematici della scarsità di risorse¹¹ che ha caratterizzato a lungo il Paese. Questo stesso elemento tipologico svela l'epoca di appartenenza di Casa Castelvi, l'unica evoluzione significativa è tecnologica: i pilastri in legno sono sostituiti da pilastri in laterizio, arricchiti di una base e un semplice capitello. Il parallelismo con la strada esprime una certa vicinanza al successivo piano di Francia, ma la distanza tra i due elementi smentisce una reale dipendenza storica tra la galleria e il piano. I vuoti prodotti dalle differenti ragioni planimetriche di queste due architetture rispetto all'ordine stradale, misurano una distanza storica che il Teatro Sperimentale rafforzerà allineandosi su entrambi i confini del lotto d'angolo abbandonato a esso destinato. Tutti gli altri edifici del centro culturale si pongono lungo il fronte stradale, caratterizzandolo con facciate più o meno elaborate che ricordano le successive forme di urbanizzazione dei periodi espansivi della città. Questo lotto in attesa di trasformazione è espressione di un vuoto storico¹², ma anche della possibilità resa dal concorso di aggiungere alla Manzana, luogo significativo della natura eterogena del centro di Asunción, un altro tempo. L'oggetto del concorso costituisce infatti l'ultimo tassello della ristrutturazione architettonica del centro culturale: nel 1992 fu ultimato il restauro di Casa Viola, Casa Castelvi invece venne inaugurata nel 1993. In questo stesso anno furono

¹¹ Dirección de Cultura 1993, pp. 9-12.

¹² «Il progetto dell'architetto Corvalán parte da un vuoto nell'angolo del complesso della Manzana. Si trattava di uno spazio vuoto, tanto fisicamente [abbandonato] quanto [storicamente] rispetto alla memoria, o meglio alla non-memoria di qualche elemento costruito o ricordato in quel luogo». [t.d.A.] Rodríguez Alcalá 1999, p. 52.





▲ Immagine 8: *Teatro Experimental*. Vista del lotto d'angolo prima della costruzione. Sul fondo il fiume Paraguay. Fotografia di Javier Corvalán. Archivio Javier Corvalán, sviluppo da diapositiva.

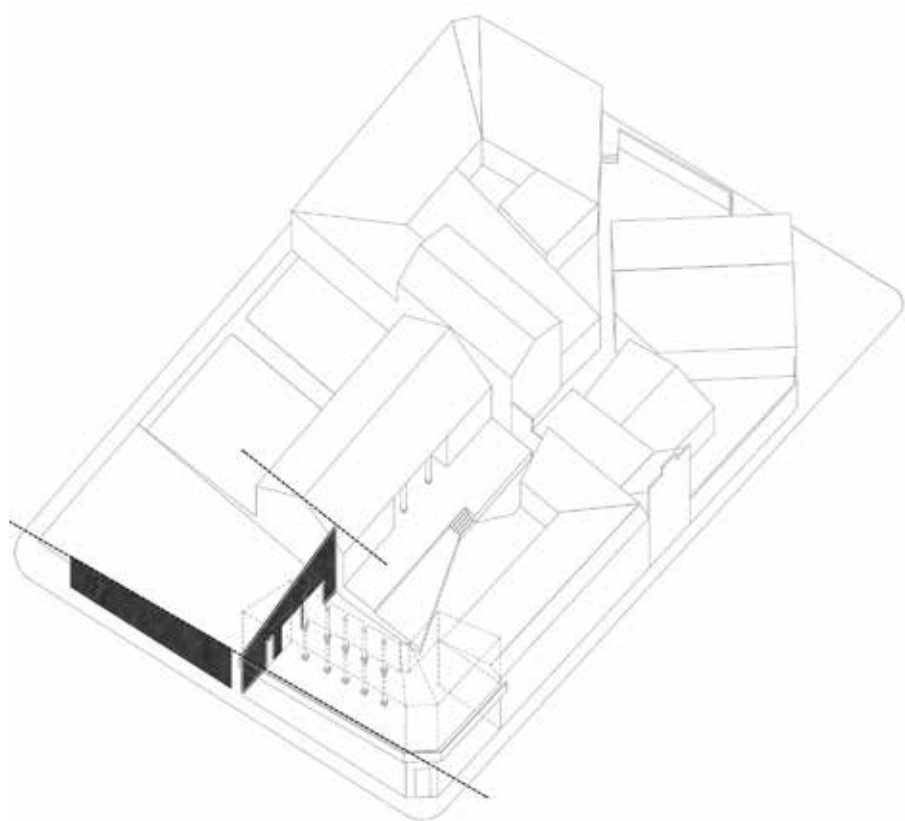
avviati i lavori sugli altri edifici e sulla corte centrale¹³, e fu bandito il concorso per il teatro che, in seguito al restauro di Casa Ballario, avrebbe riconfigurato tutto il prospetto della Manzana lungo via Juan de O'Leary. Questo prospetto è indubbiamente uno dei più significativi per l'architetto: tutte le diapositive relative a questo progetto inquadrano il lotto da questa strada¹⁴. Tra le diapositive conservate nel suo studio, una ci restituisce in maniera nitida la consapevolezza della qualità storica del contesto architettonico e urbano con cui il progetto si deve confrontare: la baia di Asunción è la quinta scenica della via Juan de O'Leary, perpendicolare alle isoipse che strutturano il piano della città, antico displuvio ritratto in una prospettiva non così differente da quella di Le Corbusier¹⁵. Su un altro piano il timpano d'ingresso e la torre del Palazzo di Lopéz sovrastano gli edifici della Manzana, le differenti esposizioni alla luce solare rafforzano questo sistema gerarchico. La fotografia fissa nel tempo l'attenzione dell'architetto¹⁶ e opera una prima sintesi:

¹³ Dirección de Cultura 1993, p. 1.

¹⁴ Sono state individuate sette diapositive riguardanti il Teatro: quattro documentano il lotto prima dell'intervento, tre ritraggono l'edificio ultimato.

¹⁵ Si veda cap. 3, immagine 19, p. 98.

¹⁶ Il rapporto di Javier Corvalán con la fotografia è documentabile attraverso una discreta quantità di fotografie conservate insieme ad altrettante diapositive, utilizzate anche per fini didattici. Alcune sue fotografie appaiono inoltre nella pubblicazione curata da Causarano – Chase del 1987. L'architetto conserva un libro di Jorge Sáenz, la cui amicizia è manifesta nella dedica. In molte delle sue presentazioni l'architetto è solito usare un'immagine tratta da questo libro per descrivere il Paraguay (Sáenz 1995, p. 17). Entrambi frequentano lo stesso ambiente culturale. Il saggio introduttivo ne è la dimostrazione: è scritto da Javier Rodríguez Alcalá, architetto e critico d'arte molto amico dell'architetto, a lui si deve la maggior parte degli scritti apparsi in Paraguay su o in relazione a Corvalán.





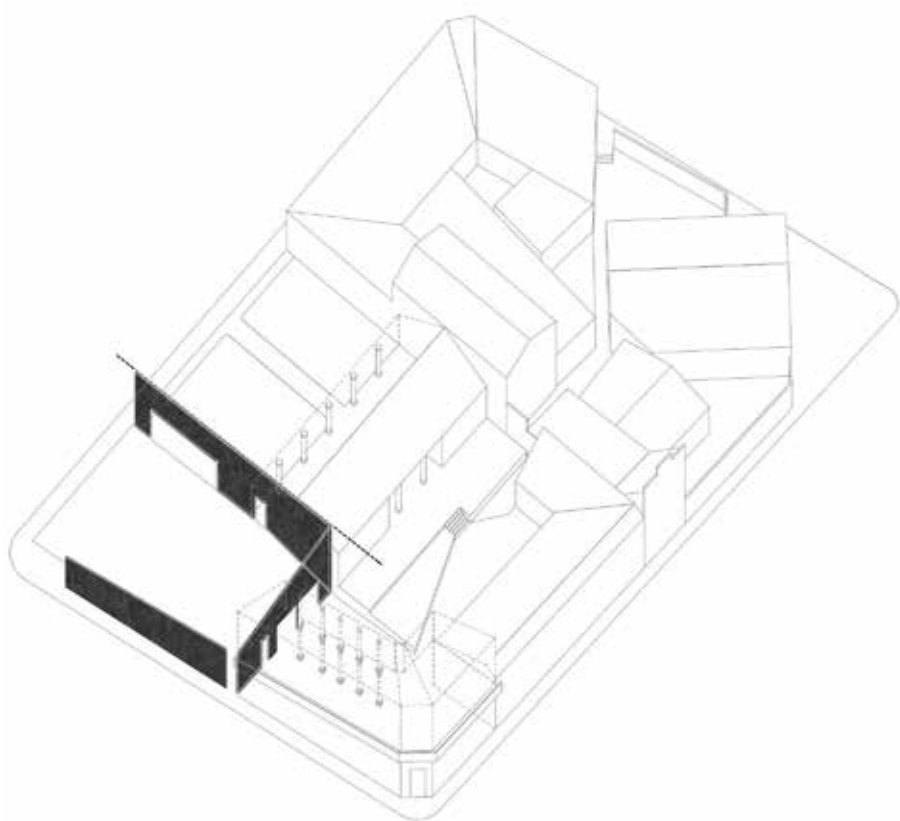
▲ Immagine 9: *El Palacio de Gobierno y su entorno*. Planimetria del centro storico di Asunción: di fronte al Palazzo di Governo si trova la “Manzana de la Rivera”. Disegno di Javier Corvalán in Causarano – Chase 1987, p. 141.

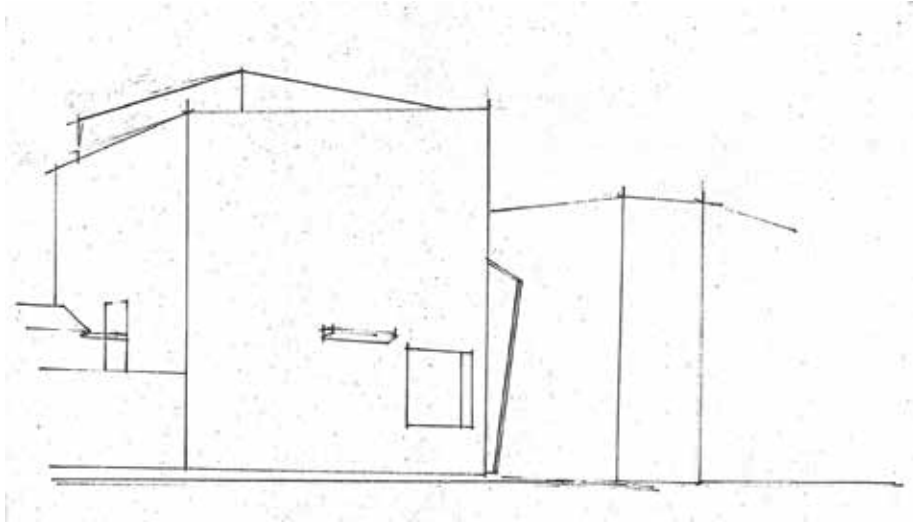
descrive in una istantanea i tempi dell'Asunción con cui il progetto si deve confrontare. L'architetto manifesta piena consapevolezza della complessità del lotto anche nella “memoria di progetto”¹⁷, in cui descrive l'approccio al contesto e le scelte progettuali ad esso conseguenti. È necessario però fare una precisazione sul progetto, cominciando dal titolo di questo documento, che dimostra un cambiamento delle richieste dei promotori del concorso. Grazie agli articoli di giornale probabilmente conservati e archiviati dalla madre dell'architetto¹⁸, la linguista Graziella Corvalán, è stato possibile ricostruire l'ordine temporale di questo percorso. Rimangono invece incerte le condizioni di incarico del progettista in seguito alla vincita del Premio¹⁹. Il progetto a concorso, come

¹⁷ La “memoria di progetto” è un documento in cui si descrive l'idea iniziale e il suo sviluppo. Ne è stata ritrovata una copia cartacea nell'archivio dell'architetto, la sua riproduzione è a p. 105.

¹⁸ È un'ipotesi formulata sulla base della calligrafia che contraddistingue le note della rassegna stampa presente nell'archivio dello studio.

¹⁹ L'architetto riceve sicuramente l'incarico di proseguire nello sviluppo del progetto ma non vi sono documenti ufficiali a confermarlo: solo un disegno, rappresentativo dell'ultima versione del SUM, elaborato in formato digitale ma ritrovato in copia cartacea, è datato 26 agosto 1996.





▲ Immagine 10: Teatro Experimental. Schizzo raffigurante il primo progetto del Teatro Sperimentale visto da via Benjamin Constant. Javier Corvalán. Archivio Javier Corvalán, riproduzione cartacea.

già specificato, doveva essere un Teatro Sperimentale, successivamente cambiato per un «Salón de usos múltiples»²⁰.

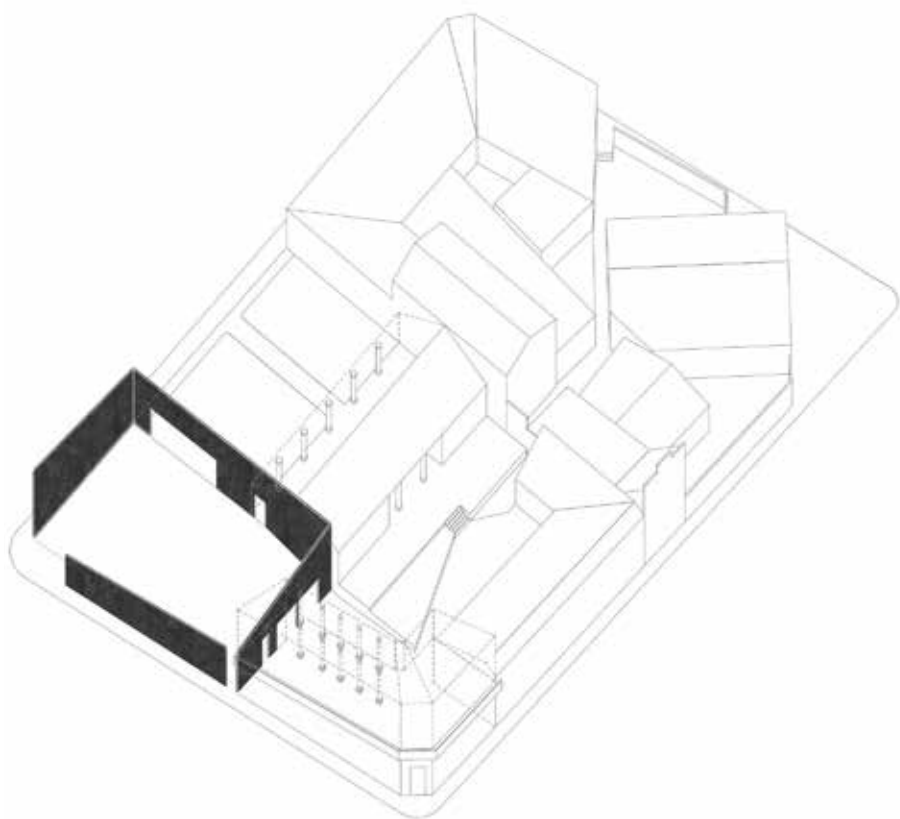
La memoria di progetto sembra essere il palinsesto dove ritrovare questi due progetti, non così diversi fra loro grazie alla «flessibilità proposta»²¹, quella dell'idea iniziale. La sua rappresentazione, che potremmo definire come il primo di tre progetti, è sintetizzata in due fogli formato A4. Qui vengono fissati i principi generativi della forma e un primo riscontro volumetrico. Come in un palinsesto parte di un testo persiste alla sovrascrittura dei successivi, così nella memoria di progetto l'idea permane ai cambiamenti del programma funzionale. La flessibilità insita nel progetto assorbe le variazioni imposte dall'esterno senza perdere di efficacia; le differenze tra i progetti, legate al sistema dei livelli interni, rafforzano la capacità resistente dell'idea. «Una scatola neutra»²² senza alcuna gerarchia che non sia quella imposta dalla scala che presenta l'elemento esistente con cui si deve relazionare. Una «spiral cuadrangular»²³ è la figura capace di assecondare le variazioni imposte dal contesto senza perdere di unità formale: all'immagine sincretica e asincrona dell'Asunción, condensata nel complesso del centro culturale, si oppone una massa le cui variazioni dimensionali sono in grado di ricucire le differenze. La spirale quadrangolare corrisponde a un nastro che nel suo svolgersi

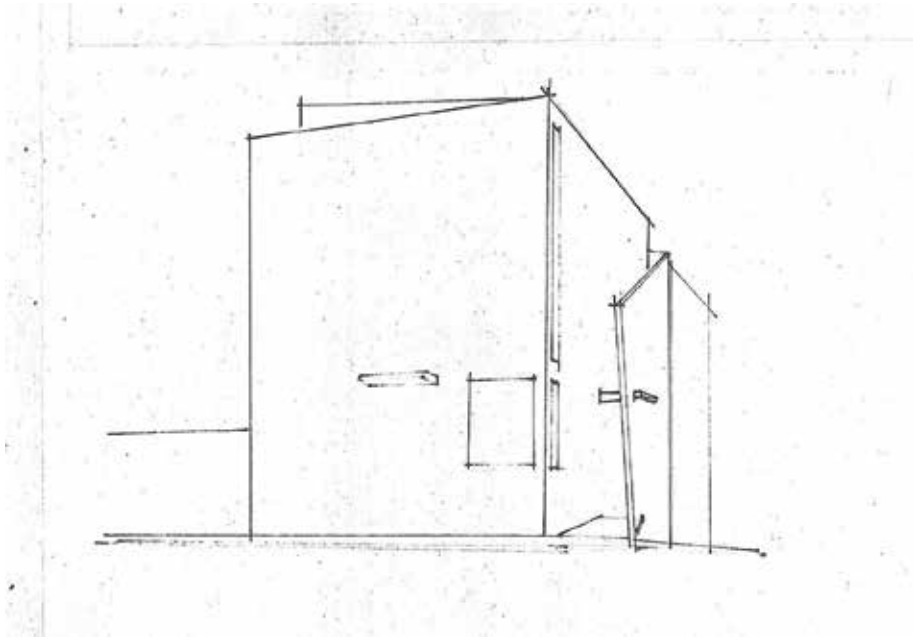
²⁰ «Sala multiuso», d'ora in avanti apparirà con l'acronimo "SUM" utilizzato anche dall'architetto e nei quotidiani.

²¹ vedi *infra*, nota 17, p. 115.

²² vedi *infra*, nota 17, p. 115.

²³ vedi *infra*, nota 17, p. 115.





▲ Immagine 11: *Teatro Experimental*. Schizzo raffigurante il primo progetto del Teatro Sperimentale visto da via Juan de O'Leary. Javier Corvalán. Archivio Javier Corvalán, riproduzione cartacea.

cuce la distanza tra ciò che è nuovo e ciò che esiste: distanza che non può essere colmata con «un contestualismo letterale diretto o con un mimetismo (caricaturale)»²⁴ ma nelle relazioni di «scala spaziale»²⁵. È la piena consapevolezza del «forte valore storico e del carattere patrimoniale»²⁶ dell'intorno a suggerire questa idea, che consente di «risolvere in un solo movimento due situazioni. La prima è quella del perimetro irregolare e delle sue relazioni con le facciate continue, la seconda è l'intenzione di collocare al suo interno una forma regolare, ottimizzando così, la maggior quantità di superficie disponibile»²⁷. La sintesi operata dalla forma-spirale è manifesta nella sua capacità di risolvere con un solo segno fortemente identitario più necessità, ascrivibili non solo al rapporto con il contesto, ma anche a quelle planimetrico-funzionali. L'avvolgersi su se stessa produce una «circulación corrida»²⁸, un diaframma che assorbe le variazioni planimetriche prodotte dall'adeguamento delle pareti più esterne della spirale ai confini del lotto, e di quelle più interne allo spazio rettangolare di un teatro-sala multiuso. Fin dalla prima idea, in questo

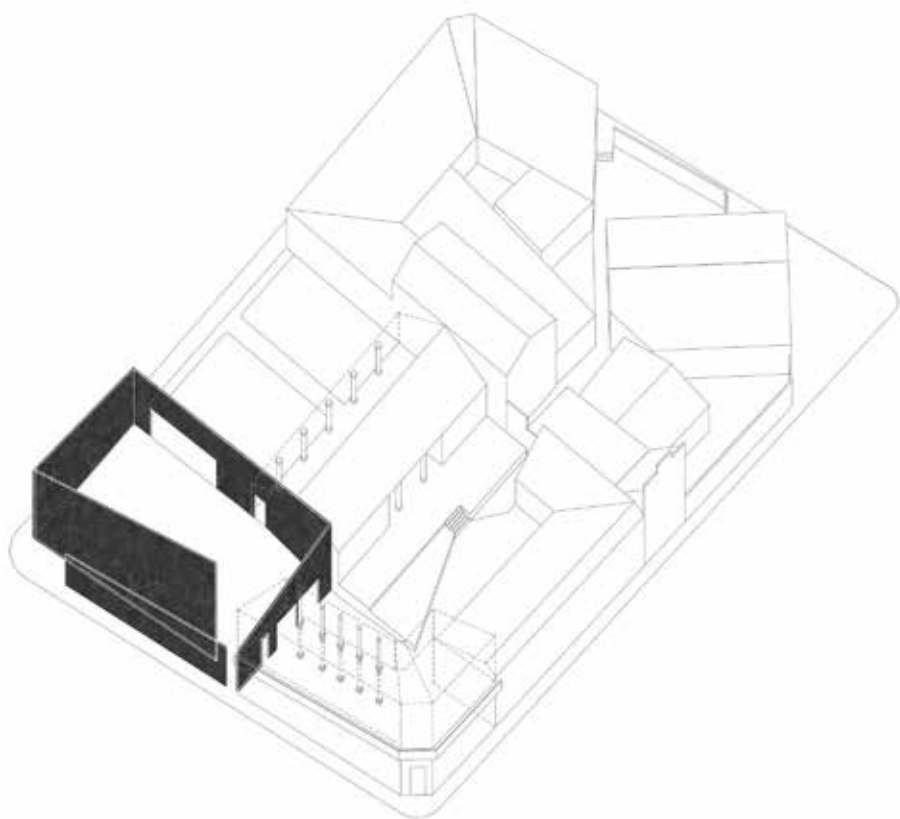
²⁴ vedi *infra*, nota 17, p. 115.

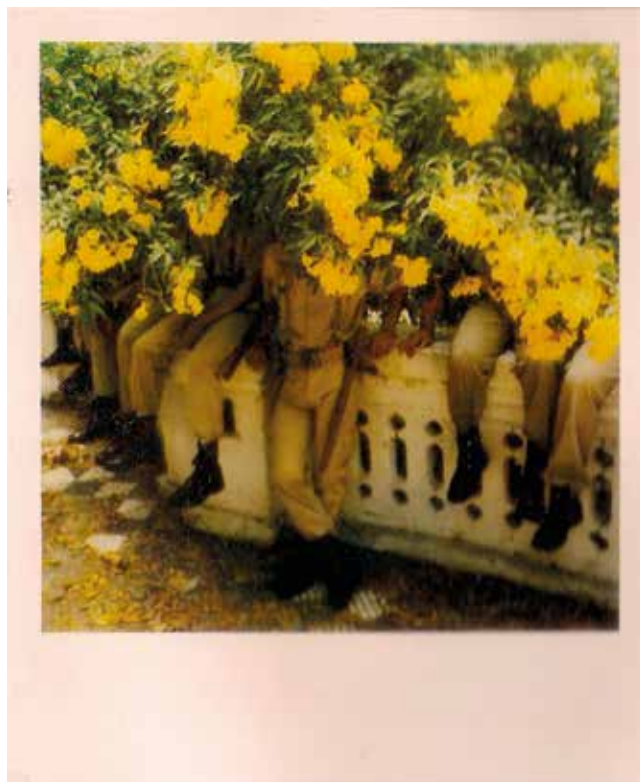
²⁵ Corvalán J. 1999, p. 53.

²⁶ vedi *infra*, nota 17, p. 115.

²⁷ vedi *infra*, nota 17, p. 115.

²⁸ «circolazione continua». [t.d.A.] vedi *infra*, nota 17, p. 115.



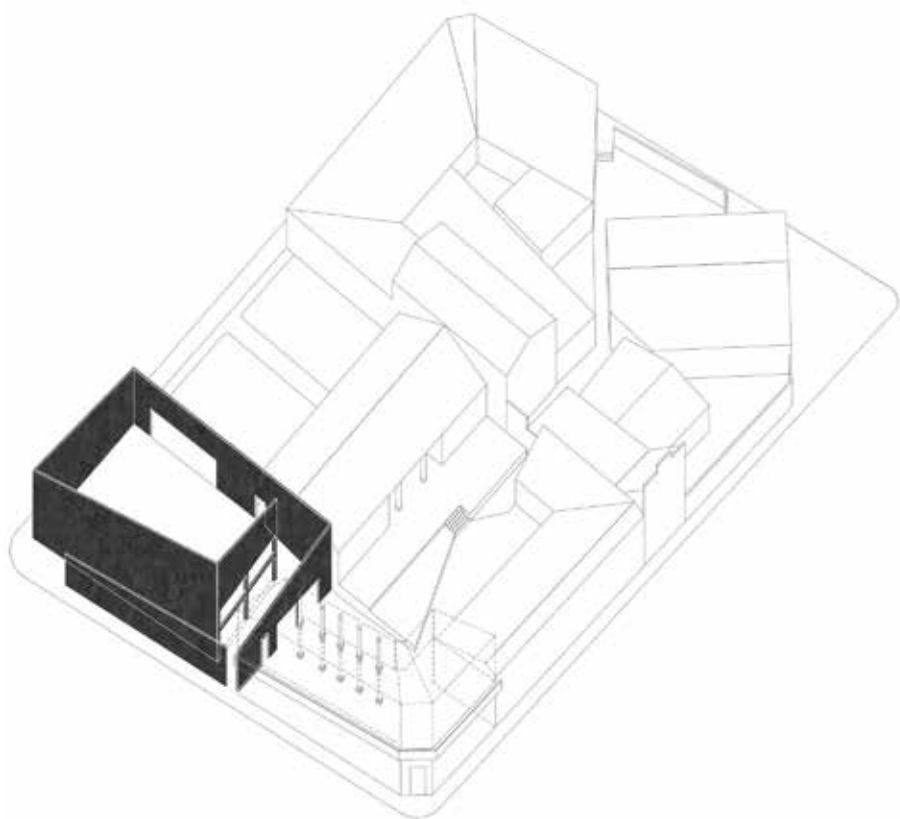


▲ Immagine 12: Polaroid. Jorge Sáenz in Sáenz 1995, p. 17. Immagine utilizzata spesso da Javier Corvalán nelle presentazioni dei suoi lavori. Si veda Hoidn 2012, p. 247.

spazio intermedio, vengono collocati gli elementi distributivi, il cui principio generativo risiede nella possibilità di essere sia spazio per la circolazione tra un livello e l'altro, che parte della scena o dell'osservatore a seconda delle rappresentazioni svolte al suo interno. Un'intuizione particolare arricchisce la figura di pertinenza nei confronti delle richieste del concorso: in un teatro sperimentale la rappresentazione può avvenire in molti modi. L'edificio deve funzionare in «forma spaziale [...] tutta la superficie a pavimento è parte della scena, l'opera si può osservare dai livelli intermedi e viceversa»²⁹. Questo spazio intermedio è il «riflesso di una cultura [paraguaiana], compresa nella totalità del tempo e dello spazio»³⁰ perché, strutturando una continuità tra i diversi livelli del centro culturale con cui il teatro si deve confrontare, reinterpreta la figura architettonica più duratura del Paraguay, quella della galleria. «Lo spazio lineare caratteristico della "recova" è uno spazio ponte, fondamentalmente uno spazio equilibratore del trasferimento esterno-

²⁹ vedi *infra*, nota 17, p. 115.

³⁰ «reflejo de una cultura, comprendida ésta en la totalidad del tiempo y el espacio». [t.d.A.] Morra 1985, p. 115. Cesar Augusto Morra fu professore di Corvalán al corso di "Arquitectura contemporánea", durante il primo semestre dell'ultimo anno di università.



interno»³¹, un diaframma fra l'esterno e l'interno. Se il muro che la contiene riduce una distanza volumetrica, lo spazio intermedio riduce la distanza fisica tra i diversi ambienti, ampliandoli l'uno nell'altro.

«Lo spazio della “recova”, che con il tempo si converte in galleria perimetrale, rappresenta un settore fondamentale per la protezione dello spazio interno dell'edificio. Questa galleria, o quello che conosciamo come “corredor-yeré”, che è la [manifestazione di una] concezione tradizionale nel tempo, è uno spazio che, piegandosi su se stesso, diventa centripeto e pertanto denota, prima che una direzionalità o un verso lineare, un carattere di filtro o di spazio intermedio»³².

La galleria di Casa Castelvi come quella di Casa Ballario non sono più solo il riferimento storico, ma acquisiscono nuovo valore integrandosi ad un percorso molto più ampio, che nella versione finale del SUM doveva terminare in una terrazza, un nuovo spazio aperto sulla città per «l'appropriazione panoramica del contesto e in memoria degli antichi cinema-terrazza»³³. Anche quest'ultima proposta è strettamente legata alla natura stessa della galleria. Entrambe quelle esistenti hanno senso solo in relazione ai vuoti su cui si affacciano: il nuovo percorso sembra procedere da questi spazi aperti per culminare in un altro ambiente che non può essere così differente. Nella prima e nella seconda proposta il tetto del teatro era immaginato come una stereostruttura, una struttura abitabile. Un traliccio metallico, utile alle installazioni impiantistiche, ma anche, eventualmente a ospitare, supportando, particolari rappresentazioni. L'ultima versione invece è contraddistinta dalla scelta di una terrazza che sostiene l'origine tipologica dello spazio intermedio, sempre in relazione ad uno spazio esterno, ma che allo stesso tempo denuncia l'inconsistenza della scatola neutra come elemento isolato ed isolante. Il progetto così interpretato dimostra come il rapporto con il contesto si possa riscontrare ad un altro livello di strutturazione della forma³⁴.

L'edificio venne costruito dall'architetto Colombino³⁵, e inaugurato nel 1999.

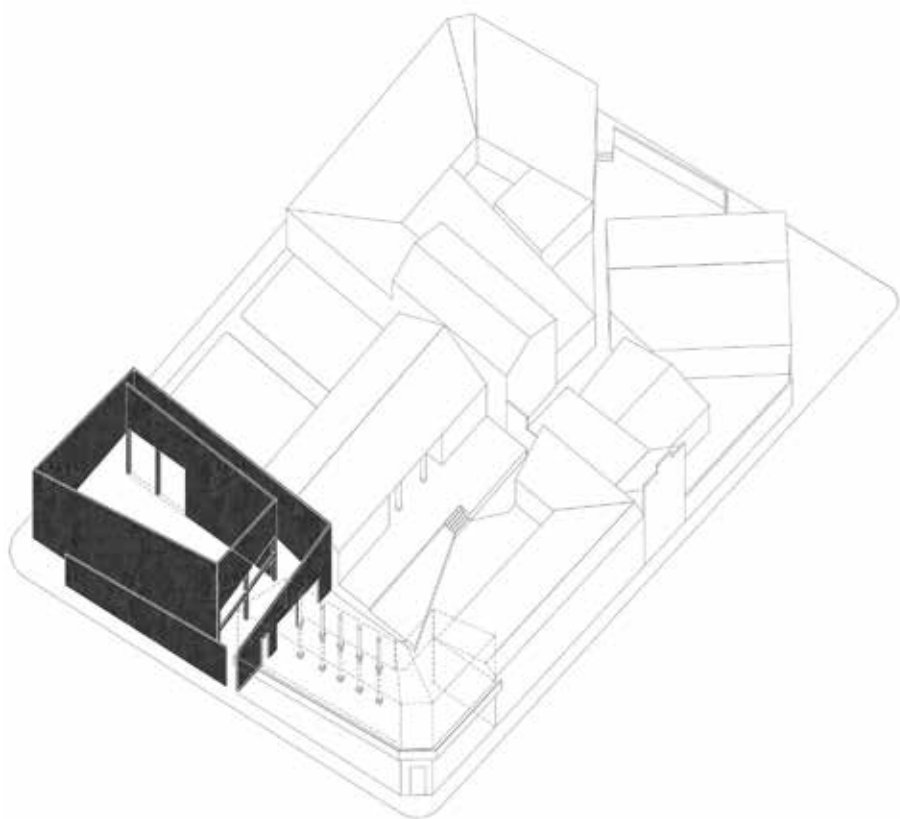
31 «El espacio lineal característico de la recova es un espacio puente, pero fundamentalmente un espacio equilibrador de la transferencia interna-externa de esta condición». [t.d.A.] Morra [2004] 2012, p. 49.

32 «El espacio de la recova, que con el tiempo se convierte en galería perimetral, indica un sector fundamental de protección del espacio interno del edificio. Esta galería, o lo que conocemos como corredor-yeré, que es la concepción tradicional en el tiempo, es un espacio que se revierte sobre sí mismo, que se vuelve centripeto y por lo tanto denota, antes que una direccionalidad o sentido lineal, un carácter de filtro o espacio intermedio». [t.d.A.] Morra [2004] 2012, p. 50.

33 vedi *infra*, nota 17, p. 115. Non è stato possibile ricostruire una storia dei cinema-terrazza poiché non si è trovata alcuna documentazione al riguardo.

34 «Un tipo architettonico è un enunciato che descrive una struttura formale». Martí Arís [1990] 2012, p. 16.

35 L'edificio non fu costruito dall'Arch. Corvalán ma dall'Arch. Colombino, ex direttore del centro culturale e membro della giuria che aveva assegnato il premio. In Paraguay la fase di cantierizzazione e costruzione è fondamentale per la gestione del progetto, in quanto, per questo tipo di edificazioni, non era abituale redigere un progetto esecutivo. Per questa ragione il progetto costruito non corrisponde esattamente al progetto elaborato dall'architetto vincitore del concorso.



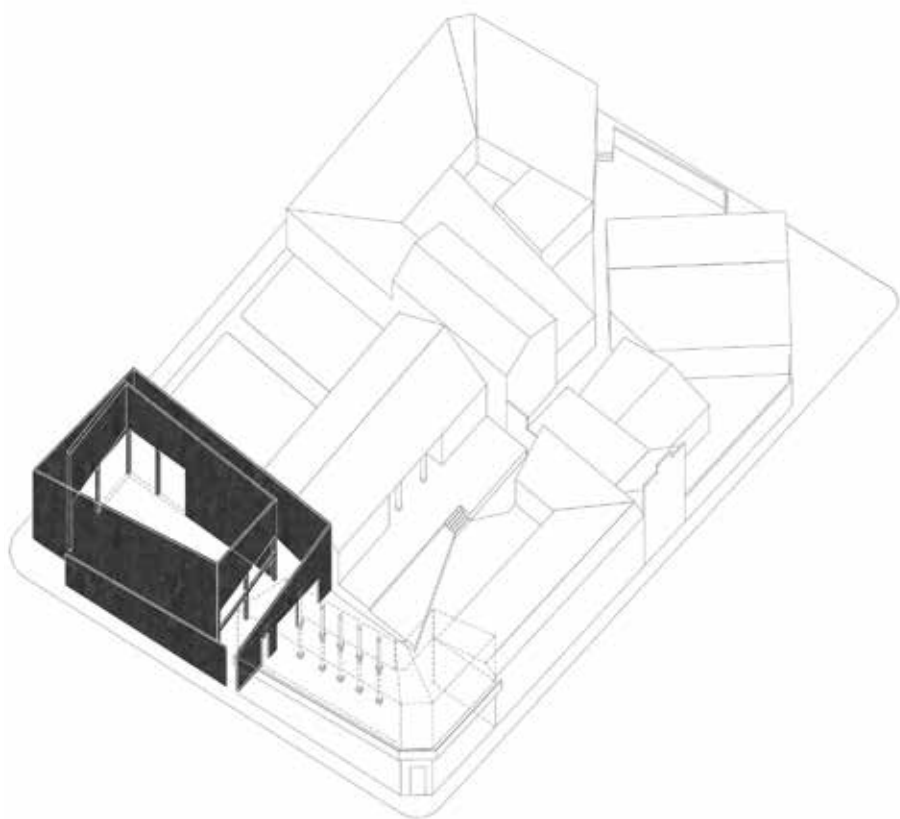


▲ Immagine 13: *Teatro Experimental*. Vista del lotto d'angolo con l'edificio terminato. Sul fondo il fiume Paraguay. Fotografia di Javier Corvalán. Archivio Javier Corvalán, sviluppo da diapositiva.

Esteriormente si caratterizza per «una sintassi visuale radicalmente differente a quella degli edifici adiacenti»³⁶. La scelta di un paramento opaco e omogeneo tende a enfatizzare l'aspetto massivo del nuovo volume in opposizione all'alternanza di pieni e vuoti che contraddistingue le facciate degli edifici limitrofi a cui si aggancia. Non è la ricerca di una modernità legata ai principi di un vago minimalismo³⁷ o l'idea di opporre un piano muto al vociere eclettico delle altre facciate a guidare la scelta espressiva dell'architettura, ma una dinamica interna ai modi del suo farsi: «le terminazioni si finalizzano durante l'opera grezza. [...] Il concetto di finitura deve essere intrinseco al concetto costruttivo». L'impreciso italiano in cui si è tradotta la prima frase vuole sottolineare l'ossimoro che esplicita il «concetto basilico di economia» che guida il progetto in relazione alle possibilità costruttive dell'edificio: se le finiture vengono a coincidere con l'opera grezza, perde di senso la loro distinzione. Alla compressione costruttiva corrisponde un accorciamento dei tempi realizzativi, ma soprattutto la compressione semantica di un'architettura, a cui non corrisponde, in un'ottica riduttiva, la sua struttura o l'opera grezza. L'espressività non è lasciata infatti a nessuno di questi due elementi: gli elementi costruttivi sono diversi e complementari. Un telaio in calcestruzzo armato viene tamponato da paramenti in laterizio, per la loro capacità di assecondare le variazioni prodotte dall'irregolarità del

³⁶ «una sintaxis visual radicalmente diferente a la de los edificios adyacentes». [t.d.A.] Rodríguez Alcalá 1999, p. 52.

³⁷ «Contrasto [ottenuto], con la massività del volume, con la sua materialità specifica, con la predominanza dei pieni sui vuoti, con l'opacità del SUM rispetto alla trasparenza di certi episodi tipologici e/o di transizione interno-esterno che caratterizzano gli altri edifici. [...] Tutto questo per mezzo di un repertorio formale estremamente spoglio, minimalista in grande misura». [t.d.A.] Rodríguez Alcalá 1999, p. 52.





▲ Immagine 14: Javier Corvalán, *Modificaciones en escala espacial*, in J. Corvalán 1999 p. 53. Archivio Javier Corvalán, originale cartaceo.

lotto. Ad entrambi si applica il medesimo trattamento superficiale: un intonaco rustico colorato con ossidi³⁸. Questo trattamento, in relazione al tempo e all'opera del tempo sulla materia, spiega il principio che governa la scelta estetica: la superficie rustica dell'intonaco, con le sue scabrosità, e la reazione degli ossidi, avrebbero avviato un processo di «pre-invecchiamento»³⁹. «Il linguaggio utilizzato è basicamente atemporale»⁴⁰ non solo perché non vi sono elementi architettonici in grado di definire l'appartenenza di questa architettura a un tempo specifico, ma soprattutto perché il tempo stesso è invitato ad appropriarsene. Tutte le scelte adottate manifestano la precisa consapevolezza che l'integrazione ricercata attraverso la sintesi non è in alcun modo stilistica, ma spaziale: «sintetizzare in un solo movimento la relazione del progetto con i suoi limiti fisici, per questo si propone una “spirale” con altezza regolabile che possa integrarsi spazialmente con il vicino»⁴¹. L'opera interviene, nel contesto storicamente denso che caratterizza questo luogo, seguendo un principio di «modificazioni a scala spaziale»⁴², non solo a livello dimensionale ma anche, come precedentemente evidenziato, a livello tipologico. «L'idea di modificazione [...] come strumento concettuale che presiede alla progettazione»⁴³

38 vedi *infra*, nota 17, p. 115.

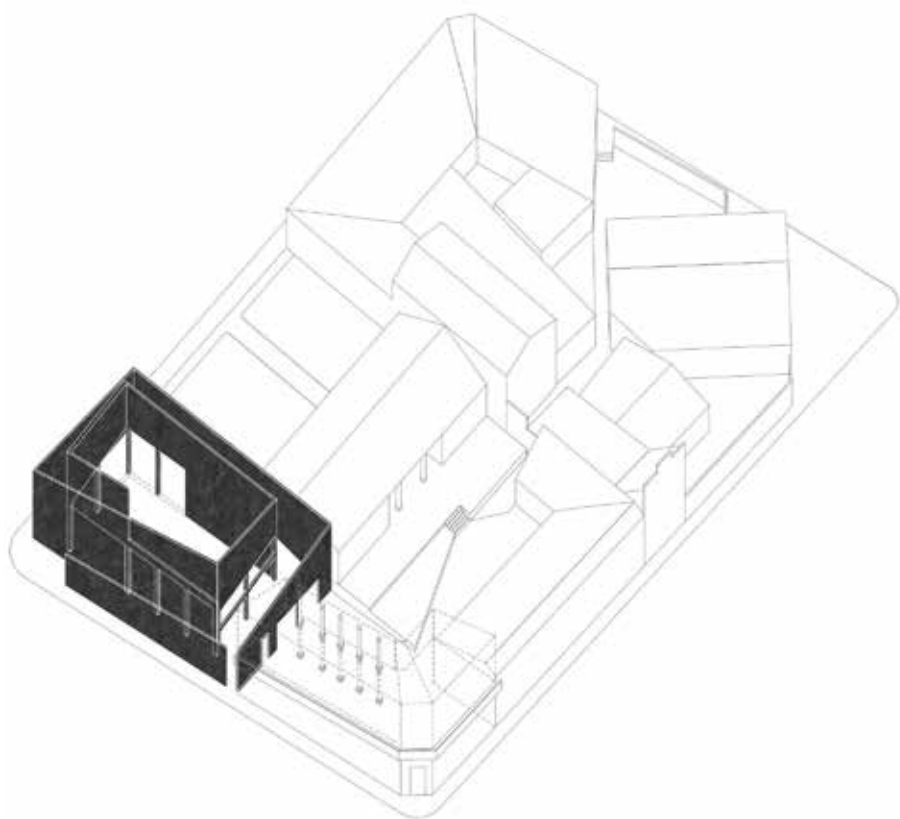
39 Ferlenga 2010, p. 49.

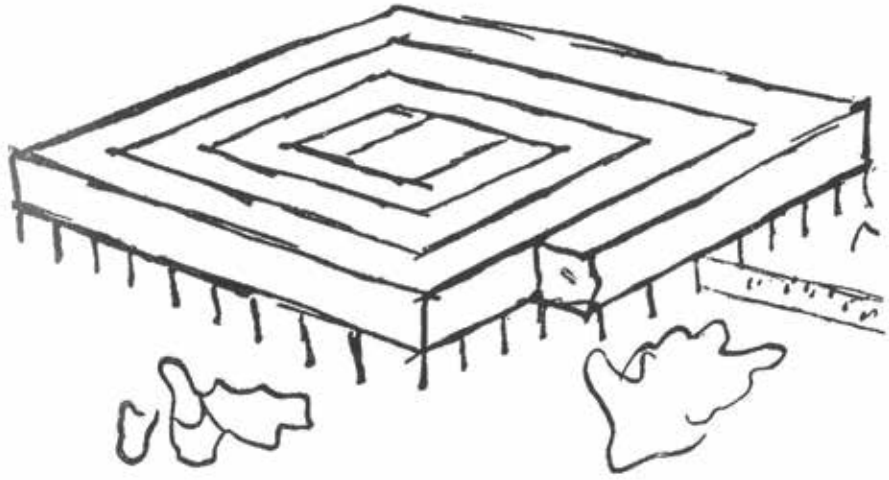
40 vedi *infra*, nota 17, p. 115.

41 «Sintetizar en solo movimiento la relación del proyecto con sus límites físicos, para esto se propone una “espiral” con altura regulable que pueda integrarse espacialmente con el vecino». [t.d.A.] Corvalán J. 1999, p.53.

42 Corvalan J. 1999, p. 53. «Modificazioni a scala spaziale» è il titolo con cui l'architetto commenta la sua opera appena ultimata.

43 Gregotti 1984, p. 2.





▲ Immagine 15: *Museo a Crescita illimitata*. Schizzo della volumetria, in Le Corbusier [1929-1970] 1946, p. 17.

sottende una cosciente responsabilità e conoscenza nei confronti di un qualcosa che esiste, un senso di appartenenza⁴⁴ al contesto specifico. Il progetto declina lo sforzo continentale che ispira la ricerca di una propria identità promuovendo la riscoperta del proprio patrimonio in opposizione alla tabula rasa, mentre la sintesi operata nel tempo dal tipo-galleria conferma la sua validità attraverso la reinvenzione operata dal progetto; il trattamento superficiale, «di fronte all'insopportabile chiacchiericcio supertecnico e superstilistico della produzione architettonica di questi ultimi anni»⁴⁵, «amplia il senso di appartenenza e di adeguatezza a questi luoghi»⁴⁶. Alla richiesta, espressa dal bando, di un'architettura propria del suo tempo, si oppone un'architettura nel tempo, appropriata ai tempi complessi del suo luogo, del suo palinsesto urbano e culturale.

Secondo Javier Rodríguez Alcalá⁴⁷ la figura da cui si sviluppa il progetto rimanda indubbiamente alla spirale quadrangolare che governa il progetto del Museo a Crescita illimitata di Le Corbusier⁴⁸. Dietro ad alcune differenze formali si nasconde però un diverso approccio alla progettazione. Il verso del moto della spirale evidenzia solo una prima opposizione: quella del museo si sviluppa in modo centrifugo, quella del teatro

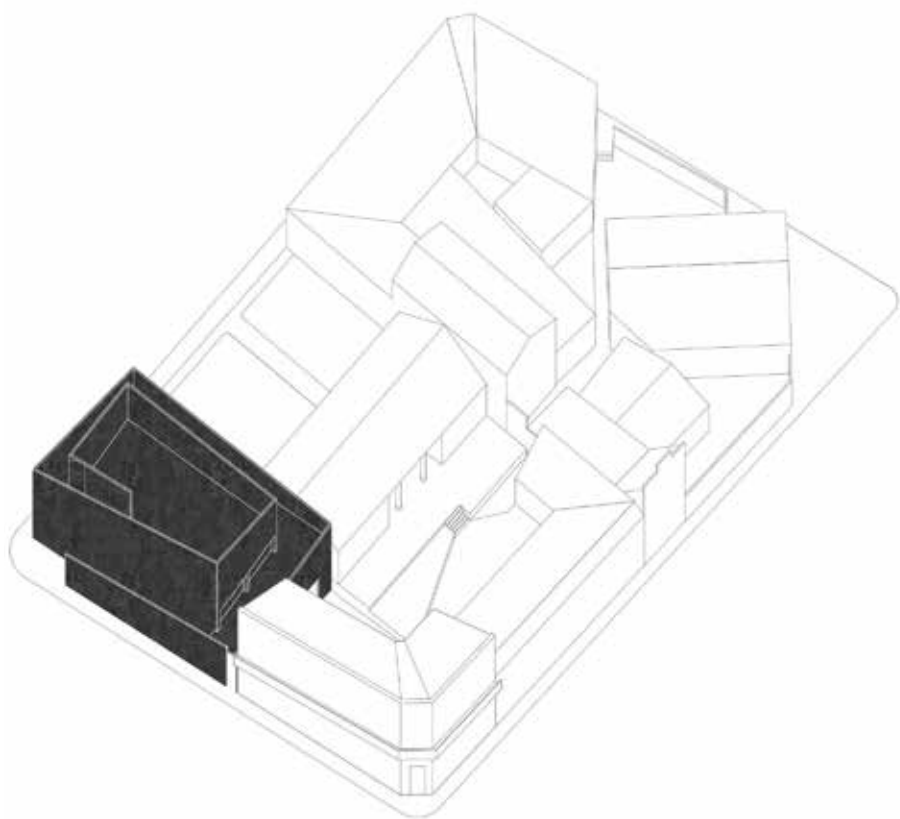
⁴⁴ Gregotti 1984, p. 2. «un'altra nozione [...] accompagna quella di modificazione: la nozione di appartenenza. Questa nozione di appartenenza (ad una tradizione, ad una cultura, ad un luogo, e così via) si oppone progressivamente all'idea di tabula rasa, di ricominciamento, di oggetto isolato, di spazio infinitamente ed indifferentemente divisibile»

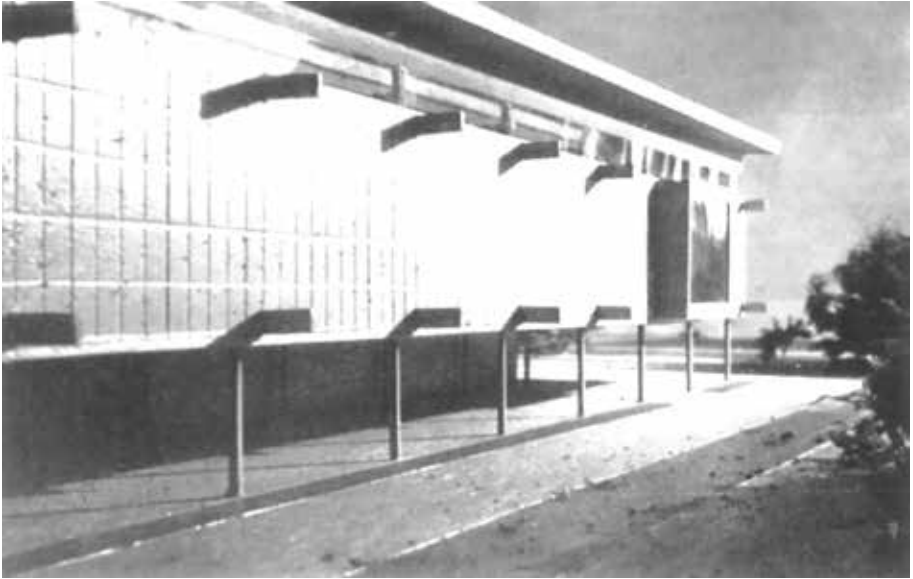
⁴⁵ Gregotti 1984, p. 7.

⁴⁶ Ferlenga 2010, p. 49.

⁴⁷ Rodríguez Alcalá 1999, p. 52.

⁴⁸ Rodríguez Alcalá 1999, p. 52. Le Corbusier [1946] 1966, pp. 16-21.

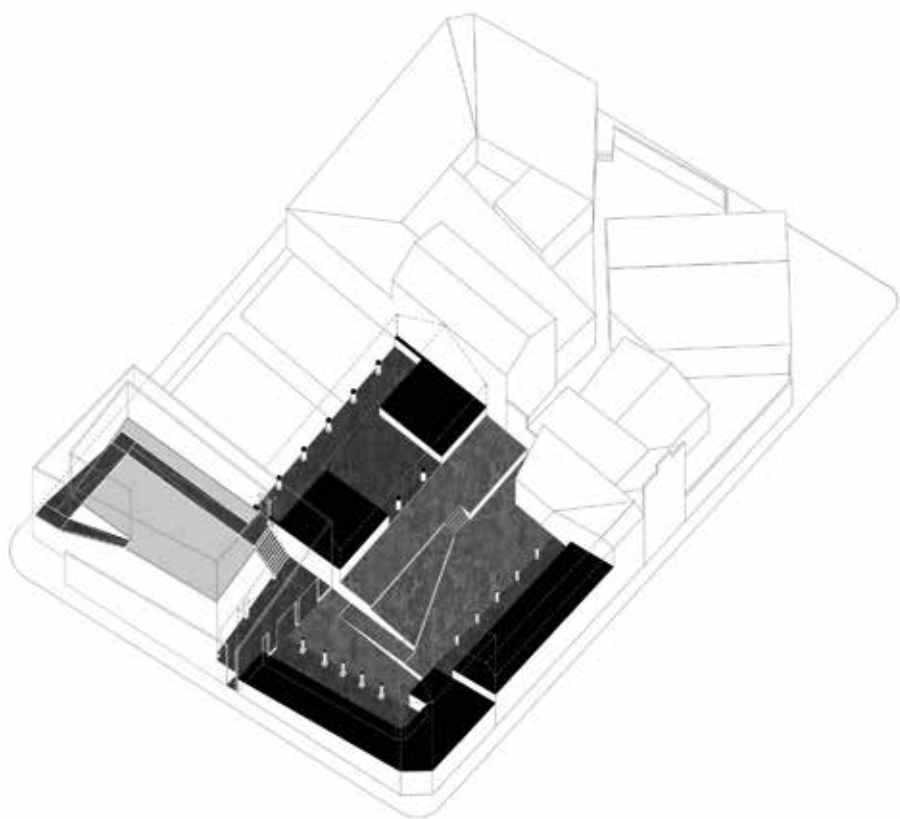




▲ Immagine 16: *Museo a Crescita illimitada*. Fotografia del modello, in Le Corbusier [1929-1970] 1946, p. 18.

in modo centripeto. La crescita illimitata prevede un potenziale vuoto al suo esterno, tanto illimitato quanto la crescita centrifuga del museo lo richiama. Lo sviluppo del muro asunceno è limitato, compreso e compresso dalla scala e dalla posizione degli elementi del contesto che tenta di ricucire. La scelta della finitura esterna, in entrambi i casi opaca ed omogenea, sembra riavvicinare i due progetti. Viceversa, mentre quella dell'architetto francese si deve a un principio museale, secondo il quale l'opera esposta è origine e fine di uno spazio continuo ma indifferente all'esterno, quella dell'architetto paraguaiano definisce uno spazio altrettanto introverso che si origina dagli spazi intermedi con cui si pone in continuità, in rapporto a degli spazi aperti che ne costituiscono il naturale completamento. L'irregolarità asuncena origina una continuità tra l'esistente e il nuovo che, nel confinare, amplia gli elementi esistenti a cui ogni suo segmento appartiene. La regolarità corbuseriana invece asseconda i principi interni al progetto-oggetto, come la modularità e standardizzazione degli elementi costruttivi, progettati in relazione alla sua possibile crescita. La forma della spirale se compresa nei termini di spazio da essa prodotto, sia in modo esclusivo che inclusivo, rimanda all'idea di promenade come percorso significante. Il progetto paraguaiano recupera quest'idea di promenade, ma il passaggio obbligato per le condizioni specifiche del contesto locale favorisce la reinvenzione dei principi che l'avevano generata. Sebbene l'affermazione con cui l'architetto Corvalán inizia la sua memoria di progetto – «l'idea sorge dalla famosa pianta libera, traslata in questo caso allo spazio e alla forma»⁴⁹ – sia un po' forzata, esprime il

⁴⁹ vedi *infra*, nota 17, p. 115.





▲ Immagine 17: *Teatro Experimental*. E se ci fosse stata una terrazza? Fotografia di Leonardo Méndez, 2012. Cortesia dell'Autore.

desiderio di inserirsi in un discorso della modernità. Più chiaro ci appare il progetto per il teatro se si comprende che dentro al meccanismo rigido e limitato, definito dalla spirale quadrangolare irregolare in relazione alle preesistenze, ogni parte della sua figura è libera di costruire un nuovo rapporto con esse, modificandole e di conseguenza, cambiandone il senso. La memoria di un tipo locale e le condizioni specifiche del contesto divengono ricchezza perché pongono nuove esigenze capaci di rigenerare la forma⁵⁰.

⁵⁰ «Nell'architettura le novità non nascono da nuove forme, bensì soltanto da nuove esigenze». Muthesius [1907] 1981, p. 61.

Un nastro piegato. La costruzione del vuoto

Il 22 luglio 2002 la “Commissione di Selezione delle Opere di Architettura” riunita ad Alcalá de Henares⁵¹ comunica agli architetti Javier Corvalán e Paola Moure⁵² che il “Recupero del Centro Culturale - CPES” è tra le ventotto opere selezionate per partecipare alla “III Biental Iberoamericana de Arquitectura y Ingeniería” che si sarebbe tenuta a Santiago del Chile nell’ottobre seguente⁵³. La fondazione della Biennale Iberoamericana nel 1998 manifesta un rinato interesse, o una ritrovata possibilità, di ridurre le distanze tra la Patria spagnola e le non più così giovani Repubbliche d’America⁵⁴. Le intenzioni e gli obiettivi di questa istituzione sono diversi da quelli che avevano contraddistinto l’esposizione di Barcellona (1888) e di Siviglia (1929), più interessati a definire una continuità culturale, meglio espressa nelle forme di finanziamenti a questo tipo di attività, piuttosto che nell’affermazione di alcuni debiti formali. Le opere esposte e poi pubblicate palesano una eterogeneità di vedute che riflettono la vivacità di una America non più costretta in un’univoca modernità occidentalizzante e progressista, come fu quella di Hitchcock⁵⁵. Il progetto di ristrutturazione paraguaiano, tra i primi apparsi in una pubblicazione di respiro internazionale⁵⁶, propone infatti un’architettura dalla scala ridotta, che prevede la riforma di due edifici esistenti e la riorganizzazione dello spazio vuoto tra di essi. L’opera si colloca in una area di Asunción un tempo corrispondente all’intorno rurale del piccolo centro città, ridotta al sistema reticolato realizzato da Rodríguez de Francia a cavallo tra il XIX e il XX secolo, quando una ritrovata condizione di stabilità economico-politica permise alla città di espandersi grazie ad importati flussi migratori. La descrizione presente nel catalogo della biennale⁵⁷ pubblica il testo della memoria di progetto, ritrovato nell’archivio digitale dello studio dell’architetto, con alcune modifiche. Le correzioni non riguardano aspetti sostanziali della spiegazione del progetto, ma esclusivamente i riferimenti fatti al centro culturale CPES, che diventa riduttivamente

51 Alcalá de Henares: comune spagnolo ormai conurbato a Madrid, sede di una delle più importanti università spagnole.

52 Paola Moure, laureata a la “Universidad Nacional de Asunción” nel 1994, collabora con l’architetto Corvalán durante gli anni novanta. Dal 1996, hanno in cui viene elaborato il progetto del CPES, dirige un suo studio professionale che si dedica alla progettazione e alla realizzazione di residenze private. Nel 2000 costruisce con Artec s.r.l. “Casa VZI”, il calcolo è di Anibal Aguilar, Javier Corvalán risulta come architetto associato. Moya Peralta – Peralta – Moya Tasquer 2003, pp. 116-117.

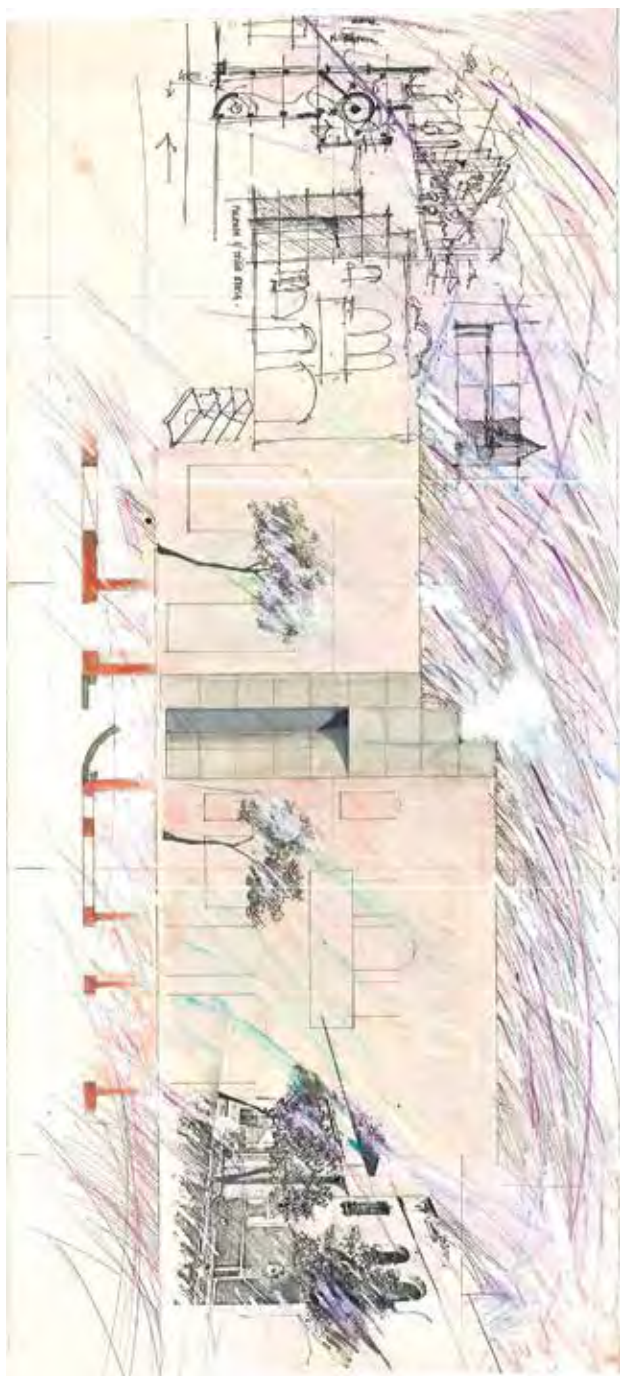
53 Una copia della lettera è conservata nell’archivio dello studio.

54 Conde 1929, p. 19.

55 Hitchcock 1955.

56 Si ricorda la selezione dell’opera “Centro deportivo Diben” a Encarnación, di Pablo Capelletti, Rubén Isasi e José Monti, tra le finaliste del Primo Premio Mies Van der Rohe di Architettura Latinoamericana, si veda Fundació Mies van der Rohe 1999, pp. 58-61. E la selezione dell’Opera “Complejo vacacional del Sindicato de trabajadores de la administración nacional de electricidad” a Caacupé, di José Luis Ayala, Solano Benítez e Alberto Marinoni, tra le finaliste del Secondo Premio Mies Van der Rohe di Architettura Latinoamericana. Si veda Fundació Mies van der Rohe 2000, pp. 34-37.

57 Rispa 2002, p. 206.



▲ Immagine 18: CPES. Elaborato cartaceo della prima versione del progetto. Archivio Javier Corvalán, originale cartaceo.

il nome vuoto per indicare un'opera di architettura. La storia del "Centro Paraguayo de Estudios Sociológicos" ci consente di evidenziare un intreccio di relazioni culturali di cui lo stesso centro è promotore durante la dittatura di Stroessner, contemporaneamente al periodo di studi universitari dell'architetto Corvalán.

Il "Centro Paraguayo de Estudios Sociológicos" (CPES) nasce nel 1964, come il primo centro di ricerca di scienze sociali in Paraguay⁵⁸. La fondazione di questo centro anticipa un clima governativo più disteso che caratterizza il paese negli anni settanta: i cambiamenti di politica estera degli Stati Uniti producono un allentamento delle misure repressive adottate dalla dittatura di Stroessner⁵⁹. Un abbassamento della pressione politica dà vigore alla società paraguaiana, che comincia a coordinare in forma privata alcuni centri di riferimento per la ricerca e la raccolta di documentazione relativa alle condizioni del paese. La diffusione silenziosa di questo tipo di attività condotta dagli intellettuali, ancora relegati a una dimensione individuale piuttosto che di classe, consente al Paraguay di intraprendere un cammino, non privo di insidie e intoppi, verso la costruzione di un'immagine più realistica di sé, prodotta dal suo interno. La formazione di questi centri dà ragione della dimensione continentale di ogni singola nazione: favorendo la conoscenza di una propria identità si riscopre una certa continuità con le altre nazioni che condividono il processo, più tardi identificato con la "década perdida".

La stabilità politica locale e il fervore culturale continentale favoriscono la nascita di alcuni centri⁶⁰, promotori di ricerche in diversi ambiti disciplinari, a cui viene data voce e limitata diffusione anche attraverso riviste e pubblicazioni da loro stessi redatte. Tra questi centri meritevole di menzione vi è anche il "Centro de Estudios Paraguayos Antonio Guasch" (CEPAG), fondato nel 1967. Nel 1976 il governo vigente ne ostacolò temporaneamente i lavori. Le attività del CEPAG ebbero nuovamente vita con Bartomeu Melià: questa collaborazione portò alla pubblicazione di molte ricerche utili alla comprensione della condizione culturale specifica del Paraguay in rapporto al suo modo di esprimersi nelle sue diverse lingue⁶¹. Pochi anni dopo il "Banco Paraguayo de Datos" (BPD), fondato nel 1978 e soppresso con un'azione militare nel 1983⁶², pubblica, seppur con limitata diffusione, una significativa indagine sull'evoluzione storica e tipologica della residenza popolare urbana in Paraguay. Il titolo dell'opera⁶³ palesa il debito contratto con l'esperienza condotta da Ramón Gutiérrez⁶⁴ negli anni precedenti e conferma che il valore dell'architettura residenziale paraguaiana debba essere cercato nella «continuità

58 CPES 1981. Masi – González – Servin 2016, p. 82.

59 Comision de Verdad y Justicia, p. 193.

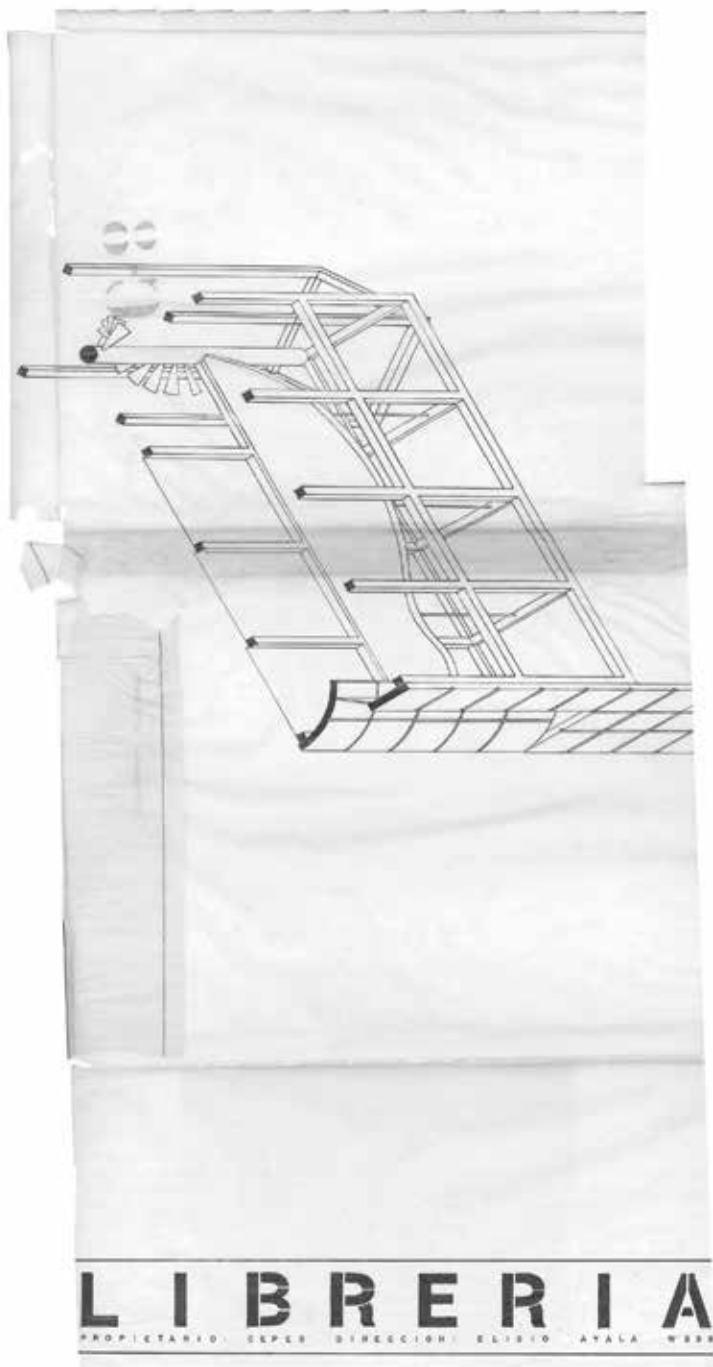
60 Masi – González – Servin 2016, p. 82.

61 Molti dei suoi scritti pubblicati nelle riviste dell'epoca sono stati raccolti in Melià [1988] 1997 e Melià 1995.

62 Comision de Verdad y Justicia, p. 193.

63 *Apuntes sobre evolucion historica y tipologica de la vivienda popular urbana en el Paraguay*. Boh – Granada s.d. [1980 ca]

64 Gutiérrez [1977] 1983.



▲ Immagine 19: CPES. Vista assonometrica dal basso della prima versione del progetto. Archivio Javier Corvalán, originale cartaceo.

evolutiva della residenza popolare rurale nella residenza popolare urbana»⁶⁵. L'architetto Luis Alberto Boh, coautore della pubblicazione, è tra i fondatori del corso di laurea in architettura all'Universidad Católica de Asunción⁶⁶, la cui creazione verrà ufficialmente approvata nel 1979⁶⁷. I primi due anni del corso erano di architettura e ingegneria poi, per i successivi tre anni, il percorso formativo si differenziava in due corsi di laurea differenti⁶⁸. Nel 1981 Javier Corvalán si iscrive a questo nuovo corso di laurea insieme ad Anibal Aguilar, amico con cui l'architetto ha svolto tutto il percorso scolastico e con il quale intende svolgere il corso di ingegneria. Sebbene durante i primi due anni Corvalán maturi la scelta di completare gli studi di architettura⁶⁹, con Anibal Aguilar fonderà l'impresa di costruzioni Artec s.r.l., con cui l'architetto ci risulta abbia costruito alcuni dei suoi progetti, perlomeno dal 1991. All'ingegnere si deve il calcolo statico del progetto del CPES, la sua costruzione all'impresa Artec. Dal programma di studi di Corvalán emerge l'importante contributo formativo che l'architetto Boh, ampiamente riconosciuto nel paese come esponente di rilievo nel campo delle arti visive, aveva all'interno di questo nuovo corso. Oltre ad essere stato uno dei principali attori della nascita di questo corso di laurea è responsabile di tutte le discipline legate alle teorie e alle tecniche della rappresentazione⁷⁰.

In seguito alla diffusione della ricerca di Luis Alberto Boh, nel 1984, il CPES pubblica uno studio prodotto della collaborazione tra altri due professori del corso di laurea di architettura e ingegneria della Universidad Católica. La *culata yovai*⁷¹ è un lavoro collettivo a cui partecipano, tra gli altri⁷², César Augusto Morra, responsabile del corso di "Architettura contemporanea" e Silvio Rios, responsabile di alcuni corsi di tecnologia costruttiva. La pubblicazione approfondisce i caratteri evolutivi di un tipo edilizio rurale, la cui edificazione è riscontrabile in Paraguay fin dal 1792, anno in cui Felix de Azara⁷³

⁶⁵ Boh – Granada s. d. [1980 ca.], p. 30.

⁶⁶ Lopes 2016, p. 33. L'informazione è stata fornita dallo Boh in una conversazione avvenuta ad Asunción nel settembre 2013.

⁶⁷ <<http://www.da.uc.edu.py/index.php/historia>>

⁶⁸ Lopes 2016, pp. 35-39. Nel paragrafo O curso de arquitetura da Universidad Católica, Lopes descrive l'ambiente e le idee che avevano ispirato la creazione di questo corso di laurea, basandosi sulle interviste da lui fatte ad alcuni architetti paraguaiani, tra cui Javier Corvalán, Luis Alberto Boh e Javier Rodriguez Alcalá.

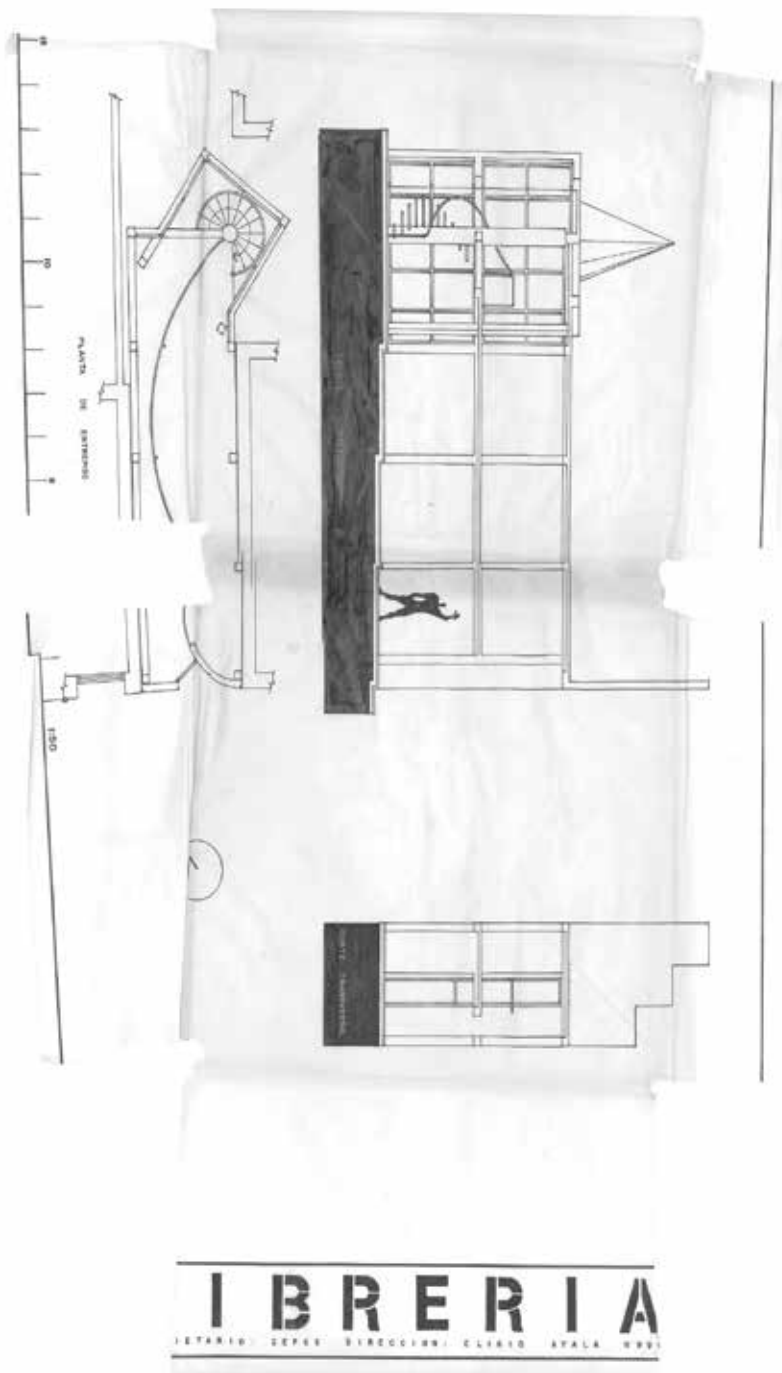
⁶⁹ Queste informazioni sono state fornite dallo stesso architetto e dall'ingegnere Aguilar durante alcune conversazioni avute a Luque e ad Asunción nel gennaio 2015. Si veda anche Corvalán J. 2015.

⁷⁰ Il programma di studi dell'architetto Corvalán è stato fornito dal Dipartimento di Architettura dell'Universidad Católica de Asunción, grazie alla collaborazione del Decano della Facoltà di Scienze e Tecnologia, Ing. Luca Cernuzzi, del Direttore del Dipartimento di Architettura, Arch. Blas Amarilla, e del suo staff.

⁷¹ Ríos Cabrera – Herreros – Lara Castro – Morra – Stella Maris 1984.

⁷² Tra gli autori vi è anche Fernando Lara Castro che figura tra i collaboratori di Gutiérrez per i rilievi e i disegni pubblicati in Gutiérrez [1977] 1983.

⁷³ Felix de Azara (Barbuñales 1742 – 1821) si recò in America come membro della commissione che doveva identificare il confine stabilito dal Trattato di Tordesillas (1494). Durante i suoi vent'anni di permanenza, compì un'importante opera di documentazione dell'area del Rio della Plata e del Paraguay, sia dal punto di vista delle scienze ambientali che umanistico. Gutiérrez [1977] 1983, pp. 163-165.



▲ Immagine 20: CPES. Pianta e sezioni della prima versione del progetto. Archivio Javier Corvalán, originale cartaceo.



▲ Immagine 21: La culata yovai. Felix de Azara, in Gutiérrez [1977] 1983, p. 165.

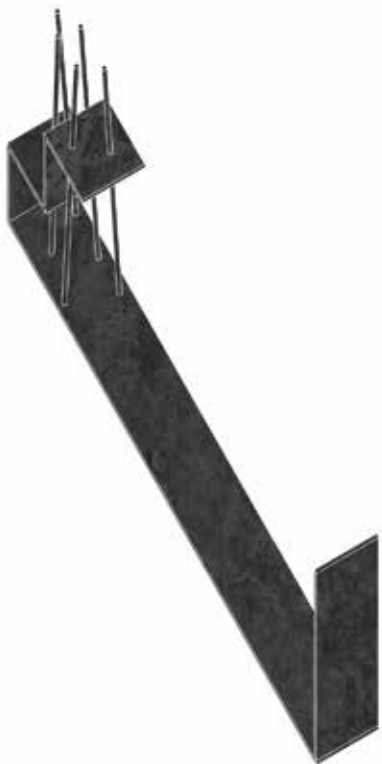
ne restituisce graficamente le forme. Il valore di questo tipo edilizio risiede nella sua «persistenza»⁷⁴ nel tempo e nello spazio. Lo studio infatti documenta l'ampia diffusione di questa architettura su tutto il territorio nazionale e ne descrive la struttura e l'evoluzione morfologica con l'obiettivo di «rimarcare le possibilità offerte dall'organizzazione spaziale della residenza rurale di “stanze affacciate” o “culata yovai”»⁷⁵. Un unico tetto a due falde, delimita la superficie coperta dello spazio abitato, differenziato in due volumi chiusi e uno aperto che gli dà accesso. Una seconda raffigurazione⁷⁶ del 1827 ad opera del medico e botanico svizzero Johann Rudolph Rengger⁷⁷, conferma la struttura descritta da Azara, ma dà percezione dei modi di occupazione dello spazio centrale e della folta vegetazione in cui è immerso. L'analisi evolutiva dimostra come la struttura formale si regga su un preciso rapporto tra gli elementi chiusi, confinanti, e quello centrale da essi confinato, compreso in relazione all'ambiente rurale in cui si insedia. La tensione tra il contesto paesaggistico e gli ambienti più intimi della casa, indistintamente dedicati ai vari usi della residenza, è data da un vuoto, da un'assenza che dà senso alle due presenze

⁷⁴ Gutiérrez [1977] 1983, p. 163. Ríos Cabrera – Herreros – Lara Castro – Morra – Stella Maris 1984, p. 20.

⁷⁵ Ríos Cabrera – Herreros – Lara Castro – Morra – Stella Maris 1984, p. I.

⁷⁶ Ríos Cabrera – Herreros – Lara Castro – Morra – Stella Maris 1984, p. III.

⁷⁷ Johann Rudolph Rengger (Baden 1795 – Aarau 1832) risiede ad Asunción tra il 1819 e il 1826, sotto la dittatura di Rodríguez de Francia. Nel 1835 viene pubblicato postumo il significativo testo *Reise nach Paraguay* (Viaggio in Paraguay) ricco di importanti osservazioni zoologiche, botaniche, etnografiche e sociologiche.





▲ Immagine 22: *La culata yovai*. Johann Rudolph Rengger, in Rivero 2013, p. 26.

che la conterminano. Lo spazio si configura come spazio «puente»⁷⁸, luogo di relazioni tra le parti, dando misura all'«eterno paesaggio»⁷⁹ tutt'intorno. Lo spazio intermedio non è da intendersi dunque solo come il luogo principale della residenza in continuità con l'esterno, ma come la condizione domestica dell'ambiente naturale.

L'intorno determina anche la scala di questi ambienti. Lo spazio centrale dev'essere contenuto per consentire un buon comfort termico⁸⁰ in relazione alle alte temperature che caratterizzano il clima paraguaiano⁸¹, mentre i materiali utilizzati vengono scelti tra quelli disponibili in loco in base alla loro «malleabilità o maneggiabilità»⁸². I volumi vengono orientati ad est e ovest, per impedire l'accesso diretto della luce solare quando questa ha un'inclinazione minore e la loro massa garantisce così inerzia termica. L'ampia diffusione della forma semicircolare è probabilmente dovuta ad un'economia tecnologico-compositiva della copertura: disposte a raggiera rispetto al centro del cerchio, le travi che

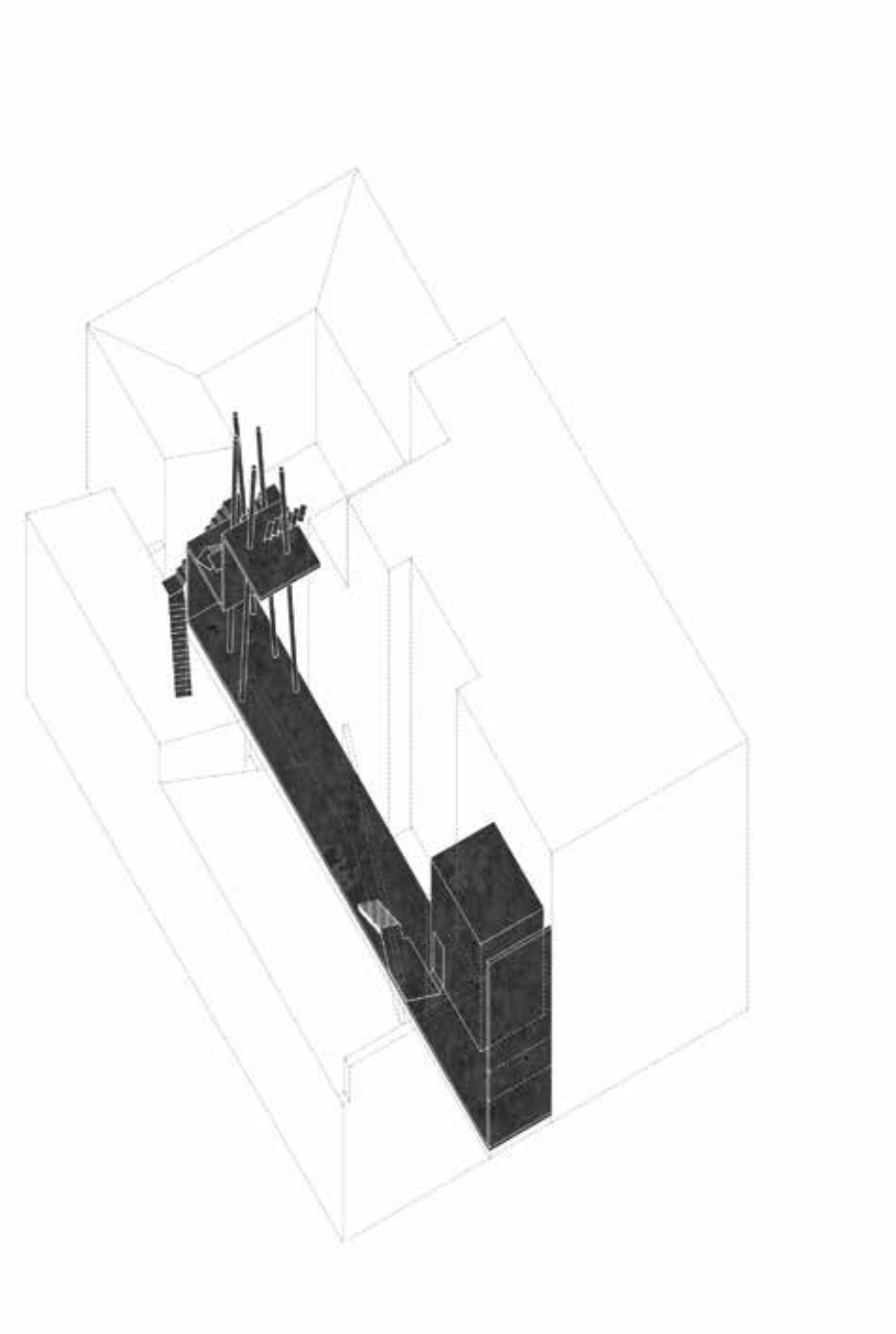
⁷⁸ Ríos Cabrera – Herreros – Lara Castro – Morra – Stella Maris 1984, p. 21.

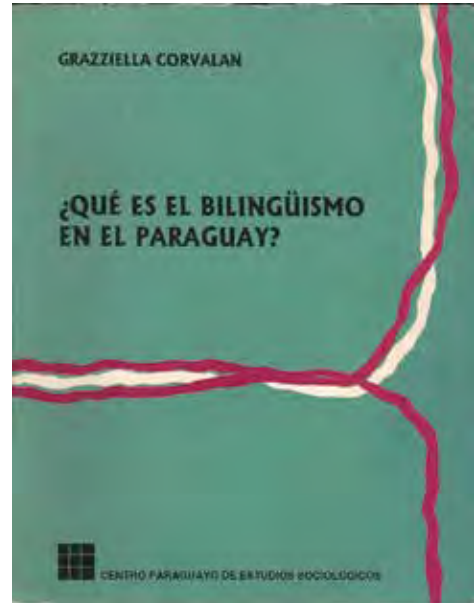
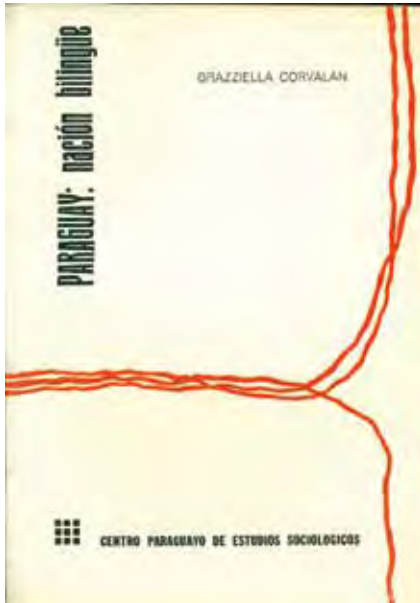
⁷⁹ Le Corbusier [1930] 1979, p. 24.

⁸⁰ Ríos Cabrera – Herreros – Lara Castro – Morra – Stella Maris 1984, p. 47.

⁸¹ La temperatura media annuale del Paraguay è di 26,1 °C.

⁸² Ríos Cabrera – Herreros – Lara Castro – Morra – Stella Maris 1984, p. 48.





▲ Immagine 23: G. Corvalán [1977] 1981.

► Immagine 24: G. Corvalán [1983] 1998.

sorreggono la copertura divengono tutte uguali fra loro⁸³, riducendo così la diversità di elementi necessari alla costruzione.

Questo tipo di argomentazioni trovano fondamento nella ricerca di Silvio Ríos Cabrera che si distingue come coautore del *La culata yovai*, come fondatore del “Centro di Tecnologia Appropriata”⁸⁴ e per la diffusione della teoria socio-economica alla quale il centro cerca di dare riscontro materiale.

«Un organismo di ricerca e servizi per lo sviluppo di tecnologie appropriate applicabili fondamentalmente alla residenza di interesse sociale, a metodi costruttivi di basso costo, a energie alternative, all’igiene ambientale e ad agricolture alternative per lo sviluppo nel Paraguay»⁸⁵.

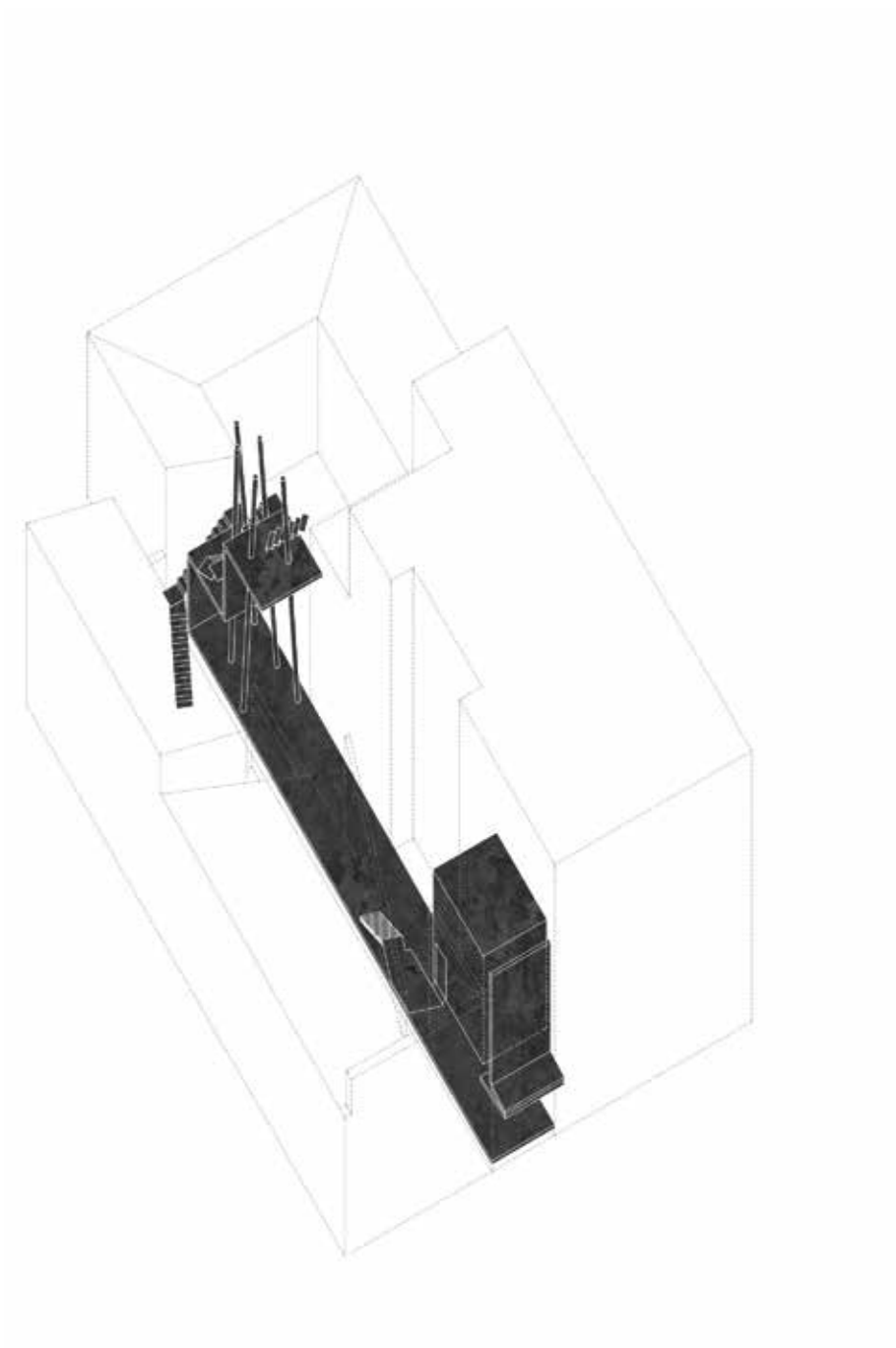
Lo stesso anno in cui Corvalán inizia la carriera universitaria, il Centro comincia ad organizzare seminari teorici e applicativi extracurricolari rivolti a tutta la cittadinanza, come parte integrante dell’Istituto Tecnologico della Facoltà che «ha contribuito permanentemente allo studio, formulazione e costruzione di prototipi di residenze»⁸⁶

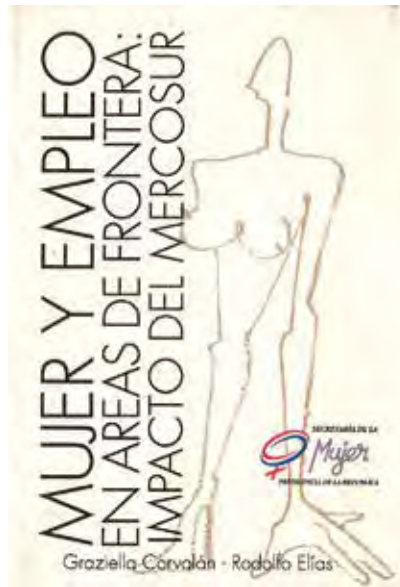
⁸³ Ríos Cabrera – Herreros – Lara Castro – Morra – Stella Maris 1984, pp. 48-51.

⁸⁴ *Centro de Tecnología Apropriada* 1990, p. 31. Gutiérrez 1996, p. 294.

⁸⁵ *Centro de Tecnología Apropriada* 1990, p. 31.

⁸⁶ Universidad Católica “Nuestra Señora de la Asunción”, facoltà di Scienze e Tecnologia, Risoluzione C.F. n° 15 del 1, atto 7 del 1987.



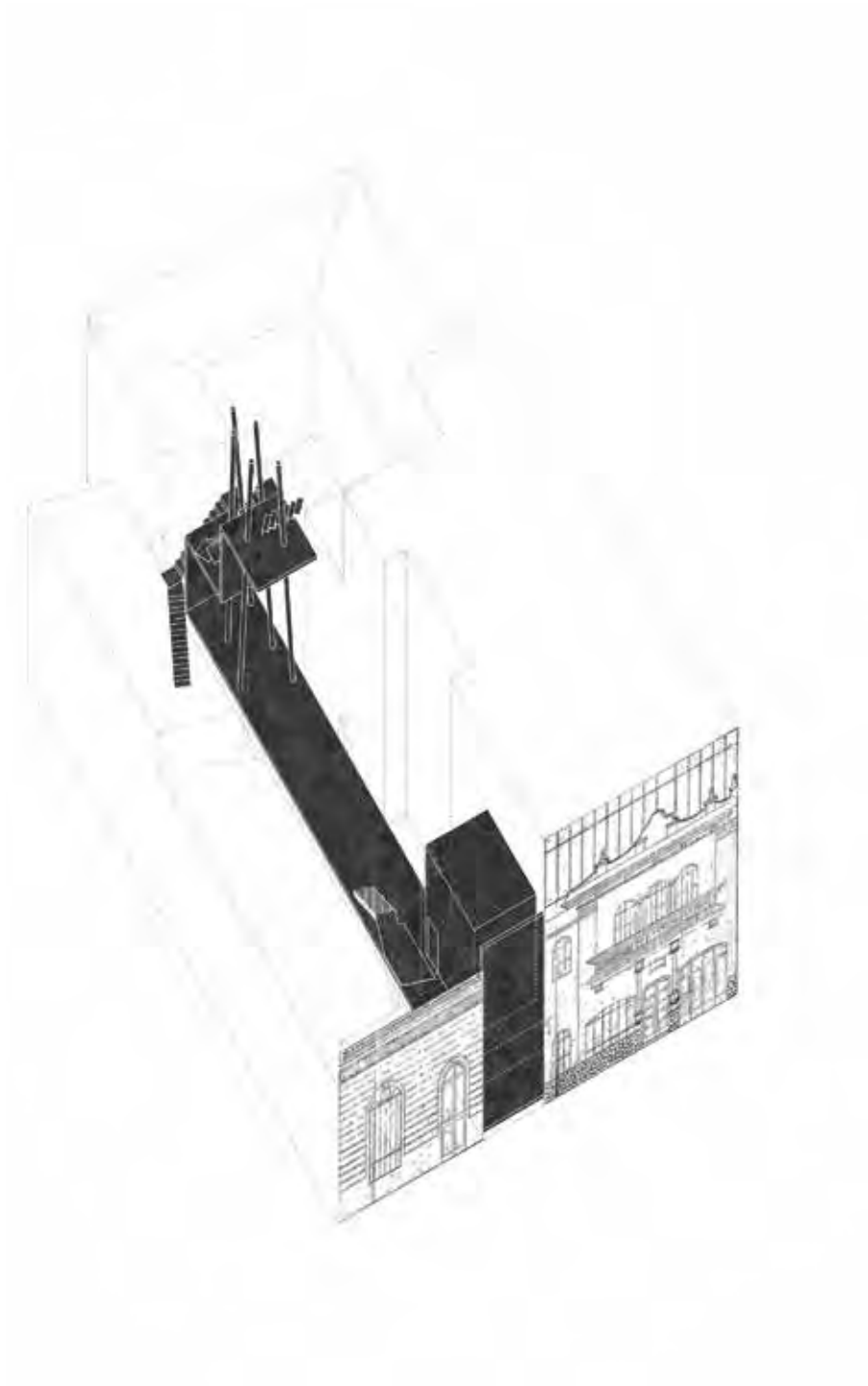


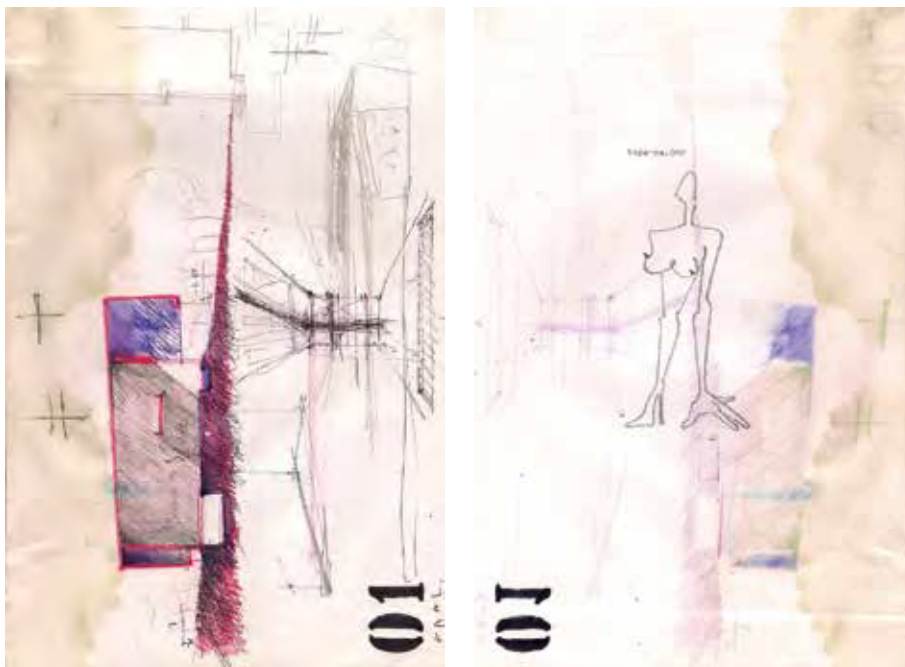
▲ Immagine 25: Copertina con un disegno di Javier Corvalán. Archivio Javier Corvalán.

popolari. Sebbene la consultazione dei documenti dell'Universidad Católica de Asunción confermino che l'architetto non abbia partecipato ad alcuno di questi corsi, ci sembra importante segnalare queste attività per evidenziare il clima culturale che caratterizza la sua formazione universitaria. Il Centro di Tecnologia Appropriata, al di là dell'importante compromesso sociale che ispira e dà senso alle sue ricerche, favorisce la diffusione di una cultura costruttiva locale. Investe infatti parte dei suoi sforzi nella ricerca sul campo per la documentazione della condizione abitativa e costruttiva, riscattando la qualità di alcuni elementi attraverso i quali, successivamente, generare un progetto. La formazione e il trasferimento di conoscenze utili all'autocostruzione sono l'obiettivo ultimo di un'attività conoscitiva molto più articolata. La realtà abitativa e sociale dell'America Latina è l'evidenza della forte disparità economica che ha prodotto un modello di sviluppo inappropriato al suo contesto, maggiormente interessato all'esportazione del profitto. Le condizioni abitative di una grande parte della popolazione sono inadeguate a garantire gli standard minimi d'igiene. Il processo di conoscenza della propria realtà comporta la presa di coscienza da parte del mondo accademico e professionale della «cultura della povertà»⁸⁷ con cui anche il progetto di architettura si deve confrontare⁸⁸.

⁸⁷ Gutiérrez – Moscato 1995, pp. 85-87.

⁸⁸ Il primo direttore del “Centro di Tecnología Apropriada” è l'architetto Thomas Gieth, esperto del “Centro para Migraciones y Desarrollo Intergubernamental” che, in seguito alle grandi inondazioni del 1982-1983, provocate dall'aumento del livello del fiume Paraguay, realizza un workshop in cui si progettano delle residenze galleggianti capaci di assecondare le variazioni del fiume. Questa esperienza è molto vicina alle esperienze che Javier Corvalán coordina con il “Colectivo Aqua Alta” dal 2014. Stulz – Mukerji [1981] 1988.





▲ Immagine 26: *Capilla Shoestat*. Disegni del progetto. Fronte. Javier Corvalán. Archivio Javier Corvalán, originale cartaceo.

► Immagine 27: *Capilla Shoestat*. Bozzetto per la copetina, “tapa”. Retro. Javier Corvalán. Archivio Javier Corvalán, originale cartaceo.

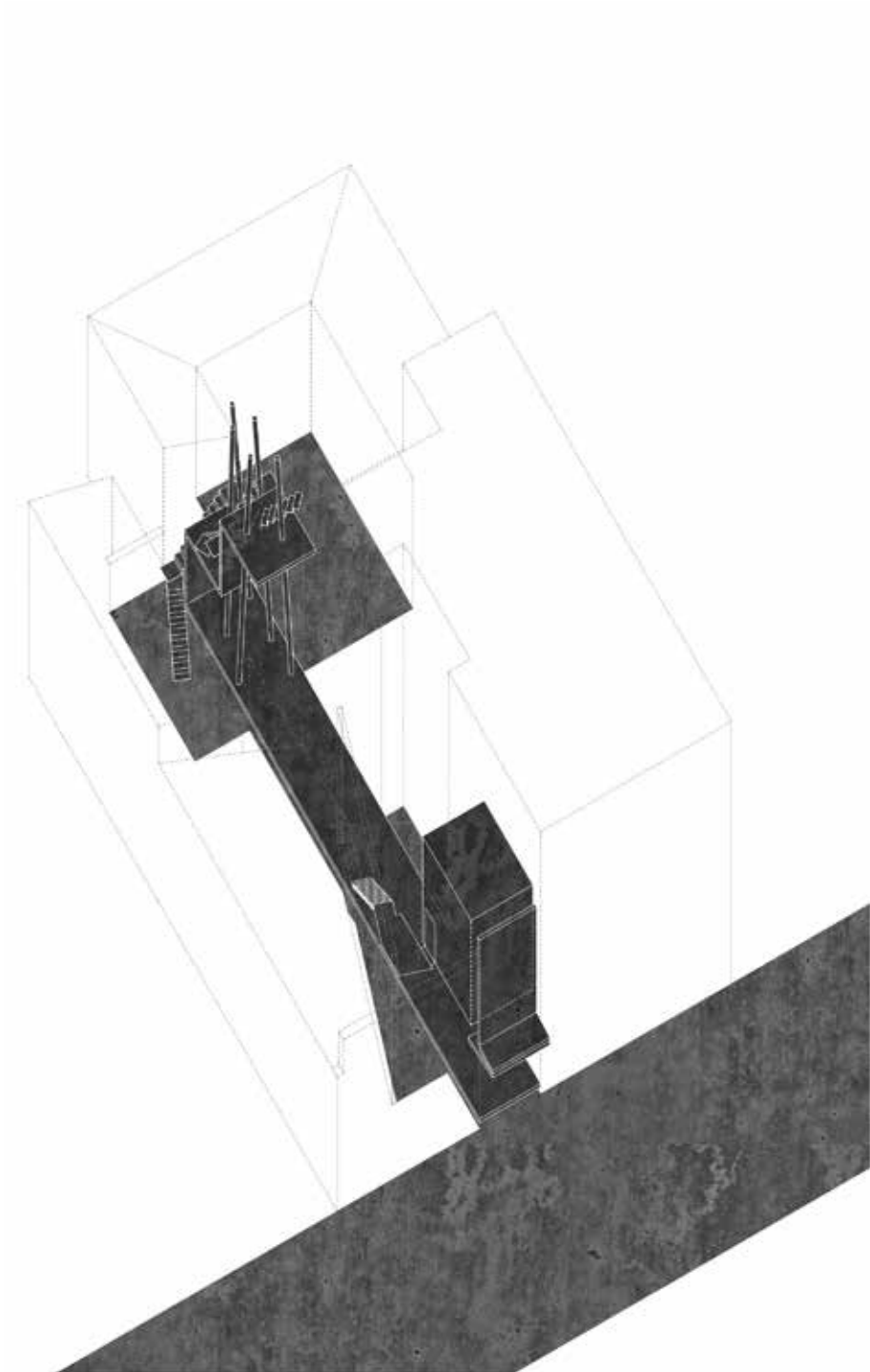
In questo contesto si diffondono alcune teorie economiche⁸⁹ emerse in seguito alla crisi energetica mondiale del 1973⁹⁰. La diffusione dei principi alla base della tecnologia appropriata e di istituzioni coinvolte nella loro attuazione trova nell’America un campo di sperimentazione e applicazione molto importante. Il “Centro Experimental de la Vivienda Economica” (CEVE) fondato nel 1967 all’Università di Cordoba, «svolge un lavoro pionieristico»⁹¹ in questo senso: la sperimentazione architettonica e costruttiva, applicata per esempio al ferrocemento o al laterizio armato, mutano la concezione stessa dell’economia, all’intendere quella di spesa non più come principio, ma come risultato di una sintesi di azioni e soluzioni tecnologiche. In questo contesto culturale, le costrizioni politiche ed economiche del Paraguay divengono «le condizionanti tecnologiche e ambientali dell’intorno che definiscono principalmente la formulazione della proposta»⁹². Sebbene Boh descriva questo processo in relazione all’evoluzione della

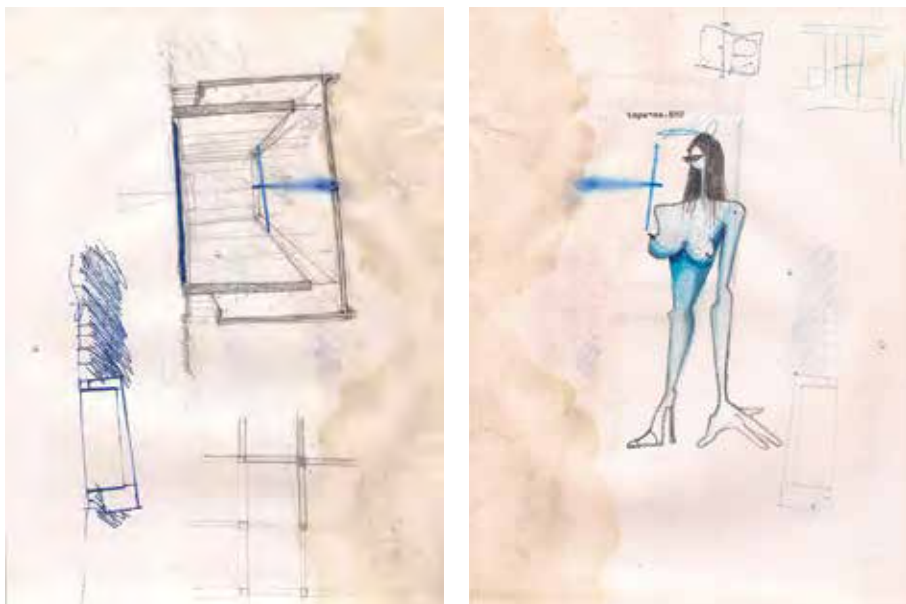
⁸⁹ La bibliografia potrebbe essere molto ampia. Ci si limita a segnalare il libro indicato come fondamentale da Silvio Ríos Cabrera, durante una conversazione avuta nel dicembre 2015. Schumacher [1973] 1978.

⁹⁰ L’evento viene segnalato per contestualizzare la diffusione delle teorie economiche e sociali che costituiscono il substrato teorico su cui è fiorita la tecnologia appropriata.

⁹¹ Gutiérrez 1996, pp. 295-296.

⁹² «Los condicionantes tecnológicos y ambientales del entorno los que definen grandemente la formulación de la propuesta». [t.d.A.] Boh – Granada s. d. [1980 ca.], p. 32.





▲ Immagine 28: *Capilla Shoestat*. Disegni del progetto. Fronte. Javier Corvalán. Archivio Javier Corvalán, originale cartaceo.

► Immagine 29: *Capilla Shoestat*. Bozzetto per la copertina, “tapa”. Retro. Javier Corvalán. Archivio Javier Corvalán, originale cartaceo.

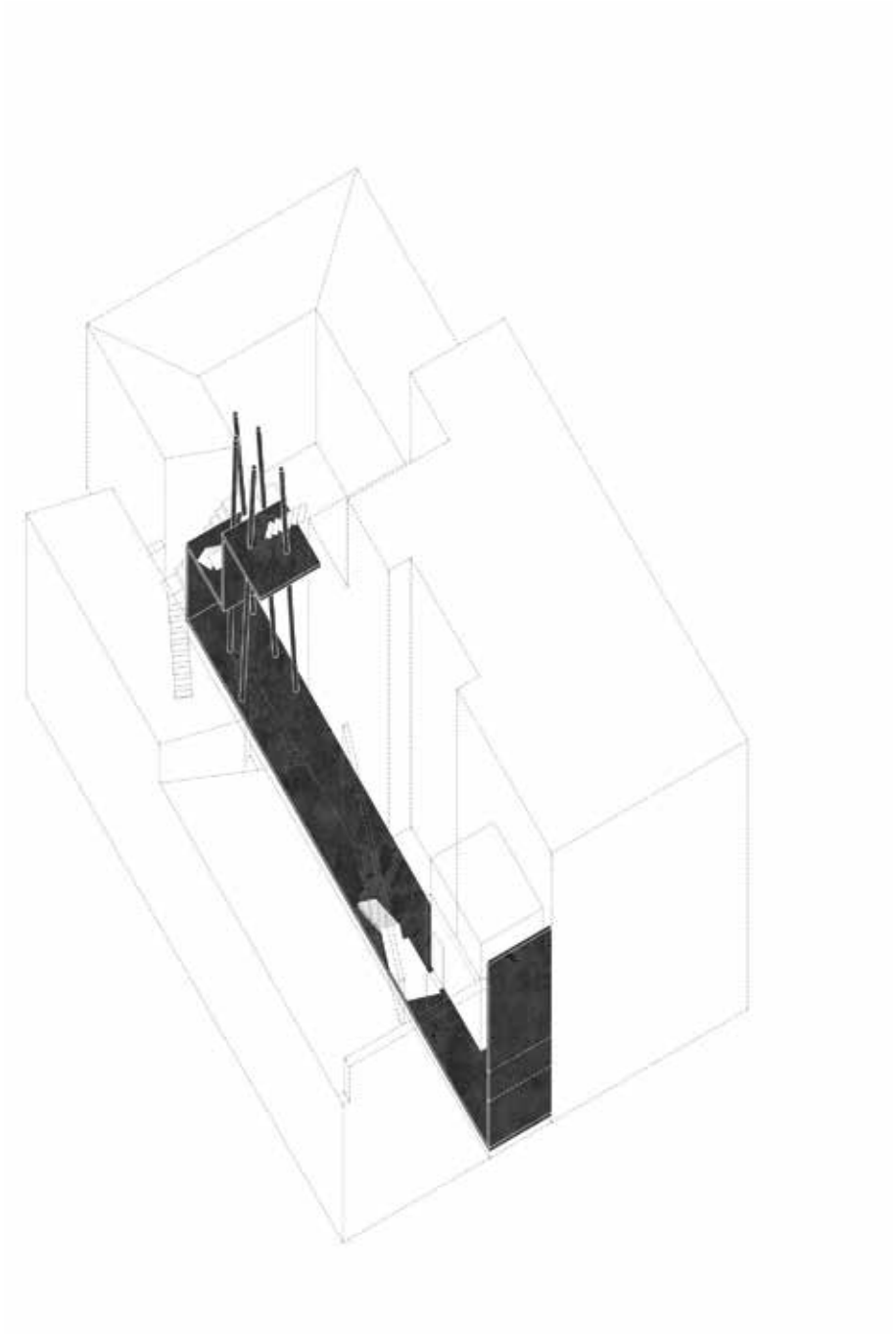
residenza popolare, l’affermazione assume per noi un carattere più ampio; è evidente infatti come la condizione periferica del Paraguay in relazione ai modelli architettonici importati a cui la nuova facoltà cerca di opporsi⁹³ trasformi «l’inadeguatezza stessa [...] nel “motore” culturale della nuova formulazione»⁹⁴.

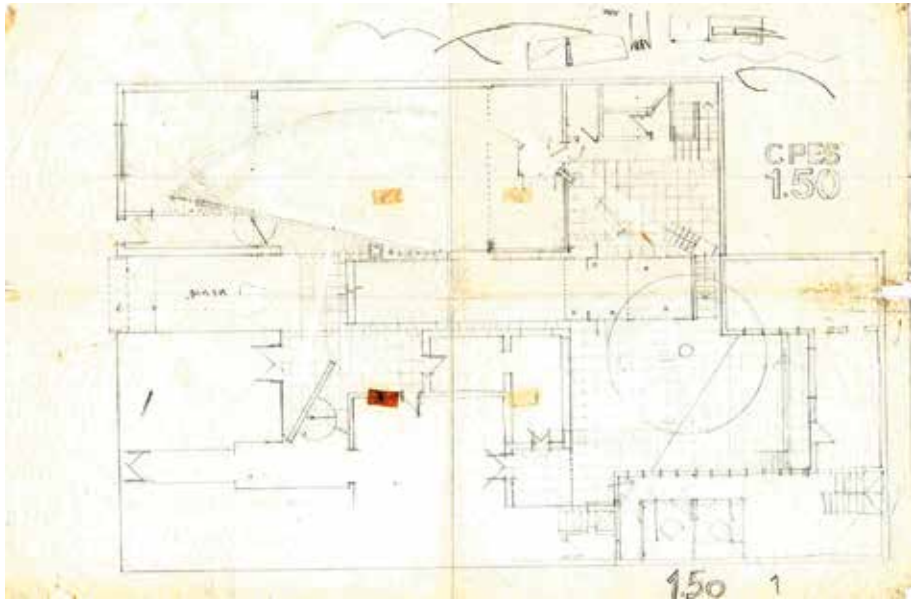
Altri libri invece ci consentono di evidenziare i rapporti dell’architetto Corvalán con il “Centro Paraguayo de Estudios Sociológicos”, vista la mancanza di documenti ufficiali in cui verificare le condizioni del progetto di ristrutturazione e i suoi tempi. Solo nella scheda tecnica del progetto, redatta dallo studio dell’architetto, si possono incontrare alcune sintetiche informazioni, tra cui l’anno di elaborazione del progetto, il 1996, e la realizzazione dello stesso in due fasi, nel 1997 e nel 1999⁹⁵. In questo stesso anno viene pubblicato un libro tra i cui autori vi è la madre dell’architetto, Graziella Corvalán. La copertina del libro riporta un disegno realizzato dal figlio, le cui bozze sono state

⁹³ «Il nostro valore stava nel poter generare una proposta alternativa [all’insegnamento proposto nell’altra Università]». [t.d.A.] Lopes 2016, p. 37. L’autore cita una affermazione di Boh da lui intervistato nel 2015.

⁹⁴ «la inadecuación misma es la que se constituye en el “motor” cultural de la nueva formulación». [t.d.A.] Boh – Granada s. d. [1980 ca.], p. 32.

⁹⁵ “Ficha Técnica” è il nome che viene dato al documento dove vengono sintetizzate le informazioni tecniche di un progetto (nome dell’opera, ubicazione, anno di redazione, anno di costruzione, autori, collaboratori, proprietario, autore del calcolo strutturale, impresa costruttrice, superficie del terreno, ecc.). Il documento è stato ritrovato nell’archivio digitale dello studio dell’architetto Corvalán.

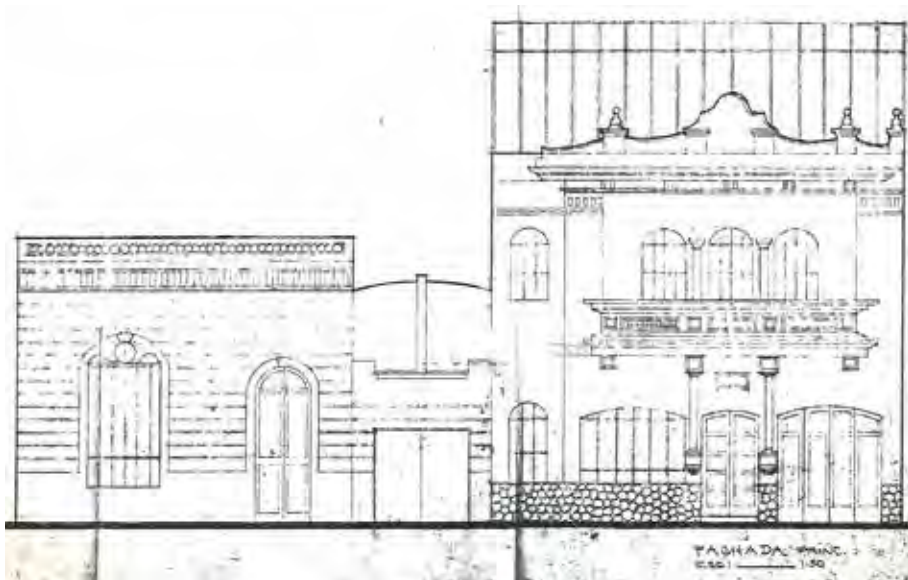




▲ Immagine 30: CPES. Planimetria del piano terra del progetto. A metà della calle che conduce alle corti il nastro si interrompe con due gradini, a fianco si può leggere un appunto: rampa?. Archivio Javier Corvalán, originale cartaceo. ritrovate sul retro di alcuni schizzi della prima versione del progetto della “Capilla Shoestad”, elaborato nel 1997. Graziella Corvalán fece parte del Consiglio Direttivo del “Centro Paraguayo de Estudios Sociológicos” con cui pubblicò almeno cinque volumi, tutti conservati nella biblioteca dello studio dell’architetto⁹⁶. Molti dei libri presenti in questa biblioteca sono rivestiti con carte da lucido con i disegni di alcuni vecchi progetti dell’architetto. Per quanto malconci, questa seconda vita ha garantito il mantenimento nel tempo di alcuni disegni, preservandone la perdita. Alcune di queste copertine hanno permesso infatti di comprendere il progetto per il CPES in una prospettiva storica più ampia e articolata: due volumi erano avvolti da dei lucidi rappresentanti il progetto per una libreria. L’intestazione del disegno oltre ad indicare il programma funzionale del progetto esplicitava il proprietario e la sua ubicazione, il CEPES. Non sappiamo a cosa sia dovuta la differenza nell’acronimo, ma l’indirizzo presente nei lucidi e le rappresentazioni grafiche – una assonometria, due sezioni e una pianta – hanno facilitato l’associazione con un altro disegno autografo dell’architetto, conservato a parte, dove troviamo alcuni disegni riconducibili allo stesso progetto. In questo elaborato cartaceo si trovano diverse rappresentazioni realizzate con tecniche differenti: una facciata con un particolare della pianta, due prospettive della stessa facciata e alcuni schizzi. Il ritrovamento di questa documentazione colloca il progetto realizzato in una riflessione compositiva molto più ampia.

⁹⁶ G. Corvalán [1977] 1981; G. Corvalán [1983] 1998; G. Corvalán 1985, G. Corvalán 1989; G. Corvalán – De Granda 1982.

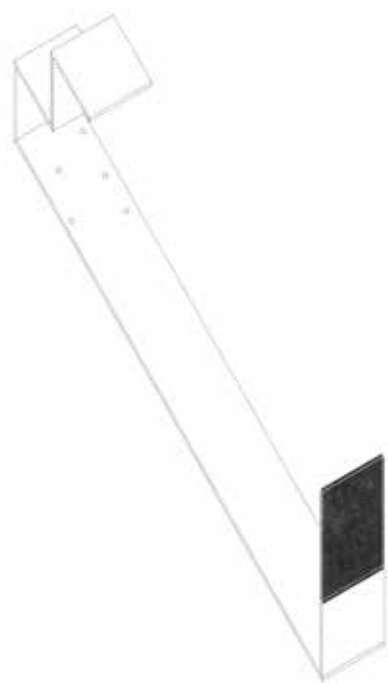


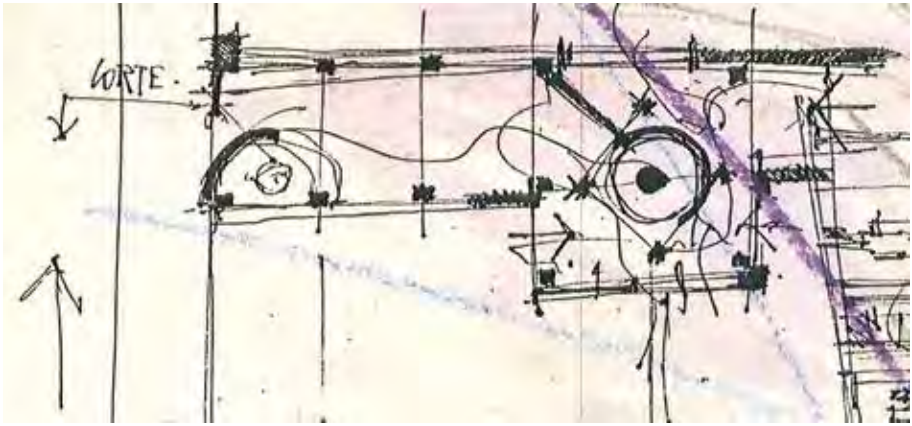


▲ Immagine 31: CPES. Prospetto del Centro Culturale prima dell'intervento. Archivio Javier Corvalán, originale cartaceo.

Non conoscendo con precisione la successione delle richieste dei committenti in relazione alle due versioni ritrovate⁹⁷, possiamo soltanto argomentare come il primo punto di svolta del progetto sia un cambiamento delle richieste alla base della commessa. Il programma del prima versione, una libreria, può indubbiamente essere compreso in un centro culturale, oggetto della seconda, ma è l'ampliamento dell'area su cui intervenire che modifica il progetto del nuovo, in entrambi i casi collocato nello spazio vuoto tra i due edifici esistenti di proprietà del CPES. Mentre il primo progetto occupa lo spazio vuoto, abitato da più volumi architettonici, destinati alla libreria, il secondo progetto inserisce il nuovo programma nei diversi ambienti degli edifici esistenti, liberando lo spazio centrale da qualsiasi necessità funzionale specifica. Nei disegni relativi alla prima versione gli edifici esistenti non vengono mai rappresentati, se non nelle loro facciate, mentre in pianta non sono che i limiti di qualcosa dalla consistenza indefinita. Gli elementi del progetto strutturano così un rapporto interno, l'uno con l'altro, senza tentare alcuna mediazione con le altre presenze, tra le quali si pongono. Una prima figura, un telaio composto da elementi a sezione quadrata, si addossa alle pareti dell'esistente, senza generare alcuna tensione con il suo intorno. Il parallelepipedo così conformato appare tutto rivolto a se stesso, alla sua uniformità e precisione. La sua griglia è il principio d'ordine che controlla le eccezioni: un solaio curvilineo e un parallelepipedo sormontato da un tetto a piramide. Il solaio curvilineo del primo piano, proviene dall'ingresso e culmina nella scala a chiocciola, situata nella seconda eccezione. Quest'ultima è un parallelepipedo simile al

⁹⁷ Il progettista afferma in un'intervista che le versioni sono tre. Rodríguez Alcalá 2005, p. 16.





▲ Immagine 32: CPES. Dettaglio del disegno cateceo della prima versione. Studio planimetrico. Archivio Javier Corvalán, originale cartaceo.

telaio, ma ad esso compenetrato attraverso una rotazione planimetrica. L'unicità di questa chiusura, rafforzata da un allargamento dello spazio definito dai confini dell'esistente, è sottolineata dalla copertura piramidale. L'eccezionalità di questo volume è evidenziata da due schizzi presenti nell'elaborato cartaceo, dall'insistere della penna sui suoi elementi caratteristici.

La facciata su via Eligio Ayala si presenta come un altro elemento indipendente, staccato dal telaio retrostante del quale non rispetta nemmeno la scala, perché il principio d'ordine che governa la sua autonomia è dettata dall'altezza delle facciate esistenti tra le quali si inserisce. La maglia geometrica che ne caratterizza l'aspetto è misurata dalla tripartizione che risolve la differenza d'altezza tra le preesistenze. Se da un lato il sistema gradonato tenta di avvicinare gli edifici del Centro Culturale, il suo principio d'ordine definisce un sistema geometrico che manifesta tutta la sua dissonanza dalle facciate limitrofe.

Questo tipo di estetica può essere ricondotta a una lezione cominciata all'università, poi proseguita con le prime esperienze lavorative intraprese con l'architetto Pablo Capelletti⁹⁸, con cui Corvalán si assocerà per alcuni concorsi durante gli anni novanta. Tra le partecipazioni più significative si possono ricordare quella per il "restauro e la valorizzazione del Teatro Ignacio A. Pane", per il quale vennero insigniti del primo premio nel gennaio del 1996⁹⁹, e quella per la sede del Congresso Nazionale, premiato con il terzo posto¹⁰⁰ nel gennaio del 1996. Entrambi i progetti sono contemporanei al progetto del CPES. Tanto le parole dell'architetto¹⁰¹ quanto i disegni dei progetti di questi concorsi

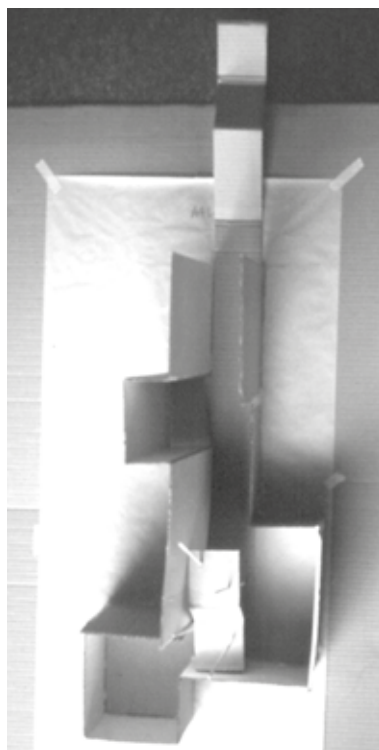
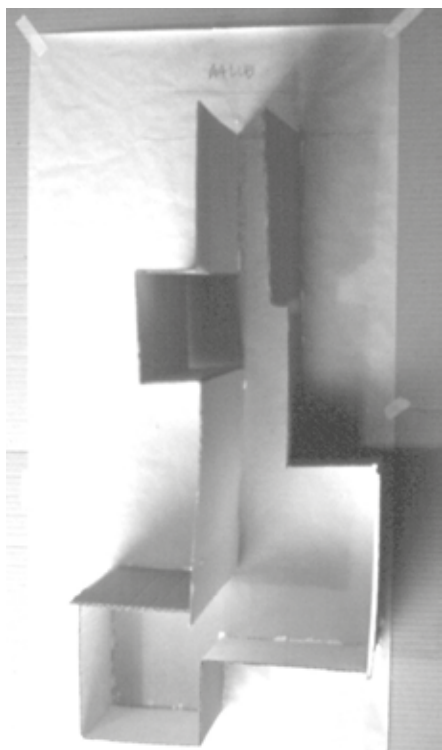
⁹⁸ Pablo Guillermo Capelletti (Mar del Plata 1942 – Asunción 2000).

⁹⁹ Il 31 gennaio 1996 il sindaco di Asunción comunica la vittoria del primo premio in una lettera, ritrovata tra i documenti del concorso. Ardissonne 1996; Cardozo Ocampo – Cabral Sanchez 1996; *Se conoce proyecto* 1996; *Javier Corvalán* 1996; *Llegó el modernismo* 1996; *Teatro Municipal* 1996.

¹⁰⁰ Nei documenti del concorso archiviati in formato digitale è stata trovata una scheda tecnica che indica questa data. Un disegno di lavoro per il concorso riporta la data 15 agosto.

¹⁰¹ Corvalán J. 2015, p. 17.





▲ Immagine 33: CPES. Vista del modello della corte. Archivio Javier Corvalán.

► Immagine 34: CPES. Vista del modello della corte con il nastro. Archivio Javier Corvalán.

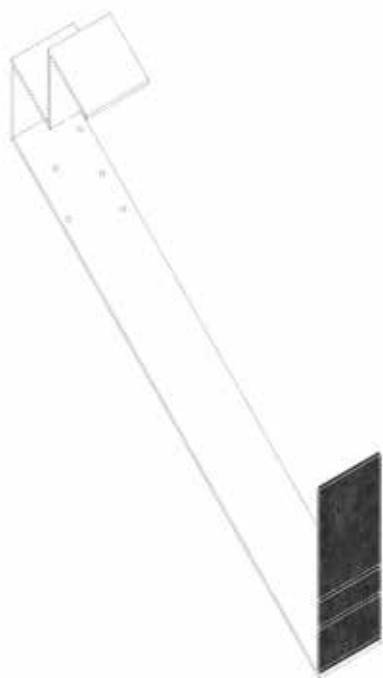
svelano il debito intellettuale maturato dall'autore con alcune figure molto in voga nel periodo universitario, come Tadao Ando e Richard Meier. Javier Corvalán stringe un rapporto particolare con l'architetto Pablo Capelletti, che viene ricordato spesso come una delle figure più influenti nel suo percorso di crescita culturale e professionale¹⁰². Durante gli ultimi due anni di studio segue quattro corsi da lui tenuti¹⁰³, e con la sua supervisione elabora il progetto di tesi su Areguá, città affacciata sul lago Ypacaraí, a 30 km dalla capitale¹⁰⁴. Sarà lo stesso Capelletti a proporre a Corvalán di iniziare la carriera universitaria accompagnandolo nella sua attività didattica¹⁰⁵, ma soprattutto aiuterà il giovane architetto a viaggiare a Buenos Aires dove otterrà la possibilità di seguire dei corsi incentrati sul restauro, in Italia. Il progetto per il CEPS – non sappiamo se

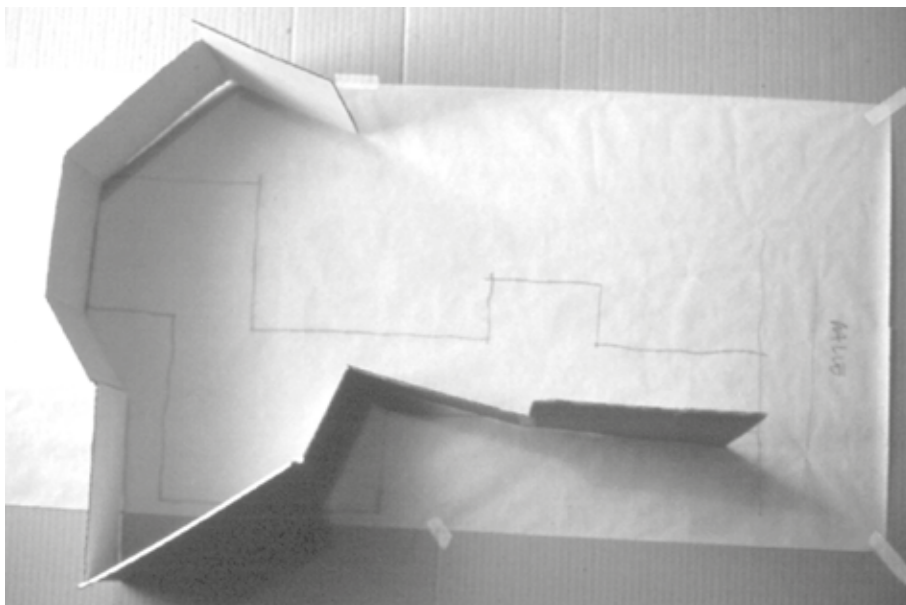
¹⁰² Corvalán J, pp. 12-15.

¹⁰³ In ordine cronologico: "Teoría y Método de Diseño I", "Diseño Arquitectónico V", "Historia de la Arquitectura VI" e "Teoría y Método de Diseño II".

¹⁰⁴ Nell'archivio dello studio sono state ritrovate 20 diapositive riguardanti la tesi: 19 sono fotografie di alcune tavole, in una è rappresentata l'area di progetto. Analizzando la numerazione delle tavole si comprende che dovevano essere oltre cinquanta. Quelle ritrovate riguardano lo studio urbanistico dell'area di Areguá.

¹⁰⁵ Corvalán J. 2015, p. 13.





▲ Immagine 35: CPES. Vista del modello. Il limite della corte come idea di progetto. Archivio Javier Corvalán.

entrambe le versioni o solo una delle due – è stato elaborato a cavallo dei due viaggi in Italia, compiuti dall'architetto per seguire i due corsi del percorso denominato “Progetto Italia”. Il primo seminario, “Análisis, Crítica y Recuperación de Centros Urbanos”, tenutosi all'ICCROM¹⁰⁶ di Roma nel marzo 1995, prevedeva un programma ampio, dalla “Roma Classica” al “Razionalismo a Roma”, dalla “Storia e teoria del Restauro” al “consolidamento strutturale”¹⁰⁷. Il “III Seminario Internacional de Arquitectura y Restauro”, tenutosi durante il mese di marzo del 1997, si intitolava invece “Moderno y Contexto Histórico, Transformaciones 1545-1997”¹⁰⁸. Come il titolo anticipa, il programma del seminario esplicita l'articolazione del tema del restauro urbano dei centri storici in relazione alla valorizzazione prodotta dal progetto contemporaneo. Il programma prevede poi la visita di diverse città storiche – Roma, Urbino, Verona, Vicenza e Venezia – e dei progetti di alcuni architetti, molti dei quali, legati alla scuola veneziana. Il restauro, inteso come disciplina capace di operare su scala urbana attraverso la valorizzazione di architetture significative in un contesto storico più ampio, lega l'esperienza formativa di questi seminari alla lezione di Capelletti, collocata all'interno del percorso di riscoperta di sé stessi che contraddistingue l'America in quest'epoca. Lo stesso Corvalán ricorda

¹⁰⁶ ICCROM: International Center for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property.

¹⁰⁷ Di questo primo seminario sono stati ritrovati nello studio il certificato di frequenza, due programmi, una bibliografia, e due fogli con informazioni organizzative.

¹⁰⁸ Di questo secondo seminario sono stati ritrovati il certificato di frequenza, il programma generale, il programma delle lezioni, alcuni documenti bibliografici e alcuni appunti autografi.





▲ Immagine 36: CPES. Vista del modello. Archivio Javier Corvalán.

come alcuni maestri della scuola veneziana fossero ricorrenti nelle lezioni del professore Capelletti¹⁰⁹, argentino emigrato in Paraguay per seguire la realizzazione del progetto del “Banco Central del Paraguay”¹¹⁰, poi chiamato da Boh a insegnare all’Università “Católica” per consolidare il percorso alternativo organizzato nella nuova scuola¹¹¹. Corvalán già durante il periodo universitario non era stato indifferente a questo approccio e alle ricerche effettuate sullo specifico contesto culturale paraguaiano. Aveva infatti partecipato attivamente alla redazione del libro celebrativo i quattrocentocinquanta anni di Asunción, pubblicato nel 1987, in cui vengono pubblicati molti suoi disegni e fotografie descrittivi del centro storico. Un’approfondita conoscenza della città viene dunque acquisita collaborando a questa pubblicazione¹¹² curata da due docenti dell’Università, Beatriz Chase e Mabel Causarano¹¹³, poi Ministro della Cultura, con cui l’architetto aveva già svolto un lavoro per il rilevamento delle condizioni abitative dell’area residenziale informale situata in un’area soggetta alle esondazioni del fiume, ai piedi del centro città.

La seconda versione del progetto per il CPES indubbiamente esprime una diversa lettura del contesto urbano e architettonico, «consolidato e patrimoniale»¹¹⁴, in cui si inserisce. Il testo pubblicato nel catalogo della III Biennale Iberoamericana esordisce infatti dichiarando che «il lavoro è consistito nel relazionare due antiche case di differenti

¹⁰⁹ Corvalán J. 2015, p. 15.

¹¹⁰ Banco Central del Paraguay, 1982-1984. Il progetto è stato redatto da un gruppo di architetti argentini: Frangella, Capelletti, Puente, Isasi e Monti. Diarte 2012, p. 7; Lopes 2016, p. 34.

¹¹¹ Lopes 2016, p. 37.

¹¹² Causarano – Chase 1987.

¹¹³ Lopes 2016, p. 33, p. 36.

¹¹⁴ Rodríguez Alcalá 2005, p. 16.



momenti storici della città di Asunción»¹¹⁵. Nella versione precedente del progetto le due case limitrofe esistenti erano descritte esclusivamente dalle loro facciate, che quella della nuova libreria tentava di ricucire assecondandone le diverse altezze. Nella seconda versione di progetto invece queste due case vengono descritte planimetricamente in relazione al tipo architettonico di riferimento e alla loro epoca. Il tipo di riferimento è evidenziato dallo stesso architetto, che associa l'edificio più antico, dell'inizio del novecento, a una costruzione distribuita su tutta la larghezza del lotto, tripartita dal sistema di accesso e di distribuzione organizzato lungo l'asse centrale; quello più recente, degli anni cinquanta, al tipo di "casa chorizo con fachada tapa". Questo tipo di costruzioni, di qualità inferiore rispetto al primo, sono un adattamento del tipo con galleria alla conferma dei lotti, lunghi e stretti, che caratterizza l'espansione della città in quell'epoca. L'elemento tipologico caratterizzante, il portico, sopravvive alle trasformazioni urbane pur perdendo ogni rapporto con l'intorno da cui si era originato: la distribuzione delle parcelle che intensifica l'occupazione del suolo all'interno dell'isolato obbliga il portico a orientarsi perpendicolarmente alla strada, indipendentemente dall'orientamento o dalla presenza di uno spazio aperto. La facciata-copertina tende a rafforzare il legame dell'edificio con il principale sistema d'ordine, la strada, impedendo una qualsiasi percezione dello spazio aperto al suo interno. Sebbene anche il primo edificio si allinei sulla strada, la dimensione del suo lotto evidenzia il differente approccio all'occupazione del suolo che contraddistingueva gli inizi del novecento: gli edifici potevano svilupparsi su una superficie più ampia, organizzando gli ambienti più interni intorno ad un patio verso il fondo del lotto¹¹⁶. L'idea del nuovo progetto nasce dalla constatazione che gli spazi aperti definiti da queste due preesistenze, sono affiancati e generano un «sistema ambientale molto importante da conservare (il cuore dell'isolato)»¹¹⁷. La distribuzione di lotti stretti e lunghi perpendicolarmente alla strada avrebbe prodotto un vuoto nel cuore dell'isolato, questo spazio di risulta, prima della privatizzazione e costruzione intensiva, doveva essere uno spazio comune aperto, su cui affacciavano tutti gli edifici disposti lungo la superficie più esterna dell'isolato. Sebbene la rarefazione del costruito in favore della vegetazione nella parte interna degli isolati asunceni possa essere riscontrata ancora oggi e possa essere compresa attraverso altre forme di urbanizzazione per isolato¹¹⁸, del «cuore dell'isolato» di Asunción non è stata ritrovata alcuna argomentazione storica o tipologica. L'architetto traduce una configurazione spontanea locale, riletta attraverso esperienze urbanistiche europee, in un sistema ambientale dal valore patrimoniale. Il cuore dell'isolato come spazio aperto e comune diviene l'interpretazione di una realtà più articolata, che nel semplificarsi acquisisce valore generando una nuova possibilità per il progetto: preesistenza che non è più un confine

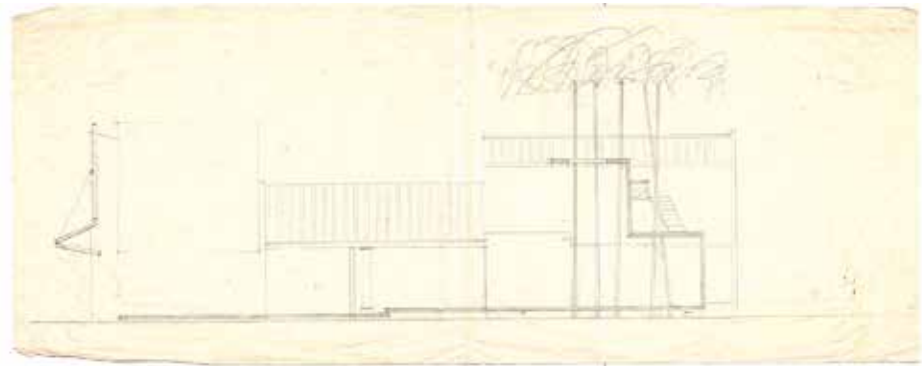
¹¹⁵ Rispa 2002, p. 208.

¹¹⁶ Per una breve evoluzione della tipologia a patio ad Asuncion si veda Giuria 1950, pp. 106-111.

¹¹⁷ Rispa 2002, p. 208.

¹¹⁸ Durante il suo primo viaggio in Italia l'architetto visita Barcellona.





▲ Immagine 37: CPES. Sezione della piastra di una versione con gradino. Sopra i pilastri un “paesaggio artificiale”? Archivio Javier Corvalán, originale cartaceo.

obbligato ma risorsa per l'invenzione progettuale. L'idea del progetto nasce dalla volontà di unire i due edifici di proprietà del CPES attraverso una nuova attenzione al «non-pieno»¹¹⁹, al vuoto che li separa. Il cambiamento semantico dello spazio tra le preesistenze in ragione della tipologia degli edifici a cui è intimamente legato, trasferisce al vuoto la funzione di principio ordinatore per un nuovo sistema di relazioni tra le parti¹²⁰. La configurazione autoreferenziale degli elementi che contraddistinguevano la prima versione del progetto viene abbandonata per lasciare spazio a una configurazione capace di strutturare una nuova tensione tra gli le strutture già esistenti, proprie della storia urbana di Asunción. La «costruzione del vuoto»¹²¹ opera come atto unificante attraverso un singolo elemento che «sintetizzi un accesso dalla strada, raccolga tutte le connessioni nel suo sviluppo e si alzi spazialmente nel fondo del lotto per forme patii ad altezze diverse»¹²². Il progetto per elementi indifferente al contesto viene sostituito da un unico elemento, le cui parti sono disegnate in rapporto agli edifici esistenti con cui si devono confrontare. La sequenza fotografica del plastico di studio con cui viene descritta questa versione identifica l'idea progettuale con il vuoto preesistente. Il profilo astratto delle facciate che definiscono il vuoto del modello non ha infatti alcuna differenza con l'elemento progettato: entrambi si configurano come un nastro piegato. Il progetto non solo reinventa l'idea del cuore dell'isolato ma utilizza le sue stesse forme astratte: non vi è differenza tra il dispositivo che definisce il vuoto preesistente e quello che lo riconfigura. Una piastra in calcestruzzo dalla sezione omogenea definisce la facciata sulla strada e, piegandosi, diviene accesso. Il vuoto interno viene riportato così sulla strada, generando

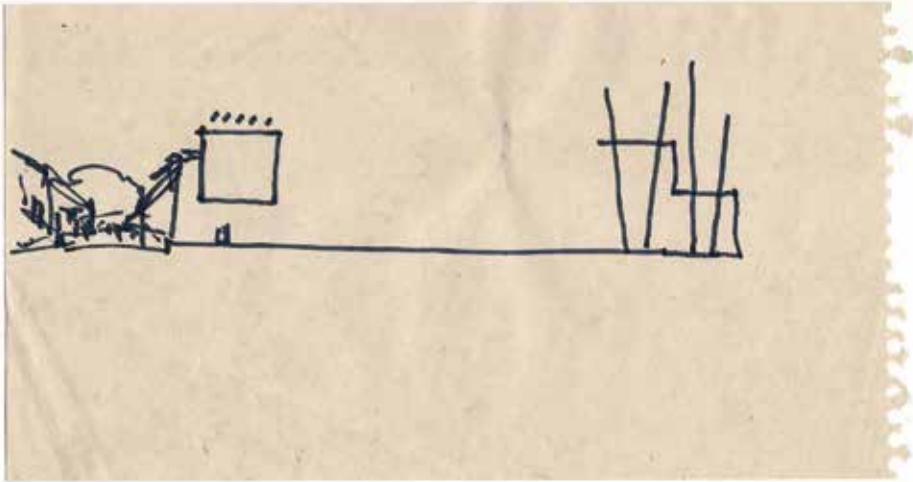
¹¹⁹ Rodríguez Alcalá 2005, p. 16.

¹²⁰ «l'articolazione [del progetto] doveva avvenire attraverso il vuoto». [t.d.A.] Rodríguez Alcalá 2005, p. 16.

¹²¹ Rodríguez Alcalá 2005, p. 17.

¹²² «Un sólo elemento que sintetice un acceso desde la calle, recoja todas las conexiones en su desarrollo y se eleve espacialmente al fondo para formar patios en otros niveles». [t.d.A.] Rispa 2002, p. 208.





▲ Immagine 38: CPES. Schizzo sintetico dell'idea. Javier Corvalán. Archivio Javier Corvalán, originale cartaceo.

una nuova condizione urbana, l'inclinazione che caratterizza il piano di calpestio¹²³, la più lunga delle sue parti, aumenta percettivamente la profondità del patio. Nel suo sviluppo il piano incontra diversi elementi distributivi che avrebbero consentito un'circolazione circolare all'interno del centro culturale. La prima scala porta ad un nuovo volume che comprime l'ingresso, un parallelepipedo che avrebbe dovuto essere tamponato con superfici vetrate, ad oggi non ancora terminato. Il volume avrebbe dovuto dare accesso diretto agli uffici amministrativi situati al primo piano. Verso il fondo del lotto il nastro si piega generando, secondo l'idea dell'architetto, patii a diverse altezze, a cui si accede attraverso una scala che consente di raggiungere l'ultimo piano del centro. Questi patii sospesi moltiplicano le possibilità di relazione che il vuoto può instaurare con il suo intorno, non più percepito da un unico punto di vista. Soprattutto, però, la piega consente di strutturare una nuova tensione nel punto in cui i due patii esistenti generano, fondendosi, la superficie più ampia. Il nastro riprende la larghezza del vuoto passante tra i due edifici, da cui si distacca leggermente evidenziando la sua differenza. Quando poi incrocia uno spazio dallo sviluppo trasversale al suo, si piega generando una copertura a due livelli che definisce uno spazio d'ombra affacciato su entrambi i patii. Ciò che è facciata e accesso diviene poi galleria coperta affacciata su entrambi i vuoti da cui si genera. I pilastri in acciaio che sostengono la galleria sono disposti secondo una geometria irregolare. Sia in pianta che in alzato si dispongono secondo un ordine proprio, lontano dal seguire i principi dell'economia statica. Le loro inclinazioni risultano essere quasi tutte diverse, per farli apparire come un nuovo «paesaggio artificiale»¹²⁴. Questa idea è rafforzata da uno studio della sezione del piastra dove, in cima ai pilastri, sembra essere

¹²³ In una sezione di studio appare un piano continuo con un piega nel mezzo: un gradino.

¹²⁴ Rispa 2002, p. 208.





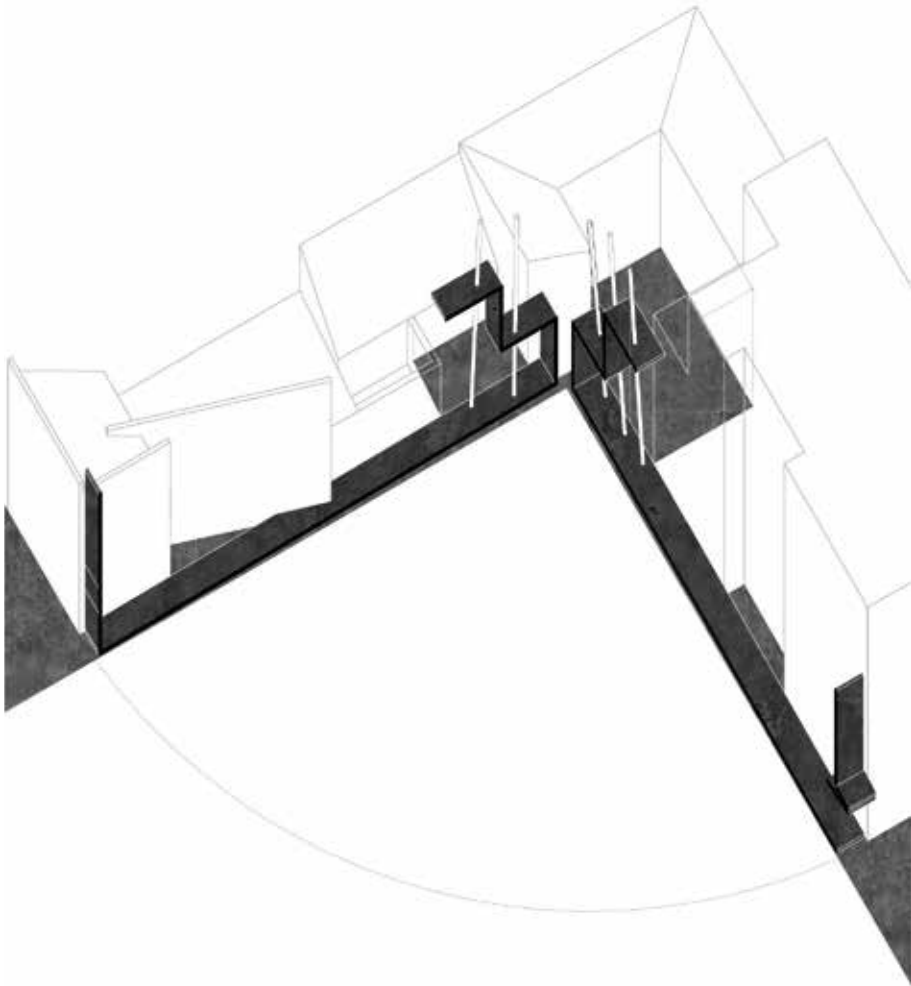
▲ Immagine 39: CPES. Vista del della corte interna dalla strada. Archivio Javier Corvalán.

schizzata la chioma di un albero. Questo paesaggio verticale si configura secondo principi formali diversi da quello dell'elemento piegato in calcestruzzo. La diversità è necessaria a chiarire il senso degli elementi del progetto, è un principio d'identità: mentre il nastro costruisce il vuoto, il paesaggio artificiale lo abita. La materia non è indifferente al principio di sintesi. La piastra corrisponde a se stessa alle diverse scale del progetto: il cartone con cui era stata realizzata nel modello fisico ai modi del suo farsi in calcestruzzo. Il sistema figurativo della facciata della prima versione, proprio di un tempo specifico dell'architettura, viene abbandonato nella ricerca di una sintesi a tutti i livelli di caratterizzazione del progetto. Il progetto non stabilisce un'immagine ma «cerca»¹²⁵ di incontrare le condizioni per cui il costruito possa corrispondere al finito, l'«opera grezza» a qualcosa di più piuttosto che a qualcosa di meno. Il processo di sintesi muove verso l'individuazione delle modalità attraverso le quali integrare piuttosto che escludere.

I processi trasformativi sia politici che sociali hanno allontanato Asunción da quella immagine sorridente che Le Corbusier ricordava a Montevideo¹²⁶, una distanza sempre più grande si è interposta tra lo spazio pubblico della strada e la condizione raccolta del cuore dell'isolato. Uno schizzo identificativo del progetto realizzato dall'architetto vuole accorciare però questa distanza: la lunga prospettiva di via Eligio Ayala improvvisamente

¹²⁵ «Si cerca di fare in modo che l'opera grezza già rifletta l'essenziale, l'imprescindibile del progetto». [t.d.A.] Javier Corvalán in Rodríguez Alcalá 2005, p. 16.

¹²⁶ Gutiérrez – González 2009.





▲ Immagine 40: CPES. Vista del fiume Paraguay dal Periscopio'i. Archivio Javier Corvalán.

si deforma, penetrando in un patio. Il progetto è sintetico poiché il nastro riporta il patio alla strada, che ritrova un suo interno, quasi la strada potesse tornare a essere lo spazio della vita pubblica e la corte una condizione più intima di quella. Il nastro ricuce due spazi aperti ormai completamente separati nella città contemporanea.

«Non esiste un'attitudine mentale che stabilisca limiti tra l'interno e l'esterno e per questa ragione, non è necessario appellarsi a elementi ornamentali per evidenziali»¹²⁷ pur essendo ciò che l'architetto Boh afferma a proposito dell'evoluzione della casa popolare ci sembra assolutamente valido per il progetto del CPES. Così come nel Teatro Sperimentale l'elemento di chiusura del progetto rompe i limiti architettonici per riportarci nella città a cui appartiene. I piani rialzati della piastra rafforzano l'idea dello schizzo, «ubica»¹²⁸ il fruitore non sono nell'Asunción novecentesca, ma anche nella «Madre de Ciudades». Le pieghe funzionano come un «periscopio»¹²⁹ dal quale è possibile vedere la baia e il fiume Paraguay. Il nastro diviene il filo che lega gli eventi urbani, costruendo con il non-pieno la storia della città, ma anche di un «territorio»¹³⁰ fisico quanto culturale.

127 Boh – Granada s. d. [1980 ca.], p. 35.

128 Rodríguez Alcalá 2005, p. 16.

129 «Periscopio'i» è il modo in cui Corvalán definisce la piega finale della piastra. Il suffisso «'i» viene utilizzato nella lingua guaraní per dare un'accezione diminutiva al termine che lo precede.

130 Rodríguez Alcalá 2005, p. 16.

Strutture infinite. Per una economia di azioni

«Spazialità: interessante caratteristica in una residenza. Con un programma comune e una tecnologia tradizionale, questa casa sfugge, senza dubbio, dai modelli convenzionali e solleva questioni d'interesse, tanto nella sua spazialità interna come nelle relazioni esterno-interno»¹³¹.

La residenza in questione, chiamata 'Casa Curda', è opera dell'architetto Corvalán, ed è situata in quella che oggi è l'estesa periferia residenziale del municipio di Asunción, fino agli anni quaranta del secolo scorso luogo di una altrettanto estesa foresta. L'edificio rientra nel gruppo di opere dell'architetto meno documentate e probabilmente, come le altre di questo periodo, è stata realizzata con l'ingegnere Anibal Aguilar in collaborazione con Artec, la loro impresa di costruzioni. Tra i documenti archiviati nello studio sono state ritrovate alcune fotografie del progetto costruito e l'articolo di giornale da cui è ripresa la citazione iniziale. L'osservazione degli architetti Cardozo e Cabral, dichiarata nel titolo e nell'introduzione all'articolo, solleva questioni compositive sull'evoluzione dell'atteggiamento dell'architetto. L'interesse risiede nella concezione spaziale del progettista che consentirebbe all'architettura di sfuggire ai modelli convenzionali dai quali, però, sembra nascere. Un primo elemento convenzionale segnalato dagli autori è l'ubicazione dell'abitazione nell'indifferente sviluppo orizzontale e omogeneo della nuova periferia per isolati destinati alla residenza unifamiliare. Il particolare rapporto tra destinazione urbanistica e uniformità della lottizzazione su isolato costituisce di per sé un elemento convenzionante: lo spazio abitato è tutto rivolto all'interno, isolato, non intrattiene alcun rapporto con la strada. Gli elementi architettonici che rappresentano questo rapporto generalmente non sono immaginati per definire la qualità di uno spazio pubblico, ma per l'esclusione di quello spazio ora inteso solamente come luogo della mobilità. La strada in questa indistinta periferia non è un luogo per l'uomo se non all'interno del suo abitacolo. Mobilità e accessibilità in rapporto al veicolo automobilistico determinano le caratteristiche del fronte stradale che gli dà accesso. Il muro curvo che caratterizza il rapporto di questo edificio con la via rispetta la tendenza appena evidenziata, ma allo stesso tempo la contraddice. Ciò che è rafforzato dalla sua massa laterizia è dall'altra parte moderato dalla sua forma: la sua linea accompagna, o accompagnerebbe, il raro pedone verso l'interno del lotto. Una scala di pochi gradoni enfatizza la ritualità del percorso d'ingresso, che penetra nel volume costruito caratterizzando il vestibolo a tutta altezza con un'ombra profonda. L'intuizione formale – la linea curva – muta il senso di questo progetto nel suo rapporto con la strada, contraddicendo un fare ormai proprio alla tradizione costruttiva in questi contesti urbani. Pur non potendo collocare con precisione

131 «Espacialidad: interesante característica en una vivienda. Con un programa común y una tecnología tradicional, esta vivienda escapa, sin embargo, de los modelos convencionales y plantea propuestas de interés, tanto en la espacialidad interna como en sus relaciones exterior-interior». [t.d.A.] Cardozo Ocampo – Cabral Sánchez 1996b, p. 4.



La fachada anterior de esta casa muestra la plasticidad espacial y la variedad de gráficas texturales de las fachadas.

...mas del que finalmente se ocuparon. Era un edificio de planta cuadrada con una gran sala y una cocina y una sala de estar. El arquitecto quería un edificio que fuera una casa y un museo. Quería un edificio que fuera una casa y un museo. Quería un edificio que fuera una casa y un museo.

Voluntades rotundas

...que se proyectó desde el principio, se proyectó desde el principio. Se proyectó desde el principio. Se proyectó desde el principio. Se proyectó desde el principio.

En el lado posterior de la casa (fachada sur) se juega con una idea similar, aunque aquí las paredes verticales ocupan una superficie mayor (doble altura de ambas plantas), superando así el nivel de los fillos pivoteantes, adyacente un gran porche cubierto, y en este último se construye la estructura de la casa. El muro curvo...



...proyecto y volúmenes. La imagen sencilla y sin complicaciones que proyecta esta fachada se consigue al fondo con una gran variedad de gráficas texturales que crean una gran riqueza visual. El muro curvo...



▲ **Immagine 42: Casa Curda.** Spazialità: interessante caratteristica in una residenza, in Cardozo Ocampo – Cabral Sánchez 1996b, p. 5.

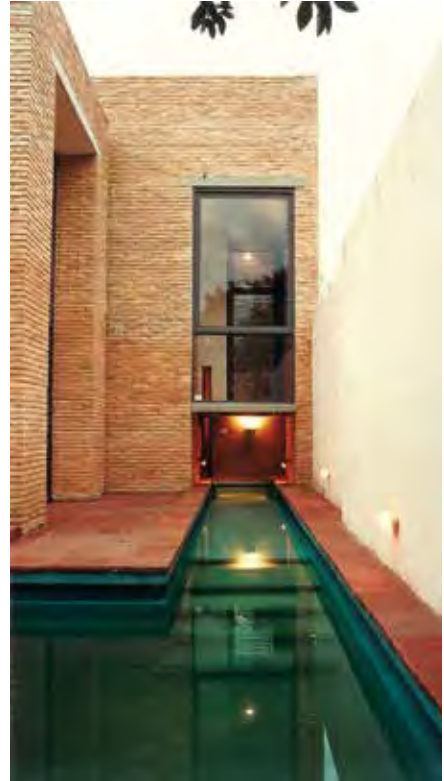
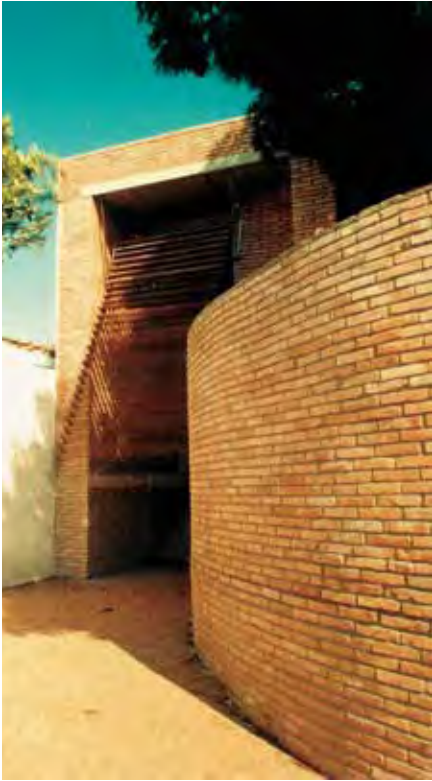
La chioma molto spessa del mango produce una variazione climatica negativa dal punto di vista della gradazione, positiva dal punto di vista del comfort termico alla sua ombra. Il vantaggio offerto dalla vegetazione, in un paese dove le temperature si mantengono molto alte per la maggior parte dell'anno, questa specie, ma in generale tutta la vegetazione, viene abbattuta durante il processo edilizio e solo in pochi casi rimpiazzata da specie più addomesticabili. Artificio che porta la vegetazione ad assumere un carattere estetico più che climatico. Il muro curvo sembra essere la proiezione dell'ombra della sua ampia chioma, filtro naturale della facciata a nord, la più esposta alle radiazioni solari.

L'analisi delle convenzioni fa emergere un loro particolare valore in rapporto al progetto, che le sfugge, senza però poterle negare. Queste proietterebbero l'interpretazione della casa in un ambito concettuale molto piatto e il progetto d'architettura in un sistema di azioni quasi scontate. La sua complessità sarebbe così imbrigliata dalla prassi di un costruire contraddistinta da un carattere di ovvietà, piuttosto che di semplicità. L'osservazione attenta del progetto dimostra invece che esclusivamente da queste condizioni specifiche il progetto prende le mosse. Qualcosa sfugge o scappa, solo ed esclusivamente, da qualcos'altro, così l'invenzione non crea qualcosa da una materia indistinta, ma è nuova identità di un qualcosa che già esiste. Il processo ideativo intraprende un percorso di negoziazione¹³⁴, da una parte con le richieste e i modi costruttivi diffusi nella realtà edilizia asuncena, le convenzioni, dall'altra con gli stimoli provenienti da ambiti culturali a quelle estranei. I modi del costruire ad Asunción operano come risorse utili al ritrovamento di qualcosa di estraneo ad essi, ma senza i quali non potrebbe esserci invenzione. Lo spazio non si può generare al di fuori delle risorse. Queste ci consentono di comprendere in un'accezione diversa il senso di un materiale o delle condizioni alla base della commessa che divengono risorse dal momento in cui vi si ri-trova una potenzialità in divenire.

Arrotondare il muro di confine sul fronte strada avvicina la via pubblica al domicilio privato e conduce al vestibolo collocato a un'altezza intermedia¹³⁵. Una volta entrati ci si trova racchiusi tra l'ambiente interno e quello esterno. Questo spazio è compreso da una parte dalla proiezione della strada enfatizzata dal muro curvo e dall'altra dalla piscina in lunghezza che si sviluppa nella corte privata retrostante. Il vestibolo diviene soglia, poiché coincide con il passaggio dalla sfera pubblica a quella privata, avendo completa percezione di ciò che si lascia e ciò a cui si va incontro. L'invenzione riscattata dagli autori è la continuità che viene ristabilita tra lo spazio esterno e lo spazio interno. Il vestibolo però è solo il primo momento. Scesi alcuni gradini, ci si ritrova nello spazio a doppia altezza del soggiorno, affacciato sul giardino interno ma anche in diretto contatto con il giardino definito dal muro curvo sul fronte strada, lì dove si trova il mango su cui affaccia la sala da pranzo. I due patii vengono uniti da questo spazio ristabilendo una continuità inaspettata, l'ambiente principale della residenza si trova affacciato su due spazi aperti. Il trattamento principalmente vegetale che contraddistingue le due corti ricolloca il luogo dell'abitare in una condizione che la lottizzazione su isolato tende a eliminare: il paesaggio naturale. Le convenzionali modalità di occupazione del suolo dell'ultima Asunción non impediscono all'architetto di ricostruire il rapporto tra lo spazio abitato ed

134 «Fin dalla sua genesi [...] il rinnovamento architettonico moderno, si è mosso nel problematico, ma anche inevitabile e stimolate, territorio della negoziazione [...], senza negoziazione non c'è progetto». [t.d.A.] Rodríguez Alcalá 2005, p. 15.

135 L'ubicazione dell'ingresso a una quota intermedia non è dettata da una particolare conformazione del terreno. Questo artificio è necessario per definire una particolare circolazione interna. Tale soluzione si ritrova in un'altra residenza costruita e progettata da Corvalán in collaborazione con l'ingegnere Aguilar e Artec. L'architetto afferma di aver costruito questa casa nel 1991 per il Sig. Coscia. La casa ha molti tratti comuni con casa Curda, come le tecnologie costruttive e la raffinatezza delle finiture.



▲ Immagine 43: *Casa Curda*. Vista del vestibolo dalla strada. Archivio Javier Corvalán, originale cartaceo.

► Immagine 44: *Casa Curda*. Vista del vestibolo dal patio interno. Archivio Javier Corvalán, originale cartaceo.

uno aperto in continuità con esso. Questi spazi esterni in rapporto ad uno spazio coperto affacciato su di essi ricorda il tipo *culata-yovai*¹³⁶ e la condizione rurale che per molti secoli ha caratterizzato la situazione abitativa in quello stesso luogo. Le convenzioni operano qui come fonte necessaria per la reinvenzione del rapporto con l'ambiente naturale che la stessa massa del muro curvo sul fronte stradale sembrava negare. La passeggiata che ci conduce dalla strada all'interno inverte la prospettiva e ciò che sembrava escludere include un mango esistente nello spazio della casa.

L'aspetto che non traduce le convenzioni è la sua caratterizzazione estetica, che la avvicina all'altro mondo, occidentale e postmoderno, mettendola in rapporto con un discorso formale lontano da quello a cui appartiene. Le finiture dichiarano un certo legame con una cultura architettonica d'importazione per il Paraguay, che asseconda più i gusti della clientela benestante e meno la realtà del paese. Il progetto cerca un suo compiacimento formale, favorito dall'introversione generata dai principi insediativi che

¹³⁶ Ríos Cabrera – Herreros – Lara Castro – Morra – Stella Maris 1984; Gutiérrez [1977] 1983, pp 163-165; Morra [2004] 2012, pp. 49-50; Rivero 2013, pp. 21-27.



regolano la lottizzazione e una diffusa indifferenza al contesto urbano. In planimetria si notano diverse figure: un muro dalla doppia curvatura, dei setti cavi in laterizio verso il fronte strada, altri quadrati verso il giardino interno, due colonne in calcestruzzo armato in prossimità di questi ultimi. I pilastri cavi quadrati definiscono una specie di ciborio «proteso verso il patio, in stretta connessione con lo stesso. Questa invasione verso l'ambito del verde è contrastata dall'importante presenza di alberi da frutto, la cui rilevanza caratterizza e definisce questo luogo»¹³⁷. La prossimità dei pilastri cavi alle colonne cementizie manifesta però, nella sovrabbondanza di elementi strutturali e figurativi, l'incapacità di attuare una sintesi tra questi due aspetti. La qualità delle finiture è elevata, ma la quantità di figure che abitano lo spazio tendono a provocare un vociare chiasso che interferisce con il protendersi dello spazio interno verso l'esterno.

Un'altra caratteristica interessante esposta dai due critici è la «spazialità interna», espressa in un'articolata circolazione. Dal vestibolo, posto a una quota intermedia, si può scendere al soggiorno, ma anche salire a una passerella che attraversa la casa trasversalmente, dando accesso alle camere poste al piano superiore. Questa passerella, affacciata sul soggiorno e sul giardino, finisce poi in una scala che consente di raggiungere in modo diretto gli spazi sottostanti. Questa scala con quella del vestibolo fanno della passerella un ponte che rafforza la teatralità dello spazio interno. La collocazione agli estremi delle scale e il loro preciso orientamento definiscono una passeggiata circolare che recupera anche una condizione urbana, del guardare e dell'essere guardati da prospettive differenti. Le immagini a cui ricorrono gli autori per esplicitare la circolarità del percorso sono due, una più formale e diretta, l'altra più concettuale. La prima è quella di alcune piste per auto in miniatura a trasmissione elettrica, Scalextric, che attraverso incroci a ponte o tunnel si configurano come nastri continui. La seconda immagine di riferimento è quella del simbolo dell'infinito, ∞ , e ispira la riflessione su questo progetto ampliandone gli orizzonti. La convergenza delle due scale al piano terra individua il centro del moto perpetuo della passeggiata esattamente lì dove la continuità tra il patio del fronte e quello interno è più diretta. La circolazione verticale-trasversale è progettata come un sistema integrato alla continuità interno-esterno che si sviluppa lungo un asse a essa perpendicolare: i due sistemi si ampliano così l'uno nell'altro, aprendo la circolarità del percorso rappresentata dalla prima immagine, all'infinito del paesaggio che la continuità tra i due patii recupera. La sequenza visuale che governa il progetto definisce la promenade, caratterizzata dall'alternanza di aperture verso uno spazio aperto. Il percorso circolare tuttavia definisce una continuità degli spazi, che traguardando l'uno nell'altro, conformano un raumplan. La conoscenza dei maestri moderni europei e della loro ricerca reinventa le condizioni specifiche del contesto paraguaiano.

¹³⁷ «Se encuentra librado hacia el patio, en estrecha conexión con el mismo. Esta invasión hacia el ámbito del verde se encuentra contrarrestada por la franca presencia de los árboles frutales, cuya dominante situación caracteriza el lugar». [t.d.A.] Cardozo Ocampo – Cabral Sánchez 1996b, p. 4.



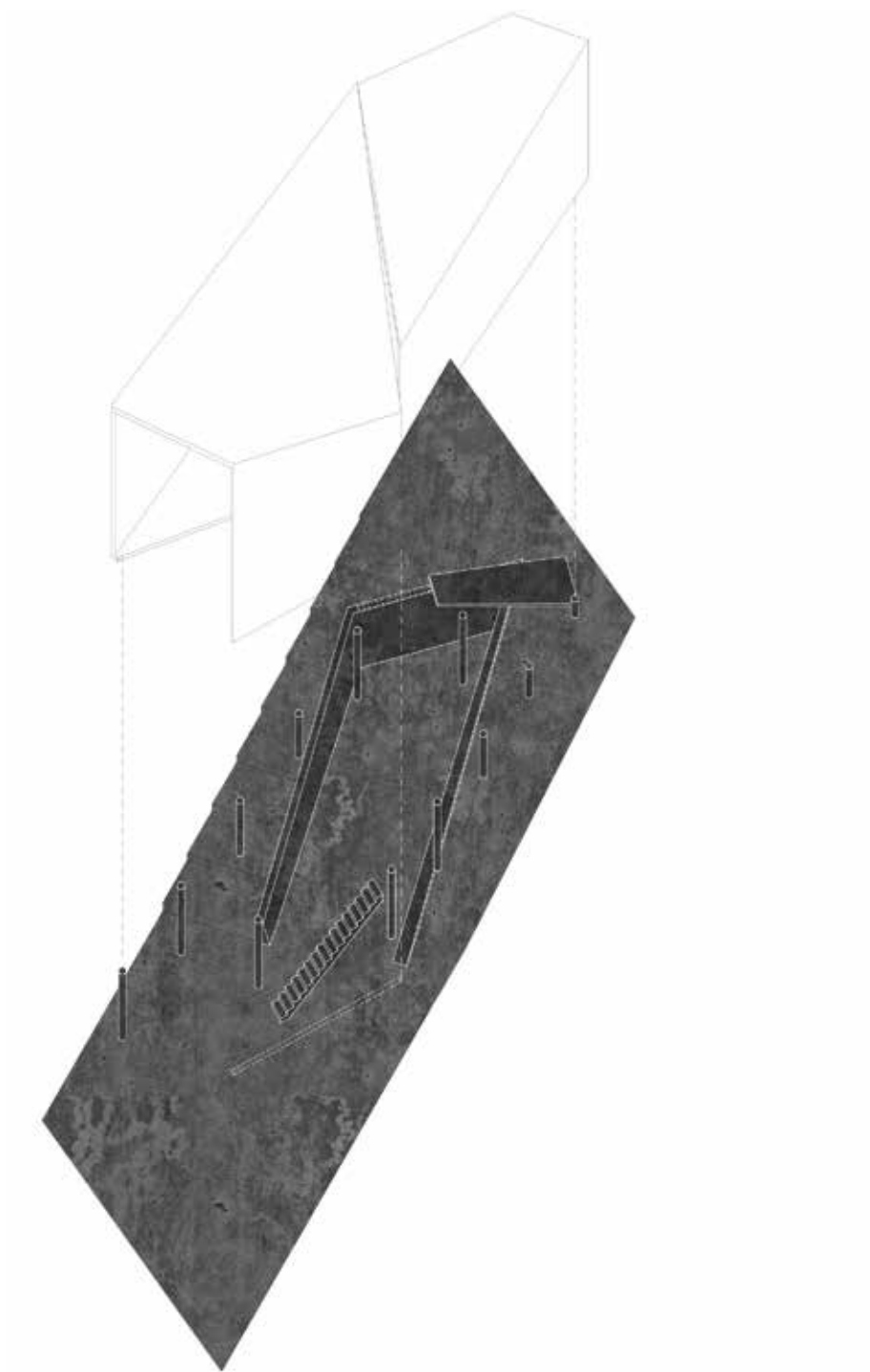
La riflessione intorno alla continuità del percorso è uno degli aspetti caratterizzanti la reinterpretazione del contesto storico asunceno attraverso alcuni principi del moderno che dà forma al progetto per il Teatro Sperimentale Manzana della Rivera. Qui il sistema delle gallerie si prolungava nelle rampe interne al teatro: la terrazza e gli altri spazi aperti della “Manzana” strutturavano una nuova continuità circolare caratterizzata dall’alternanza di spazi più compressi e spazi più ampi. La piastra piegata del CPES e gli altri elementi di nuova fattura a essa correlati, erano stati progettati con la precisa intenzione di dare circolarità ad un nuovo percorso, perseguendo il principio che aveva ispirato il progetto. L’unione delle due preesistenze non avviene soltanto attraverso la costruzione del vuoto, ma anche grazie al nuovo sistema distributivo che questo regge. Il simbolo dell’infinito, proposto nel 1996 da questi due critici in relazione ad una casa realizzata poco prima, trova conferma della sua appropriatezza nella ricerca progettuale dell’architetto proprio in due progetti che dai documenti riscontrati risultano in elaborazione nello stesso anno.

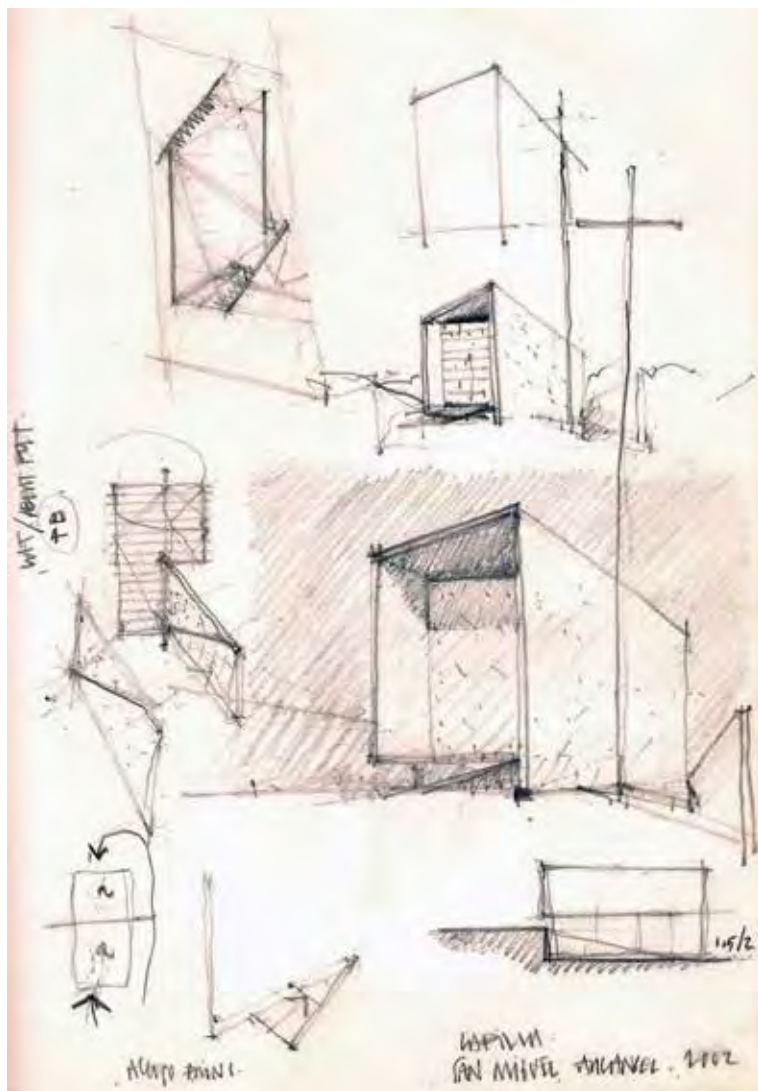
Il CPES costituisce un momento di flesso importante nell’evoluzione dell’atteggiamento dell’architetto, tanto da esplicitarlo chiaramente nell’intervista realizzata da Eduardo Verri Lopes, affermando come in questa prima opera in «calcestruzzo piegato» senta di aver trovato la sua «maniera»¹³⁸. In un’altra intervista invece, pubblicata nel 2009, l’architetto, nel dover dichiarare cosa avesse imparato dall’esperienza con Casa Curda, afferma: «a non fare più lo stesso, è un punto finale»¹³⁹. Se il progetto di ristrutturazione per il Centro Culturale identifica un momento iniziale, la prima versione di quel progetto e Casa Curda rappresentano invece la fine di una maniera, determinata dalla ricerca di una sintesi che trova negli aspetti figurativi di un’architettura d’importazione una complicazione. Materia e forme del costruire infatti hanno già una loro espressività, sono risorse sufficienti a determinare la qualità dello spazio. Se «il concetto di finitura deve essere intrinseco al concetto costruttivo»¹⁴⁰ dell’opera, non vi è necessità di richiamare forme che superino il linguaggio interno alle risorse selezionate. Gli aspetti figurativi dimostrano una forma di dipendenza culturale, sicuramente influenzata dalla formazione universitaria e dai prodotti editoriali in circolazione in quell’epoca. Non è il rifiuto delle forme in sé a contraddistinguere l’evoluzione, quanto la ricerca di un’economia di azioni che porta a una economia espressiva. Alcune lavorazioni non riflettono la realtà paraguaiana in cui vengono realizzate, moltiplicando le azioni necessarie al loro compimento. Non si rifiuta neanche una condizione eterogenea della realtà paraguaiana, tant’è che alcuni temi del moderno europeo vengono recuperati. Si sviluppa invece un processo progettuale capace di selezionare le azioni necessarie alla realizzazione di un progetto moderno in Paraguay.

138 J. Corvalán 2015, p. 18.

139 Paris 2009, p. 78.

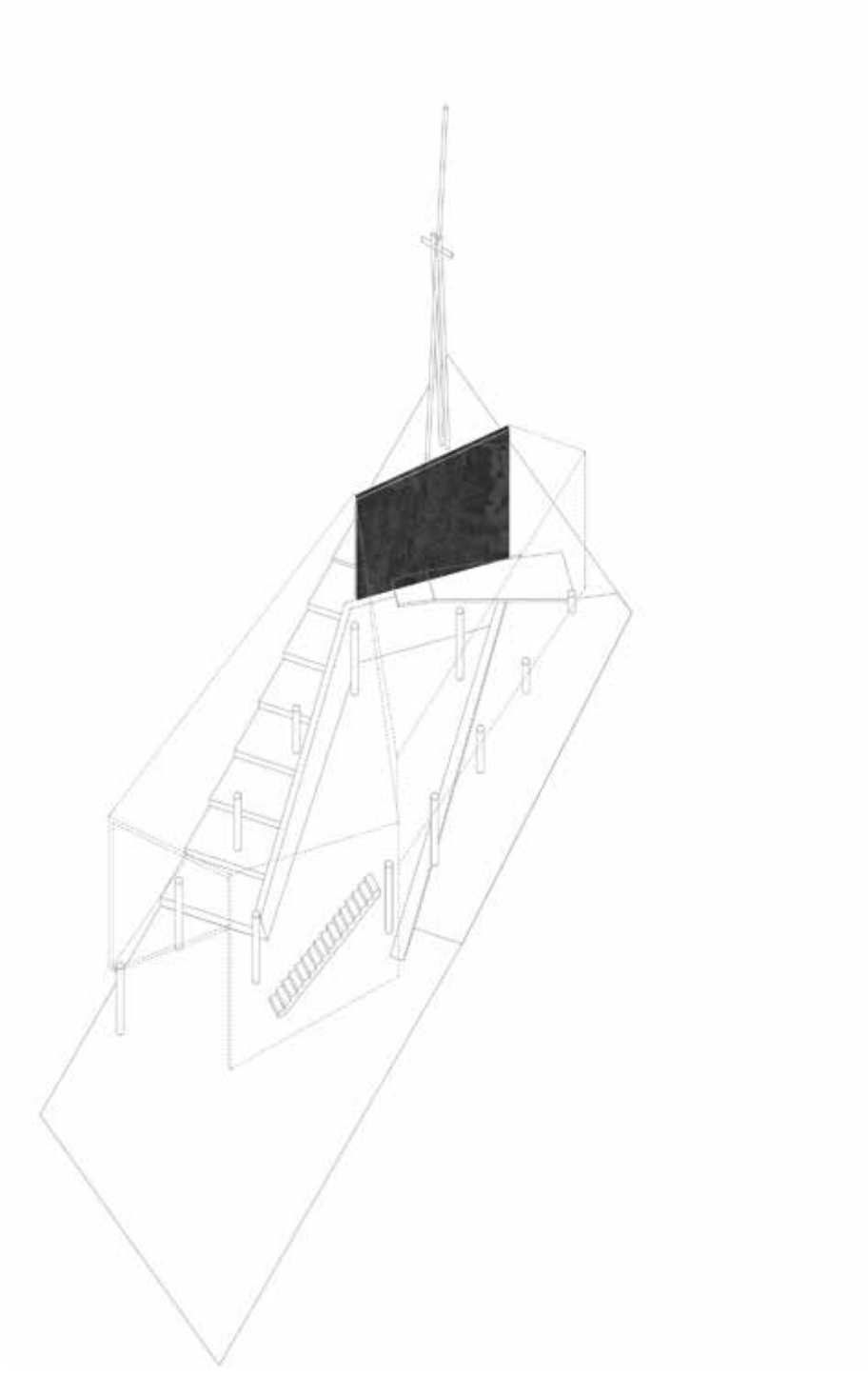
140 «El concepto de acabado debe ser intrínseco a el propio concepto constructivo de la obra». [t.d.A.] vedi *infra*, nota 17, p. 115.

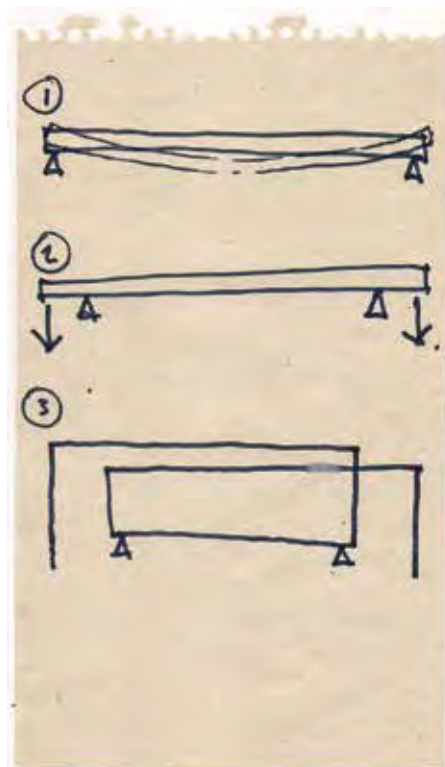
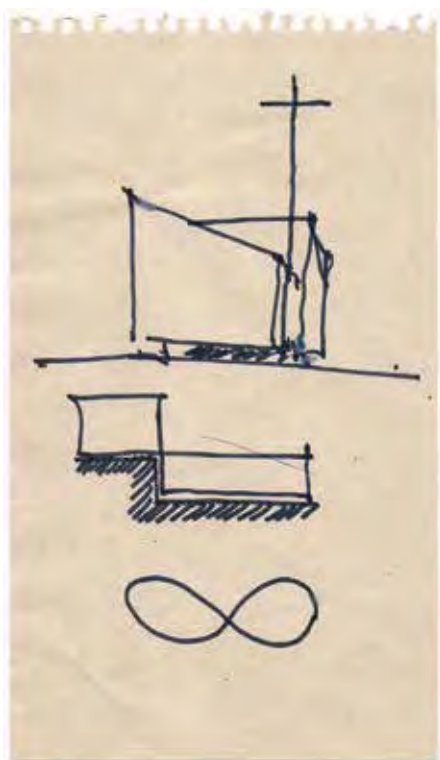




▲ Immagine 45: Capilla San Miguel Arcángel. Schizzi di studio. Javier Corvalán, 2002. Archivio Javier Corvalán, originale cartaceo.

Sebbene il progettista dichiari che Casa Curda costituisca la conclusione di un'esperienza, le osservazioni proposte dai due critici rivelano l'esistenza di un tema sempre presente nelle opere qui analizzate. Il simbolo dell'infinito accomuna l'idea di spazio continuo che definisce la promenade di tutti i progetti finora descritti. Questo simbolo viene esplicitamente utilizzato dall'architetto per spiegare l'idea della Cappella San Miguel Arcángel. Il primo disegno di questo progetto, datato 2002, raccoglie le informazioni essenziali dell'idea pressoché rispettate nella realizzazione, seppure sia stata ultimata ben nove anni dopo. Non è tra le rappresentazioni di questo foglio il simbolo dell'infinito,





▲ Immagine 46: *Capilla San Miguel Arcángel*. Disegno sintetico dell'idea. Javier Corvalán. Archivio Javier Corvalán, originale cartaceo.

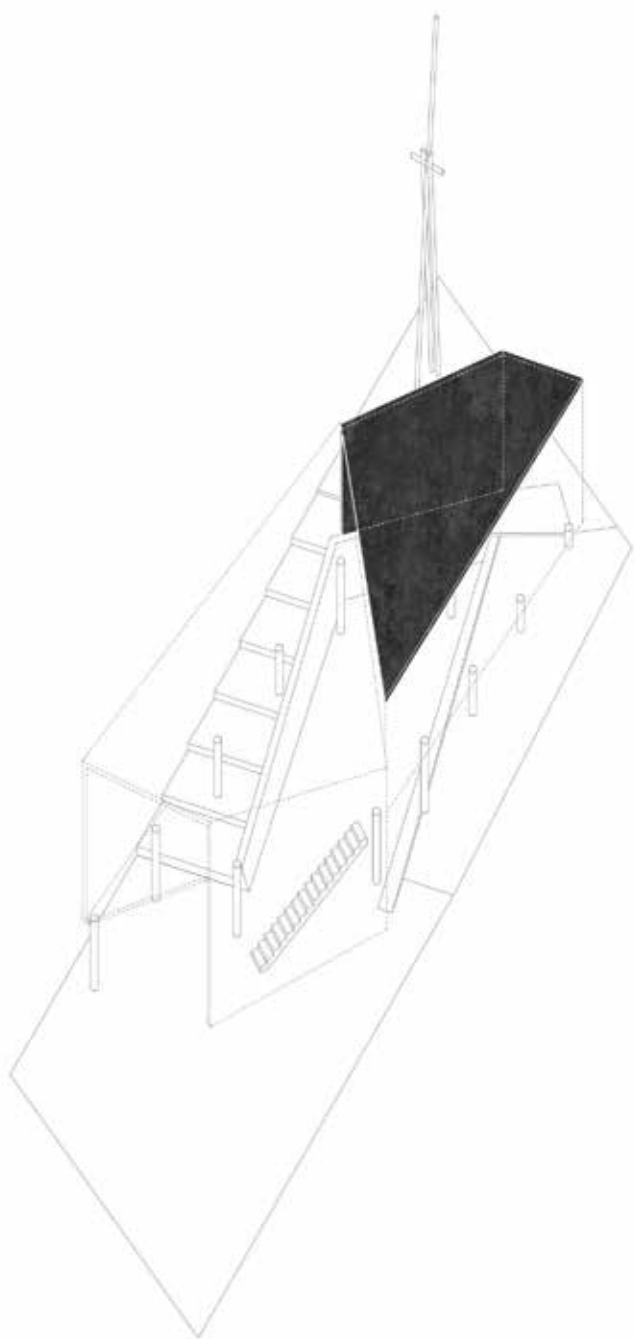
► Immagine 47: *Vivienda Surubi'i*. Disegno sintetico dell'idea. Javier Corvalán. Archivio Javier Corvalán, originale cartaceo.

ritrovato invece in un quaderno di appunti contenente la sezione sintetica del CPES con la prospettiva della strada. Nel medesimo quaderno è stato disegnato anche lo schizzo riassuntivo dell'idea di un progetto realizzato nel 2005, *Vivienda Surubi'i*. È interessante notare come il tratto dei bozzetti sia lo stesso: i tre disegni sembrano essere stati realizzati tutti allo stesso tempo con l'obiettivo di ottenere tre immagini sintetiche da utilizzare nelle presentazioni dei progetti, dove successivamente sono stati ritrovati modificati. Il simbolo dell'infinito sembra dunque essere maturato nel tempo. Nell'archivio digitale dello studio, tra i documenti relativi al progetto della Cappella, è stato ritrovato anche un nastro di Möbius¹⁴¹. La sequenza fotografica che ne descrive la costruzione è apparsa invece in un recente articolo pubblicato su *Casabella*¹⁴². Seppure non vi sia una relazione diretta tra l'invenzione del nastro e il simbolo dell'infinito¹⁴³,

¹⁴¹ August Ferdinand Möbius (Bad Kösen 1790 – Lipsia 1868): matematico e astronomo tedesco che costruì l'omonimo nastro cercando di rappresentare una superficie non orientabile, in cui esiste un unico bordo continuo e un'unica faccia.

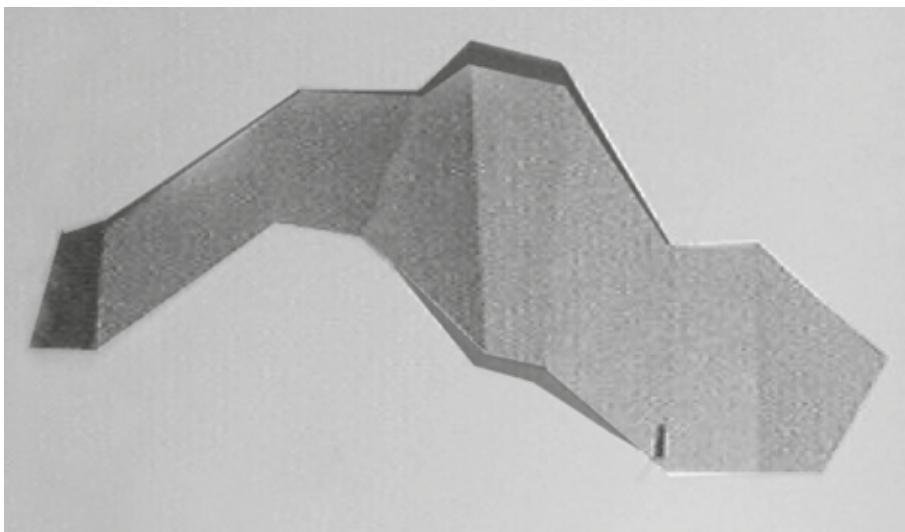
¹⁴² Dal Co 2015. La sequenza appare anche in una pubblicazione successiva a quella di Casabella, *Capilla San Miguel Arcángel* 2015, p. 84, ma non è stata ritrovata nell'archivio dell'architetto.

¹⁴³ Il simbolo dell'infinito, attribuito a un altro matematico inglese, John Wallis (Ashford 1616 – Oxford 1703), è stato introdotto con finalità molto diverse da quelle del nastro di Möbius.





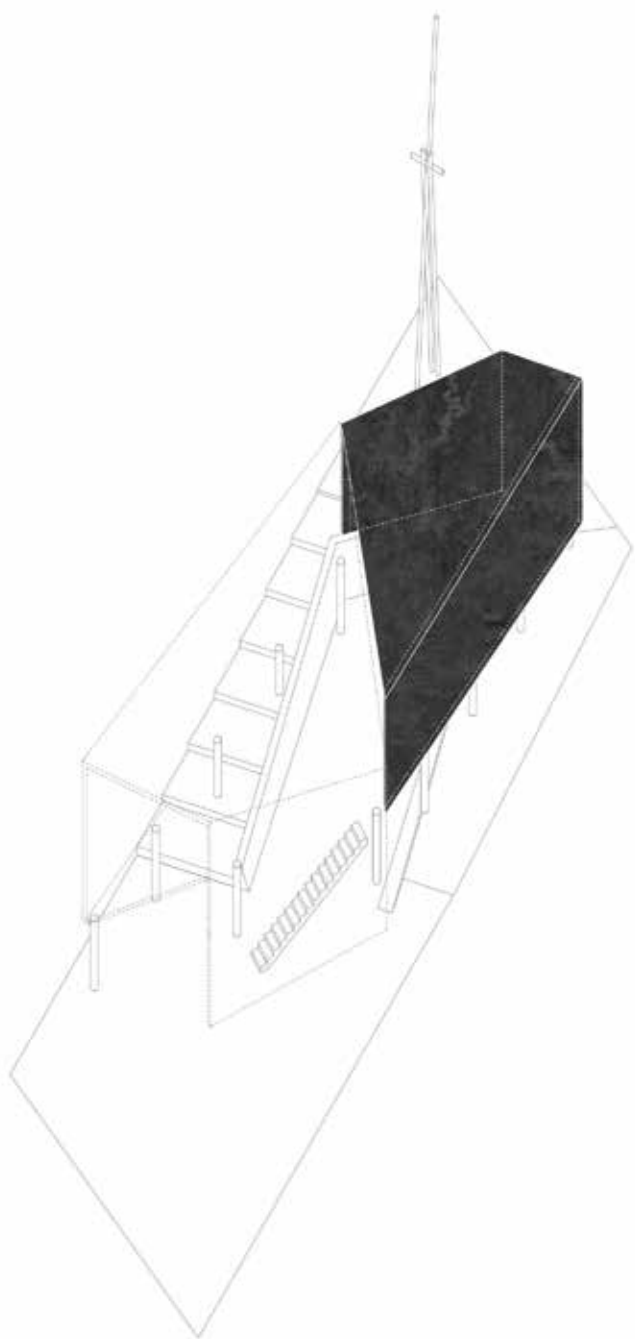
▲ Immagine 48: *Capilla San Miguel Arcángel*. Costruzione del nastro di Möbius, in Dal Co 2015, p. 38.



▲ Immagine 49: *Capilla San Miguel Arcángel*. Il nastro. Archivio Javier Corvalán.

entrambe elaborate da due matematici, è evidente che l'architetto, usandole con una certa libertà, le identifica. Le ultime due immagini della sequenza presente nell'articolo di Casabella infatti, raffigurano l'esecuzione di un taglio che consente di incastrare il bordo del nastro, interromperne la continuità, ma generando una coesione che riconduce la figura di Möbius a quella dell'infinito¹⁴⁴. Nello schizzo sintetico del progetto, tra una vista prospettica della Cappella e il simbolo dell'infinito, vi è una sezione del lotto. Sopra al terreno, la squadratura ad angoli retti della figura dell'infinito, genera due ambienti disposti sui due livelli del lotto. Quest'ultimo presenta un'importante pendenza che viene sfruttata dall'architetto per offrire alla comunità del quartiere uno spazio accessorio. Fin dal primo schizzo del 2002 alla Cappella si accede attraverso una rampa che consente

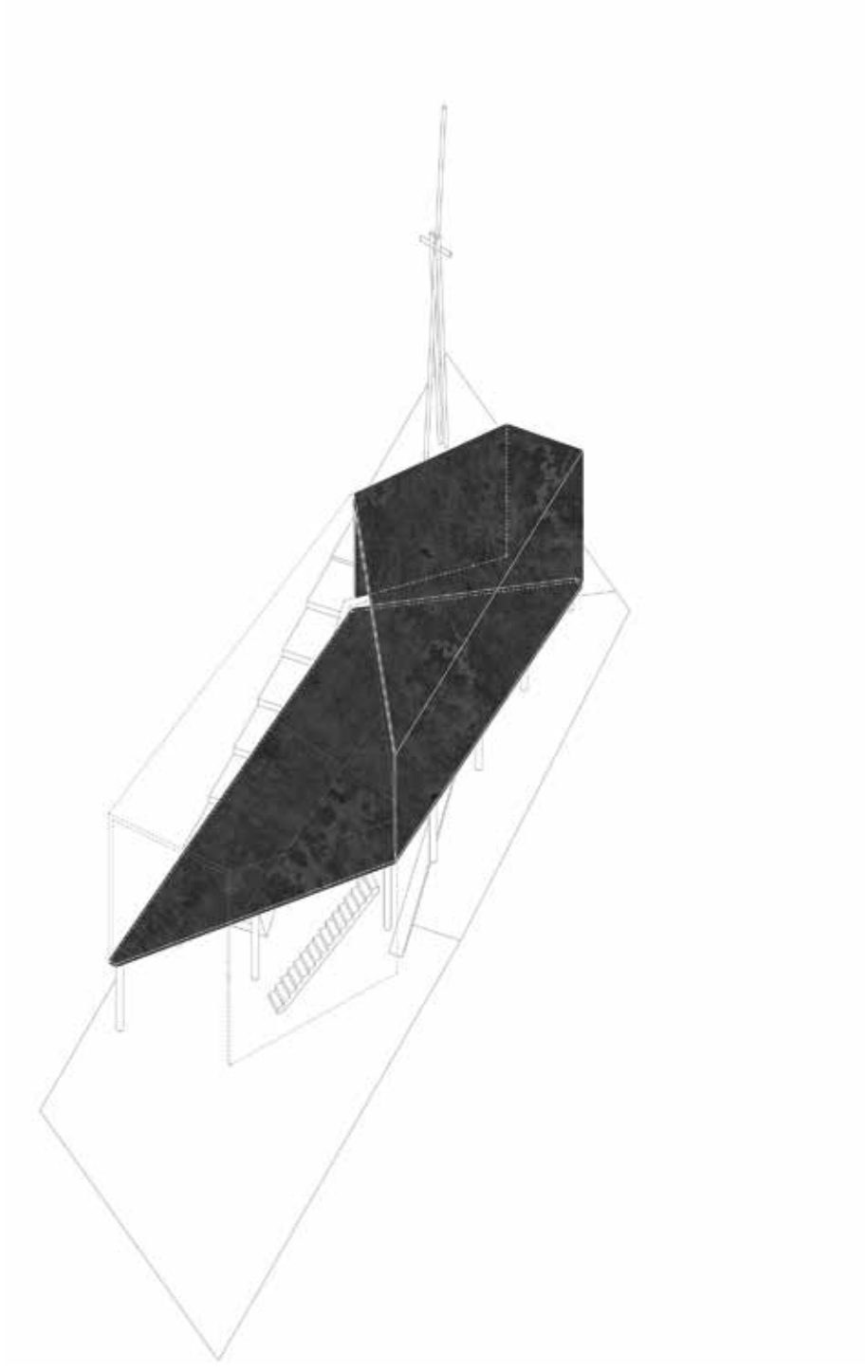
¹⁴⁴ Violeta Pérez nell'intervista rilasciata a Lopes afferma a proposito della Cappella: «è come un nastro di Möbius, perché come il nastro è infinito, Dio è infinito». Pérez 2015, p. 36. Violeta Pérez risulta associata di Corvalán per la realizzazione di questo progetto. Formatasi nella "Universidad Nacional de Asunción" tra il 1988 e il 1994, lavora con l'architetto Corvalán per alcuni anni per poi avviare il suo studio professionale indipendente. Pérez 2015.

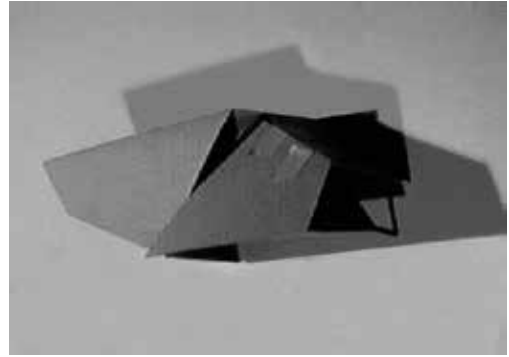
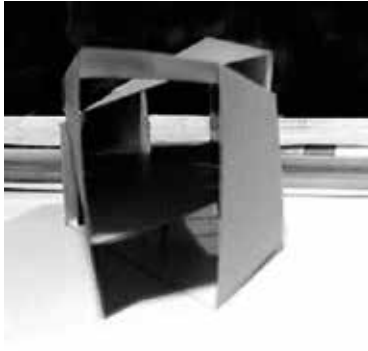




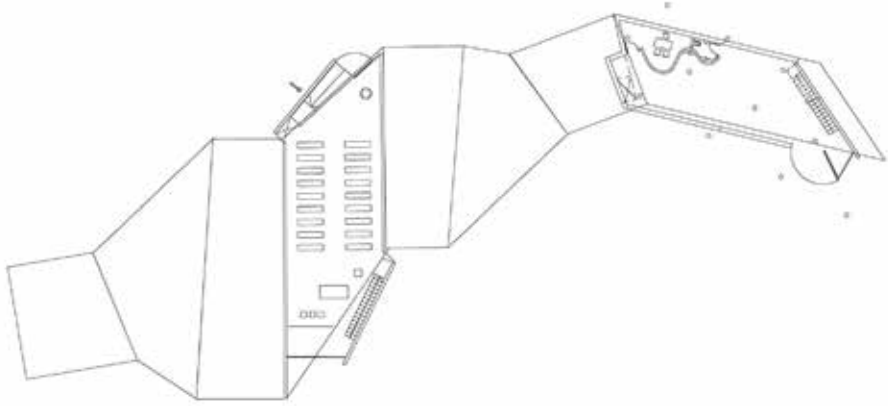
▲ Immagine 50: *Capilla San Miguel Arcángel*. Sequenza del montaggio del primo modello. Archivio Javier Corvalán.

di raggiungere il piano dello spazio celebrativo ad una quota più alta rispetto al livello del suolo. Questo scarto consente di ottenere nella parte più bassa del lotto una specie di cripta, un ambiente coperto dalla cappella utile allo svolgimento di altre attività. L'edificio è ubicato in un piccolo lotto di un'area informale cresciuta attorno ad una cava abbandonata e a un macello. La cappella viene descritta spesso con il nome del quartiere, "cerrito", piccolo colle, che è anche memoria urbana di una condizione pregressa alla cava. La costruzione dell'edificio si è svolta in più fasi, riconducibili principalmente a due momenti: lo scavo del lotto e la costruzione dei muri in pietra nel 2005. E la costruzione della cappella tra il 2010 e il 2011. L'interpretazione della configurazione del lotto in relazione ad un volume sospeso su pilastri è rappresentata in una piccola sezione presente nel primo schizzo del 2002: la manifestazione di una prima economia di azioni. Alzare il piano di calpestio dello spazio sacro consente di incontrare nella naturale conformazione del terreno una risorsa, permettendo di ricavare un ambiente coperto aggiuntivo nella parte bassa del lotto. I muri di pietra che lo delimitano configurano la sua superficie, contengono il terreno in pendenza e divengono, nel progetto costruito, le fondazioni dei pilastri del volume superiore. Il progetto è stato sviluppato con la collaborazione





▲ Immagine 51: *Capilla San Miguel Arcángel*. Viste del secondo modello. Archivio Javier Corvalán.

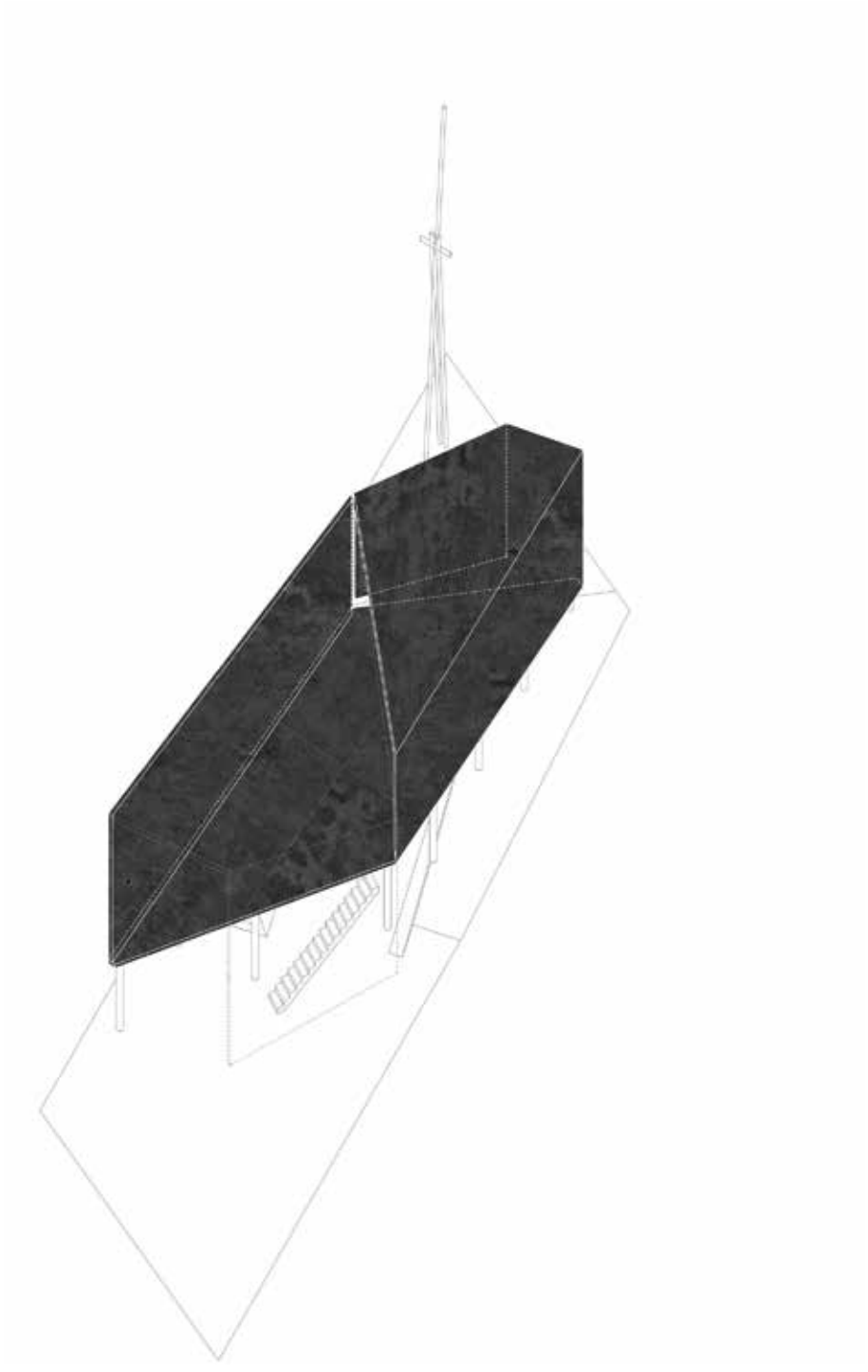


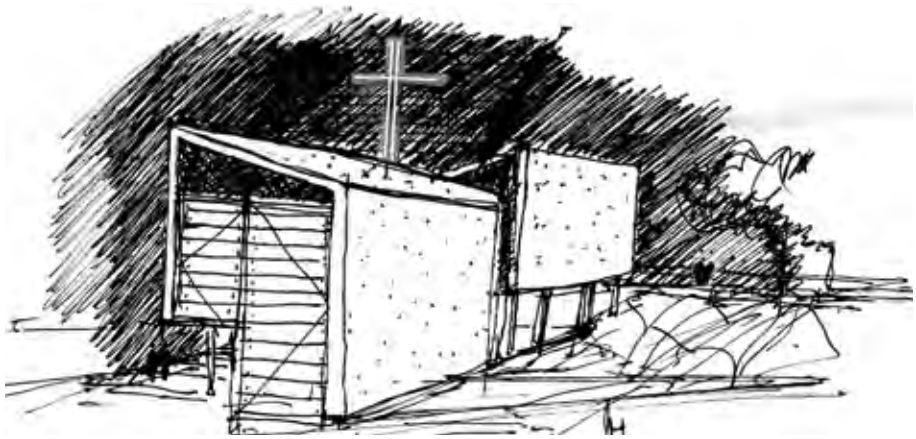
▲ Immagine 52: *Capilla San Miguel Arcángel*. Svolgimento planimetrico del nastro. Archivio Javier Corvalán.

principale di Violeta Pérez, che lo definisce un lavoro collettivo, perché elaborato insieme a molti studenti di Javier Corvalán¹⁴⁵. Un progetto realizzato «a dieci mani»¹⁴⁶ è quello raffigurato nelle foto del modello della prima versione, ritrovate nell'archivio digitale dell'architetto. Un secondo modello invece raffigura con un nastro continuo piegato quello che era stato composto per parti nella precedente versione. Lo sviluppo del nastro genera uno spazio avvolto: la navata. Gli elementi iniziale e finale sono le uniche due parti del nastro a contatto con il terreno; a loro viene demandato il compito di stabilire il rapporto tra il luogo pubblico e quello sacro, configurando due spazi di transizione. Lo sfalsamento del primo elemento verticale dal piano di calpestio genera l'ingresso dalla strada, dove viene posta la rampa. Dalla parte opposta una scala consente una connessione diretta tra i due ambienti sovrapposti. Nello schizzo del 2002 l'idea di una

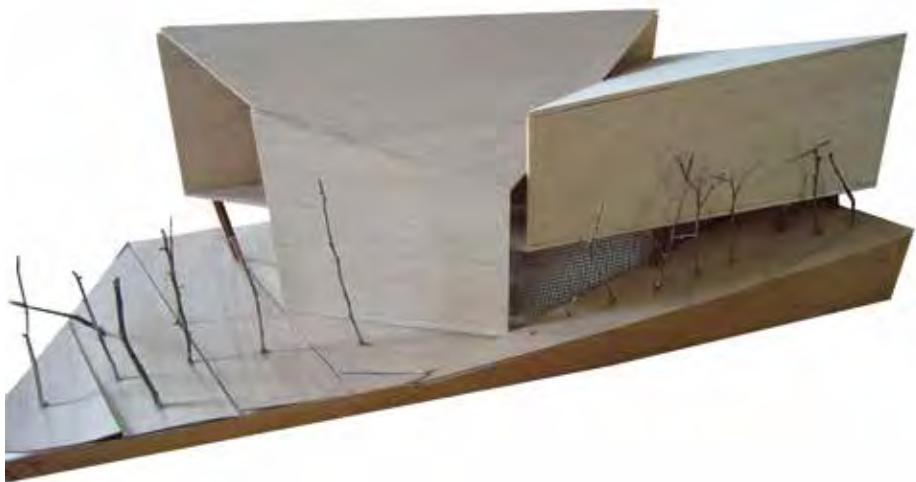
¹⁴⁵ Pérez 2015, p. 36.

¹⁴⁶ Pérez 2015, p. 36.



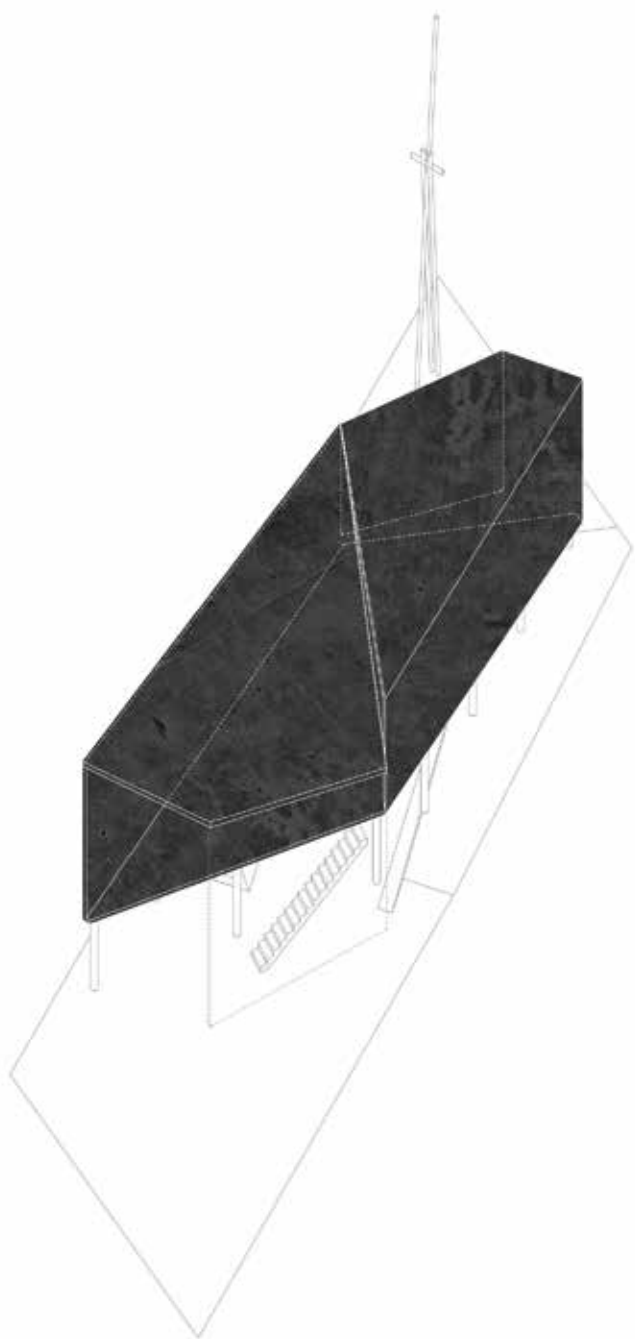


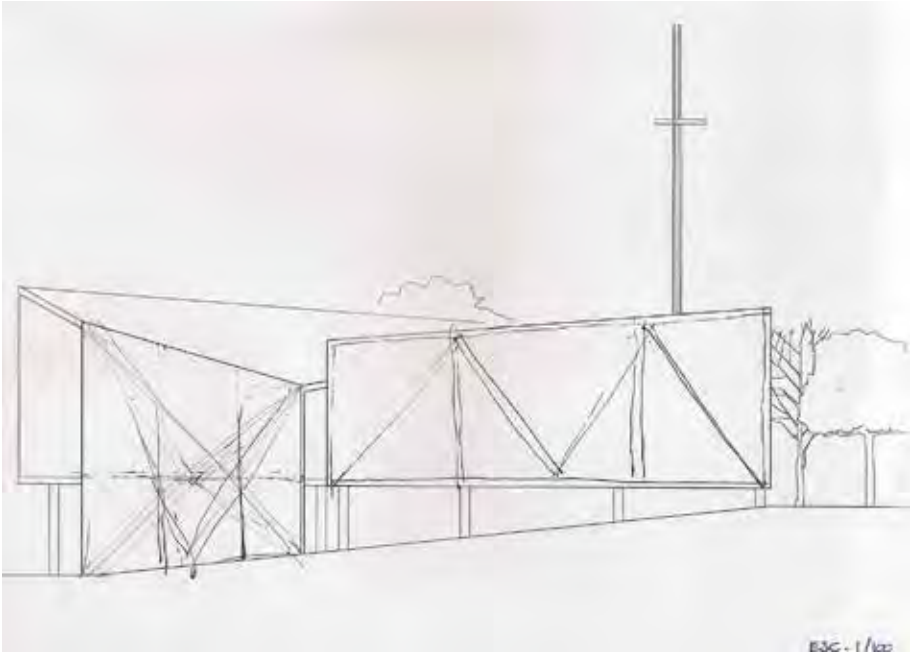
▲ Immagine 53: *Capilla San Miguel Arcángel*. Schizzo prospettico. Javier Corvalán. Archivio Javier Corvalán.



▲ Immagine 54: *Capilla San Miguel Arcángel*. Vista del terzo modello. Archivio Javier Corvalán.

superficie continua che avvolgendosi produce uno spazio gerarchicamente definito da un ingresso e un'uscita era già contenuta in una piccola pianta, poi praticamente rimasta inalterata fino all'esecuzione dell'opera. L'idea di infinito diviene un elemento figurativo dotato di un'importante autoreferenzialità, ma allo stesso tempo capace di strutturare una gerarchia e assecondare le differenze poste dalle condizioni contestuali nel suo svolgersi per parti. Al gesto formalmente chiuso viene conferita la possibilità di definire una sequenza di spazi diversi modulando altezze, inclinazioni e sfalsamento delle parti che lo articolano. Il terzo e il quinto elemento del nastro, le pareti della navata, vengono mantenute parallele, rafforzando l'orientamento liturgico e la relativa gerarchia visiva,



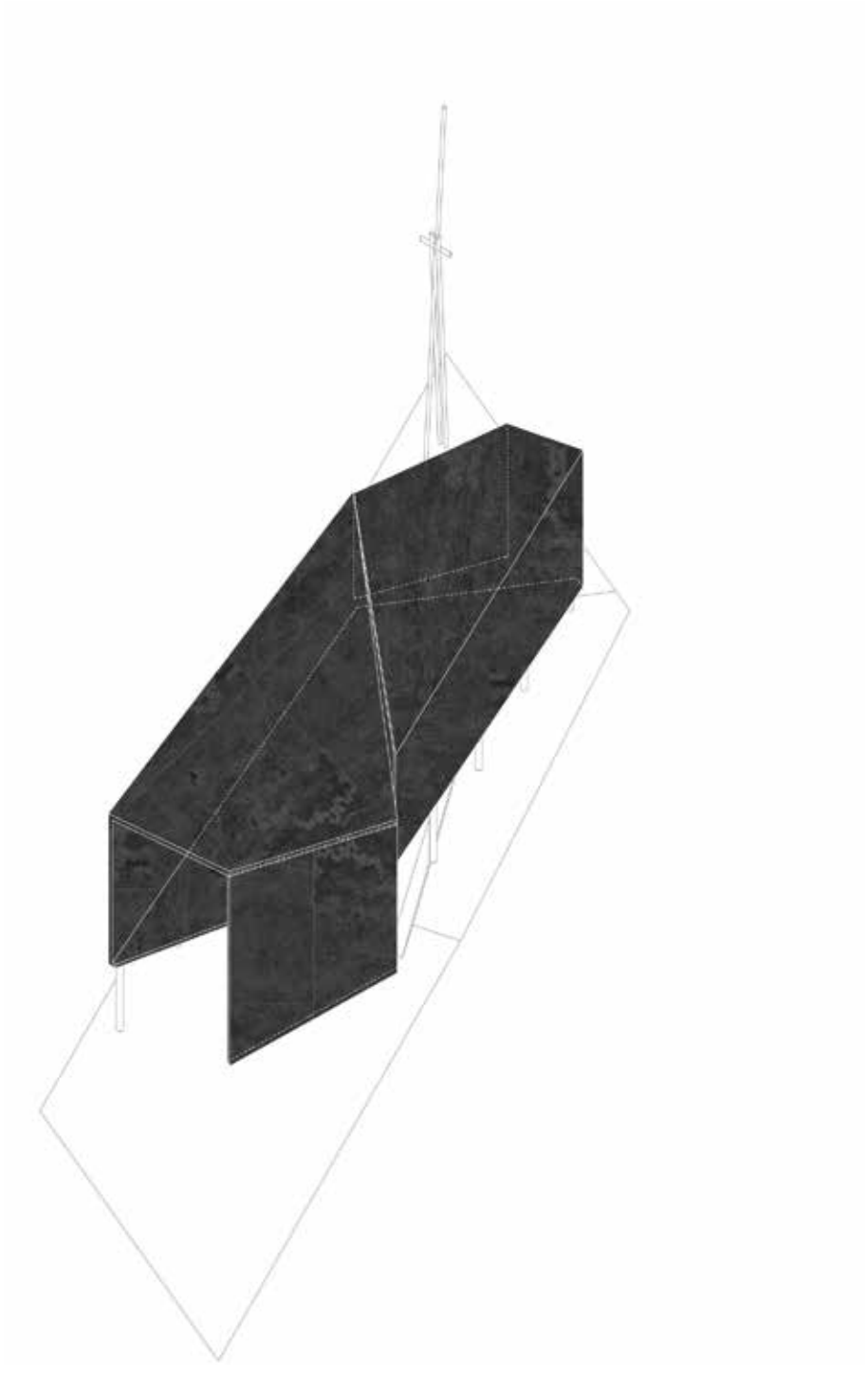


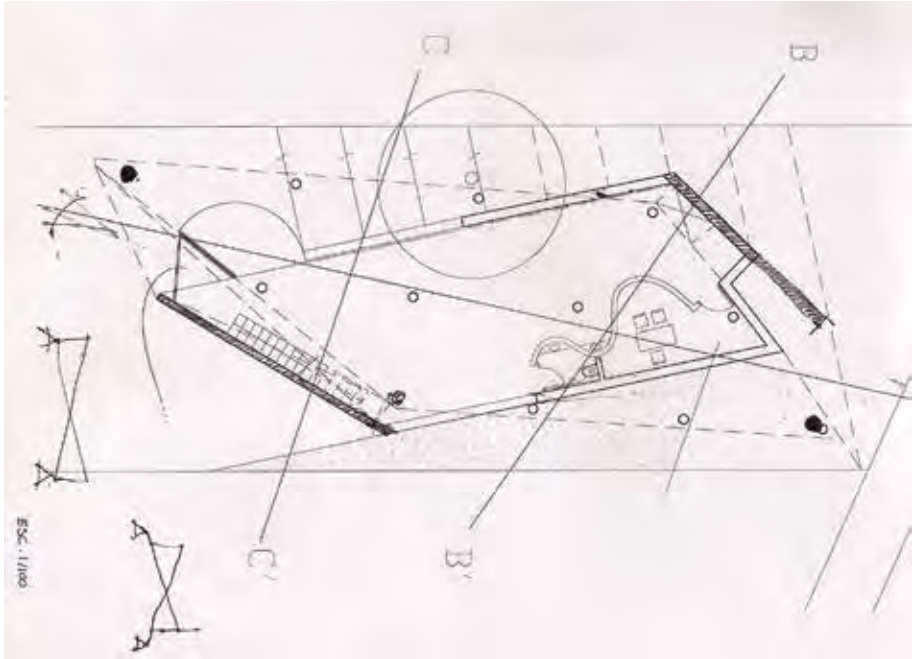
▲ Immagine 55: *Capilla San Miguel Arcángel*. Trave a traliccio su prospetto. Archivio Javier Corvalán, originale cartaceo.

che viene enfatizzata dalla rotazione del primo e dell'ultimo elemento. Il primo chiude parzialmente l'ingresso verso la strada; l'ultimo, se guardato dall'interno, rafforza la prospettiva verso l'abside, conducendo lo sguardo verso un retablo-filtro mai realizzato. A differenza del nastro di Möbius presentato in Casabella, il progetto sviluppato non ha un punto di intersezione e gli sfalsamenti planimetrici degli elementi, come la pendenza inversa delle due pieghe della copertura, conformano uno spazio tutt'altro che chiuso. Il progetto di suolo su cui si appoggia il nastro rafforza questa idea di spazio ininterrotto, strutturando una circolazione continua attraverso una scala rampante che segue la pendenza del terreno. Ritornando ad osservare la sezione presente nello schizzo sintetico si può notare che la squadratura del simbolo dell'infinito non corrisponde alla figurazione esatta del progetto architettonico, quanto alla continuità tra due ambienti.

L'insediamento in cui si trova la Cappella non è in un'area così marginale della città: si trova infatti a poche centinaia di metri da una delle arterie principali della grande Asunción, in prossimità del centro storico. Sarebbe più corretto definirla marginata: marginata dalle sue condizioni fisiche, sfavorevoli agli interessi della speculazione, ma divenuta ricchezza per la società marginale che rappresenta quella «cultura della povertà»¹⁴⁷ che ha subito

¹⁴⁷ Gutiérrez – Moscato 1995, pp. 85-87.



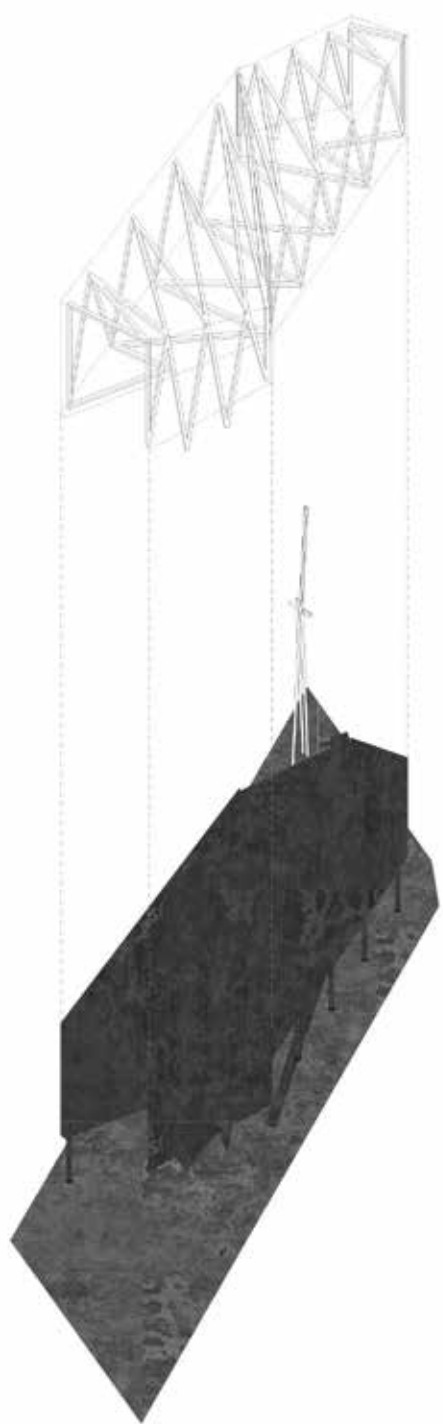


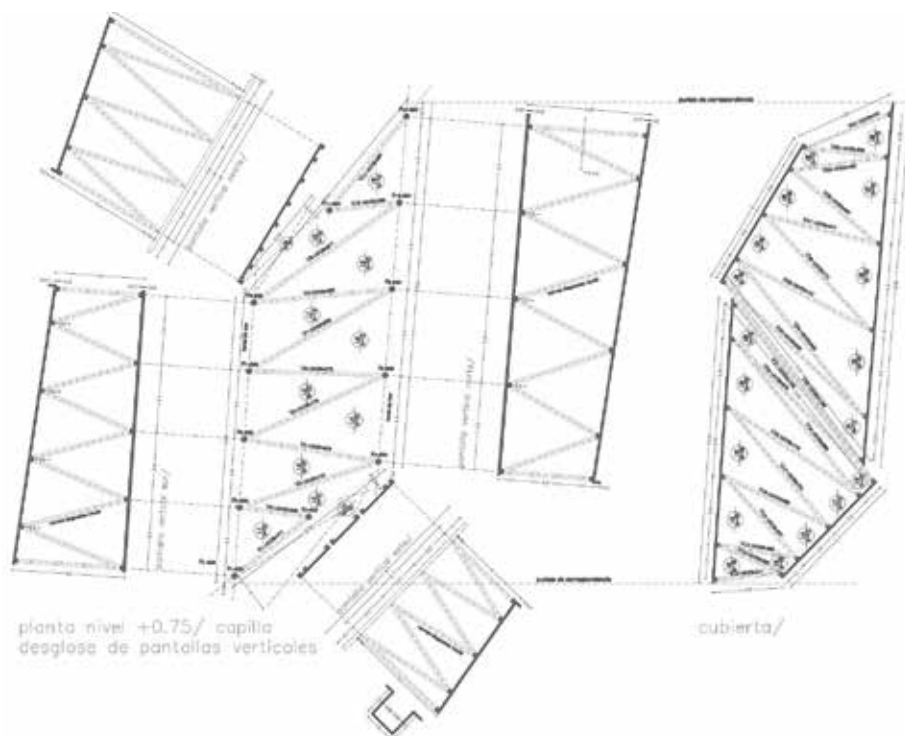
▲ Immagine 56: *Capilla San Miguel Arcángel*. Schemi statici e ipotesi strutturale. Archivio Javier Corvalán, originale cartaceo.

i processi di sviluppo urbano piuttosto che trarne vantaggi per la qualità della vita. Il “barrio cerrado” è un insediamento informale di scala ridotta rispetto alle più conosciute *favelas*, ma di fatto «patrimonio edificato»¹⁴⁸ di una città americana che si riconosce anche in questo tipo di urbanizzazioni. L'architetto sembra adattarsi a questa condizione: non la rifiuta, perché gli appare come una delle figure eteronome che descrivono l'essere americano. Le sue forme sono espressione di un patrimonio edilizio proprio delle realtà urbane americane. Nella maggior parte delle viste disegnate dall'architetto e nelle foto dei modelli l'edificio appare sempre come se fosse composto di due volumi diversi. Questa scelta fa sì che la percezione della scala del volume si riduca, integrandosi meglio con la volumetria ridotta e scomposta, prodotta dall'assemblaggio disorganizzato di elementi eterogenei, che caratterizza un insediamento informale com'è quello in cui si inserisce¹⁴⁹. Anche la materia è frutto di questa consapevolezza. Il calcestruzzo non è un materiale economico, ma è un materiale che con una sola sequenza di azioni consente di avere dei piani rigidi, siano essi una parete opaca, un solaio o una copertura. La cappella è stata costruita grazie a donazioni economiche e di materiali; tutte le casseforme provengono dagli scarti di altri cantieri, mentre la manodopera è stata in parte reclutata tra gli abitanti

¹⁴⁸ Gutiérrez – Moscato 1995, pp. 85.

¹⁴⁹ «Questa piega formale ha permesso [...] una frammentazione che si integra al contesto di piccola scala del quartiere ed evita un monumentalismo smisurato». *Capilla San Miguel Arcángel* 2015, p. 84.





▲ Immagine 57: Capilla San Miguel Arcángel. Disegno esecutivo delle superfici nervate. Archivio Javier Corvalán.

del quartiere¹⁵⁰. La bassissima qualità delle finiture è dovuta a queste condizioni dello specifico contesto economico e produttivo, ma confermano la sensibilità dell'architetto nei riguardi del tempo: l'opera, ancora prima di essere conclusa, era già in rovina, accentuata dal disomogeneità dei pochi, seppur decorosi, arredi interni. L'utilizzo del «béton brut rivela l'intrinseca nobiltà che posseggono i materiali capaci di manifestare la dignità del lavoro di cui le loro forme sono i prodotti»¹⁵¹, ma anche la nobiltà del lavoro del tempo restituendogli «il ruolo di completamento che ad esso compete»¹⁵². Un'opera in cui il tempo del progetto ha agito positivamente, conducendo la materia alle condizioni del suo intorno, ma soprattutto consentendo all'architetto di incontrare le soluzioni statiche che permettessero al nastro di rispondere ai carichi. Le prime versioni del progetto, tutte elaborate con programmi computerizzati, descrivono il nastro come una piastra dalla sezione omogenea, come quella del nastro del CPES. In alcuni disegni raffiguranti le planimetrie dell'edificio sono stati ritrovati degli schizzi che svelano il ragionamento che conduce il nastro omogeneo a diventare struttura portante. Il piatto prospetto della Cappella viene abitato dalle linee di una trave a traliccio, nei muri della navata appaiono

¹⁵⁰ Dal Co 2015, p. 37.

¹⁵¹ Dal Co 2015, p. 37.

¹⁵² Ferlenga 2010, p. 49.



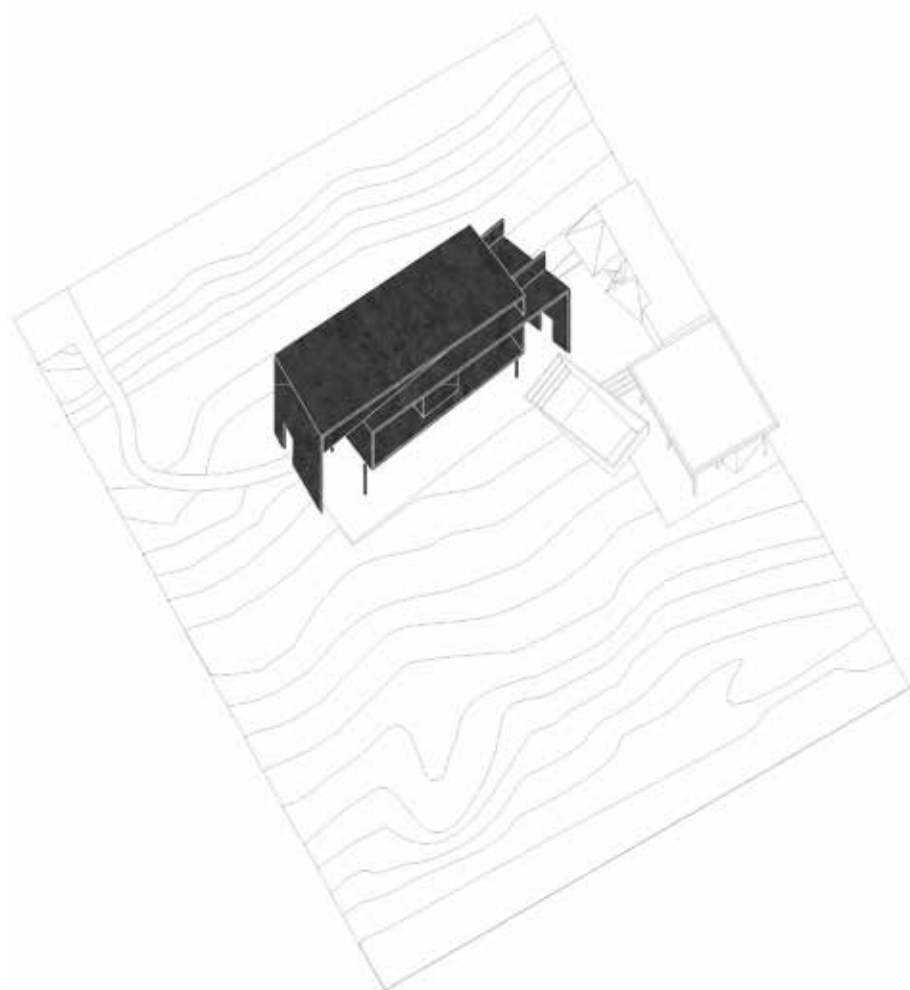


▲ Immagine 58: *Capilla San Miguel Arcángel*. Viste del fronte sulla strada e interno. Foto di Federico Cairolì. 2015. Cortesia dell'Autore.

dei pilastri e infine, nella pianta del piano sottostante, vengono evidenziati i due setti iniziali del nastro e tre pilastri. In quest'ultimo disegno due schemi molto semplici, che mostrano una struttura reticolare su due appoggi, danno senso all'interesse posto su tre dei dodici pilastri presenti nella planimetria. Se la parete divenisse un piano nervato, potrebbe funzionare come una trave e quindi necessitare esclusivamente di soli due punti di appoggio, esattamente come rappresentato dallo schema statico¹⁵³. Lo sviluppo del progetto non porta al raggiungimento di questa soluzione, ma ne consegue un'altra più adeguata alle modalità costruttive del cantiere, caratterizzato da scarse disponibilità economiche e manodopera non specializzata, che avrebbero potuto compromettere il comportamento statico delle travi parete. La parete nervata consente di tradurre il nastro in una figura statica rigida senza allontanarlo dall'idea iniziale. La forza espressiva del nastro che ha dato origine al progetto trova ancora più senso nell'essere anche figura strutturale. Lo spazio avvolto viene ottenuto attraverso una sorta di "space-frame", una struttura spaziale che esprime il processo di economia di azioni. Non si cerca un sistema portante per reggere il nastro, ma quali siano le condizioni perché il nastro si sostenga. La dimensione artigiana¹⁵⁴ che viene assegnata alla casa è in realtà la manifestazione

¹⁵³ Non si è potuto risalire all'autore dello schizzo, sebbene il tratto dei due schemi strutturali sembri quello dell'architetto Corvalán. Questi disegni confermano che la ricerca della figura strutturale adeguata andava nella direzione di una trave reticolare come suggerito da Dal Co. Dal Co 2015, p. 38.

¹⁵⁴ Nel volume "America Latina Hoy" della rivista Plot in cui appare la Cappella di San Miguel Arcángel Javier Corvalán viene raggruppato nella categoria "artigiani". *Capilla San Miguel Arcángel* 2015.



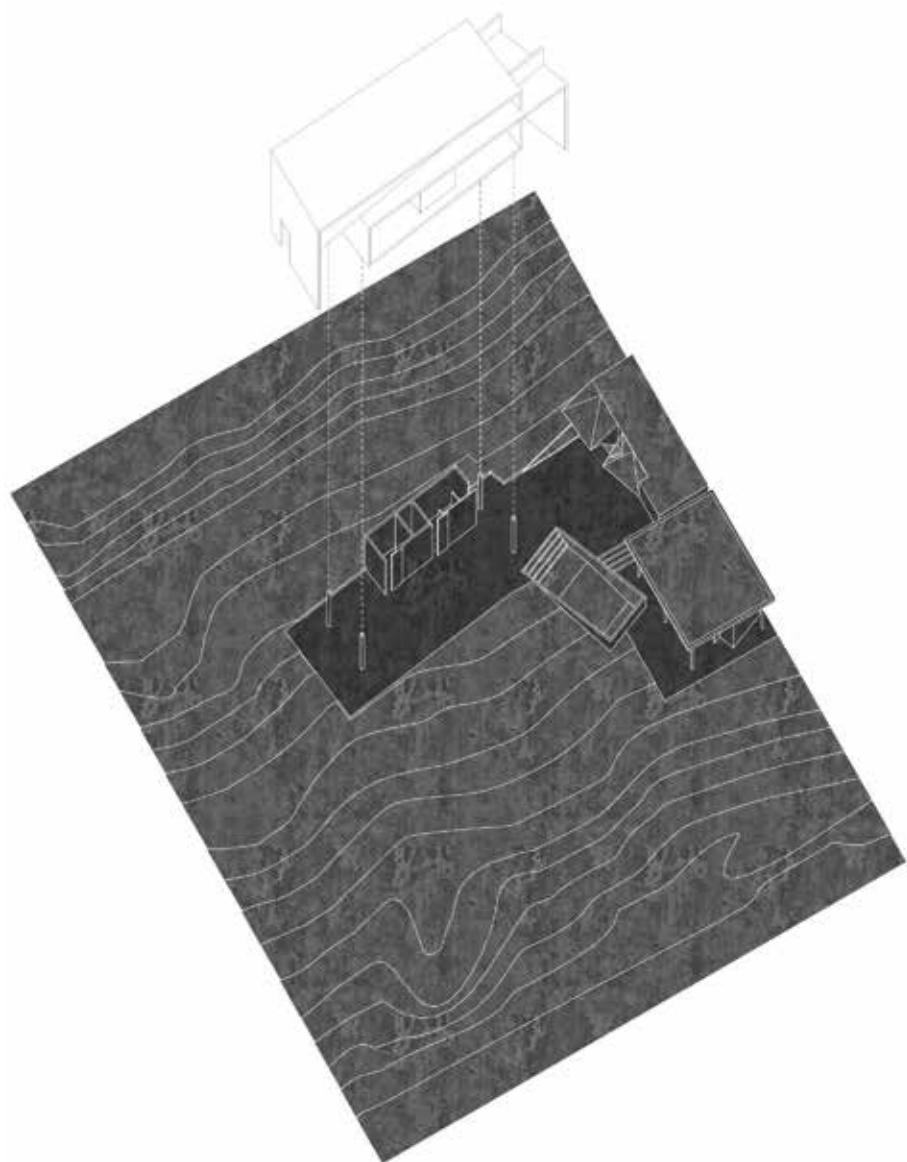


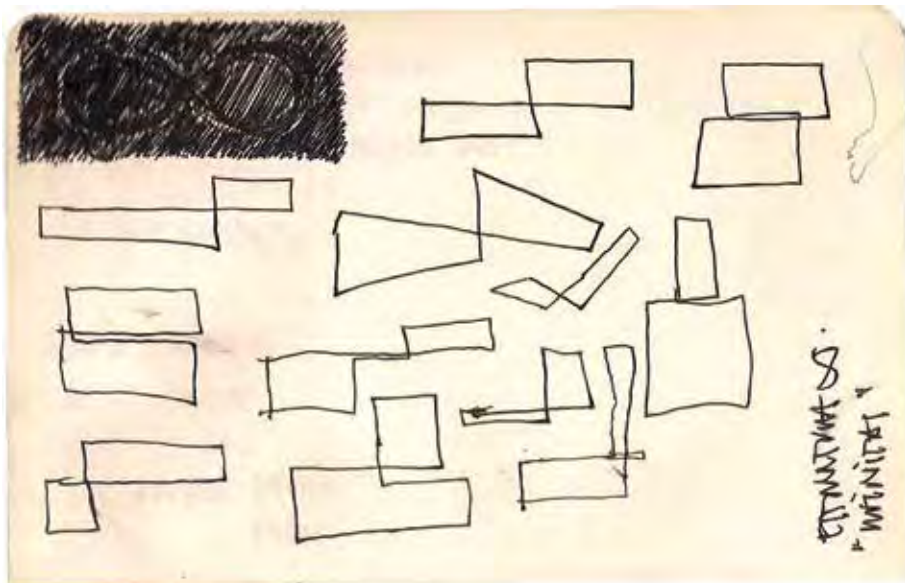
▲ Immagine 59: *Capilla San Miguel Arcángel*. Campo e controcampo della navata intena. Foto di Federico Cairoli. 2015. Cortesia dell'Autore.

dell'importanza di agire su tutti gli aspetti del progetto architettonico, non alla ricerca di una economia di costi, ma di una economia di azioni che consentano all'architetto-artigiano di controllare la complessità del processo in tutti i suoi passaggi.

L'intuizione strutturale che consente alla Cappella di realizzarsi mantenendo inalterati i principi che l'avevano generata è stata resa possibile da un'acquisita consapevolezza maturata nel lungo periodo di gestazione del progetto. L'attenzione agli aspetti strutturali emerge in seguito allo sviluppo del progetto per la Vivienda Surubi'i, elaborata e costruita tra il 2004¹⁵⁵ e il 2005. La descrizione sintetica del progetto, elaborata insieme a quelle già osservate per il CPES e la Cappella, è espressiva del valore di quest'opera nell'evoluzione dell'atteggiamento dell'architetto Corvalán. Nella pagina si trovano tre schemi in successione verticale: l'architetto ci indica il verso della lettura, dall'alto verso il basso, numerando i tre disegni. Il primo rappresenta una trave semplicemente appoggiata agli estremi e la sua deformazione; il secondo la stessa trave con gli appoggi spostati verso il centro, generando due sbalzi che, esercitando una forza contraria, annullano la deformazione. Nel terzo schema ritorna una figura assimilabile al secondo modello della

¹⁵⁵ Il preventivo completo datato 26 luglio 2014 è stato ritrovato nell'archivio digitale di Sonia Carisimo e Francisco Tomboly che hanno fondato lo studio “- + x - arquitectura y mobiliario” in seguito a molti anni di collaborazione con l'architetto Corvalán. Sonia Carisimo è parte del gruppo docente del Taller E.



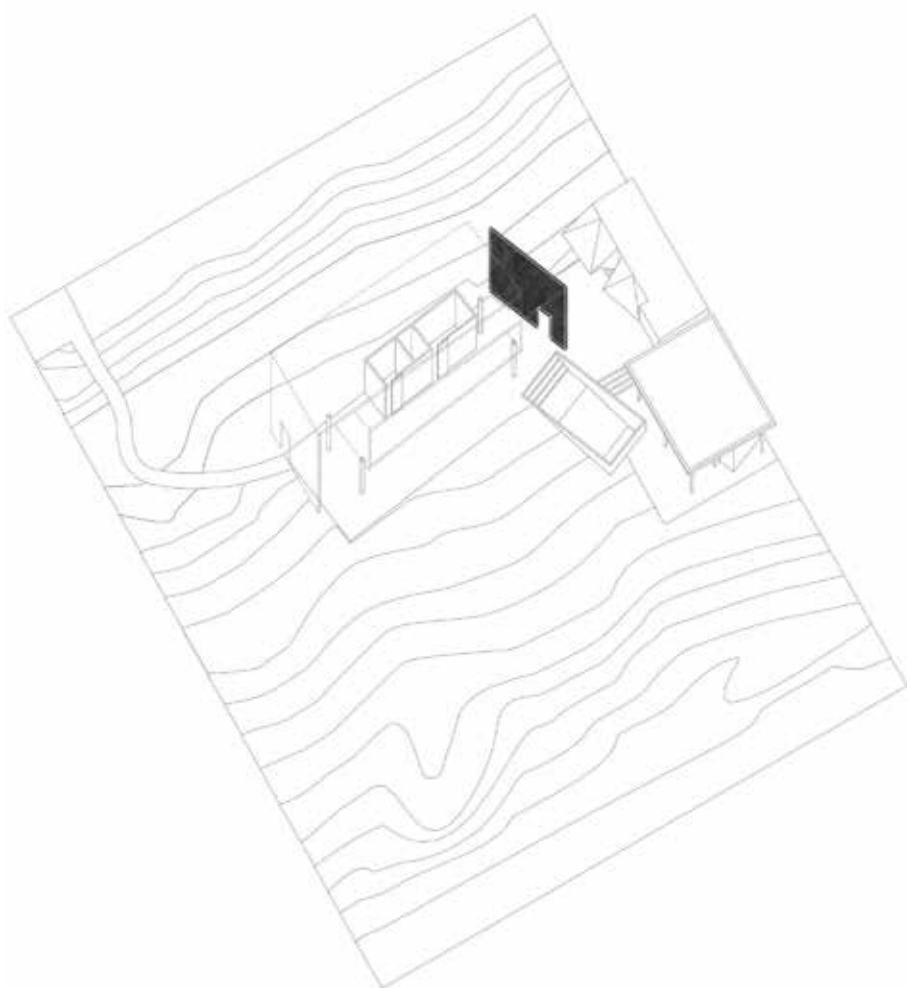


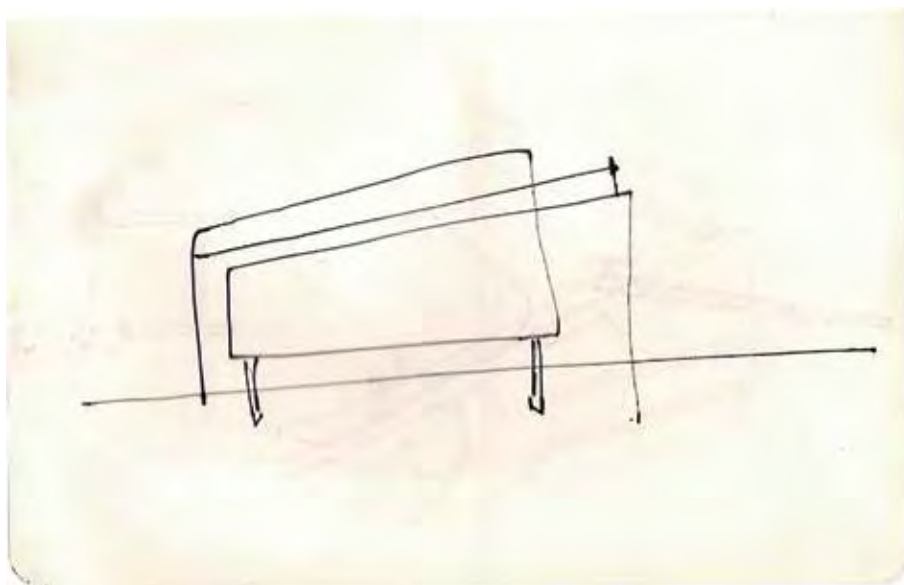
▲ Immagine 60: *Estructura ∞ infinitas*. Schizzo da un quaderno di Javier Corvalán. Archivio Javier Corvalán, originale cartaceo.

cappella, con due appoggi nella posizione del grafico precedente. Questa rappresentazione vuole sottolineare il rapporto tra un ragionamento statico e un principio figurativo che corrisponde allo schiacciamento nel piano del nastro avvolto della cappella. In un quaderno dell'architetto, tra i disegni di studio del progetto di concorso per il complesso "Guyra Reta", del 2004¹⁵⁶, e uno schizzo dell'isola di Sant'Erasmo della laguna di Venezia per il Workshop intensivo di architettura all'Università Iuav di Venezia del luglio 2005, si trovano degli schizzi intitolati "Estructura ∞ infinitas". Nella pagina, oltre al simbolo di infinito, appare la figura posta nella sezione sintetica della cappella, il simbolo di infinito squadrato ad angoli retti. Colpisce l'utilizzo della forma plurale "infinite", perché manifesta un ragionamento in evoluzione che spinge l'architetto verso la ricerca di più soluzioni, proprio nel momento in cui sta sviluppando il progetto per la Vivienda Surubi'i. Seppure nel suo studio non siano stati trovati altri documenti cartacei attraverso i quali analizzare lo sviluppo del progetto, è possibile ricostruire la sua evoluzione attraverso i modelli digitali archiviati dai suoi collaboratori¹⁵⁷. Un primo modello raffigura un nastro che avvolgendosi su se stesso genera due spazi, uno interno all'altro. Quello interno è sospeso, e contiene gli spazi più privati della residenza. La porzione di nastro esterna è resa continua dal pavimento del piano terra che unisce i due sostegni verticali. La figura

¹⁵⁶ Incrociando i dati di alcuni curriculum si evince che l'architetto abbia partecipato al concorso per la "Estación Científica para la Fundación Guyra Paraguay" nel 2004 con l'architetto Sergio Ruggeri. Quest'ultimo oggi dirige il suo studio professionale e svolge attività didattica presso il Taller E ma anche nella "Universidad Católica de Asunción"; nel 2006 consegue il dottorato in Composizione Architettonica presso l'Università Iuav di Venezia.

¹⁵⁷ Archivio digitale di Sonia Carisimo e Francisco Tomboly.



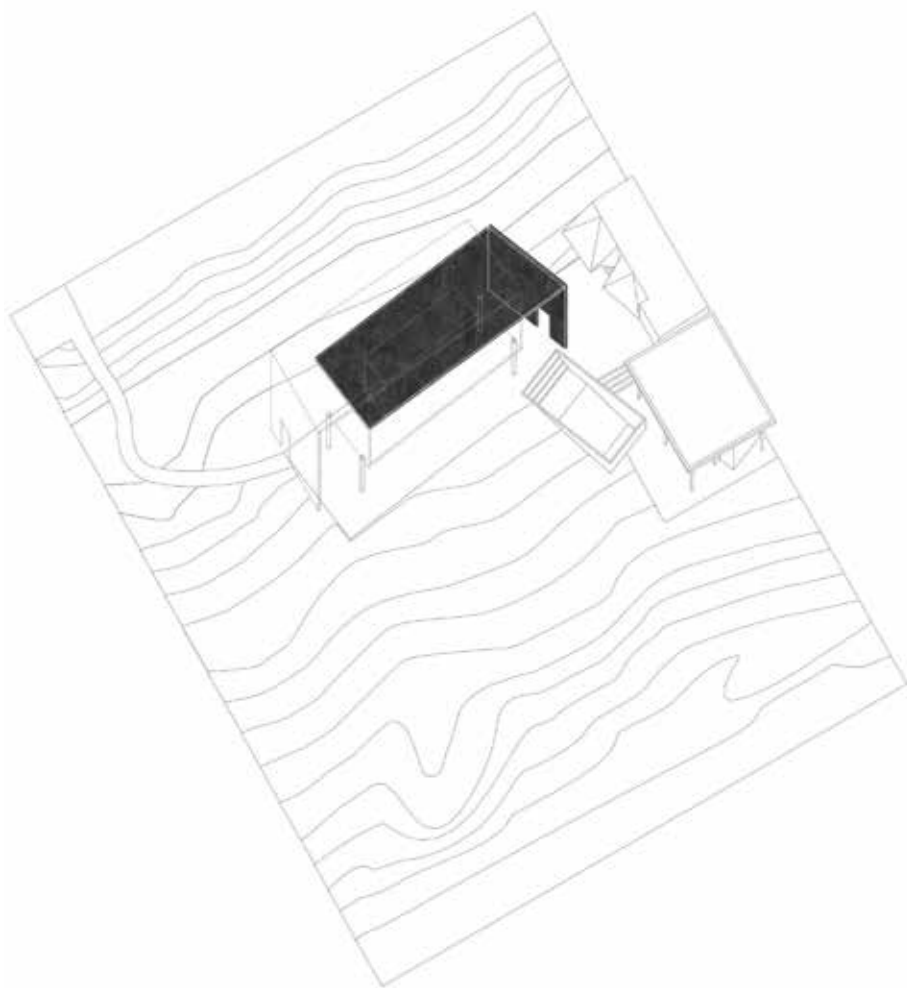


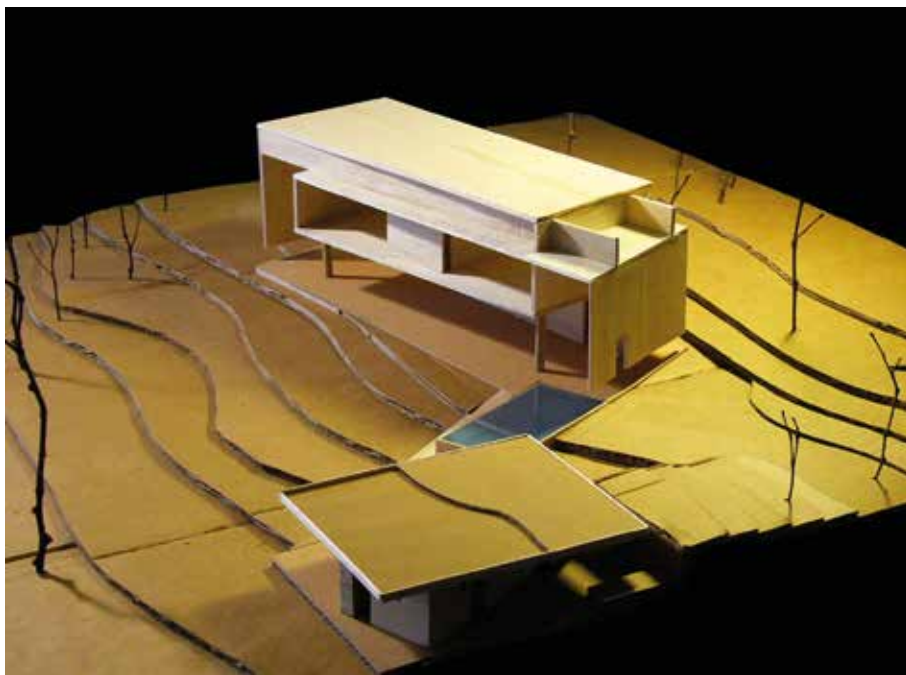
▲ Immagine 61: *Vivienda Surubi'i*. Schizzo sintetico da un quaderno di Javier Corvalán. Archivio Javier Corvalán, originale cartaceo.

dell'infinito a cui è riconducibile non è il simbolo ∞ , ma ad un specie di alfa "α" con le estremità congiunte. La casa appoggia agli estremi con due elementi verticali del nastro, esattamente come nella Cappella, ma non vi è alcun elemento strutturale che sostenga il volume centrale sospeso. Il progetto è ancora molto ideale, molto vicino alla figura dell'infinito a cui si ispira, ma lontano da una forma costruibile. In una seconda versione questo volume continua a essere sospeso, ma tra i due elementi del nastro che producono la copertura appare una coppia di travi, disposte sulla lunghezza maggiore della casa. Quest'ultime, appoggiandosi su due setti addossati a una delle pareti laterali, formano un semi-portico. Infine in una terza versione il volume centrale appare appoggiato su due pilastri cilindrici, disposti in corrispondenza del punto medio degli altri due elementi verticali del nastro, quelli più interni. Una versione simile di quest'ultimo progetto, differente solo per la forma dei pilastri che in questo caso sono rettangolari, è stata trovata in un disegno molto approssimativo nell'archivio digitale dell'ingegnere a cui era stato affidato il progetto esecutivo delle strutture. L'ingegnere Enrique Granada¹⁵⁸ riveste un ruolo fondamentale nello sviluppo del progetto, ed è lo stesso Corvalán ad affermarlo nell'intervista rilasciata a Lopes nel 2015¹⁵⁹. La soluzione strutturale che viene rappresentata nella descrizione sintetica dell'idea è il frutto di una consulenza ricevuta dall'ingegnere nel tentativo di trovare le condizioni per cui potesse essere costruita l'idea.

¹⁵⁸ L'ingegnere collabora con molti architetti del gruppo del Taller E, e svolge attività didattica presso la "Universidad Católica de Asunción".

¹⁵⁹ J. Corvalán 2015, p. 19.



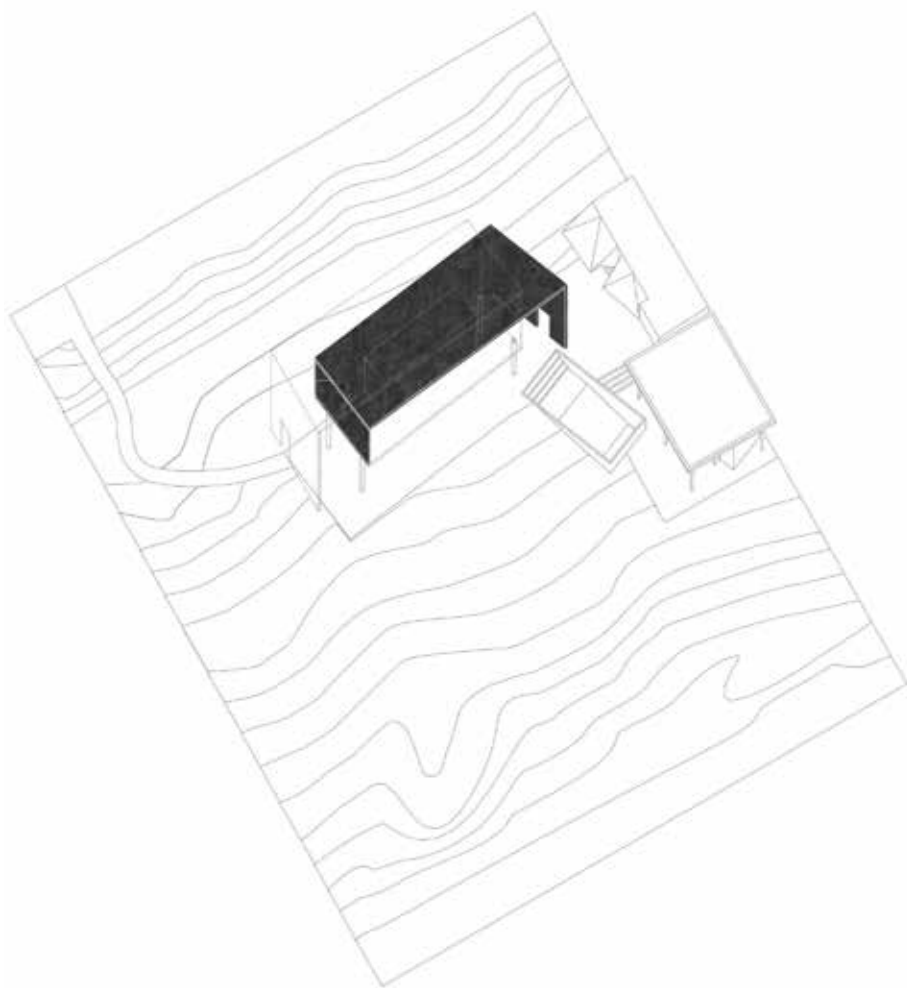


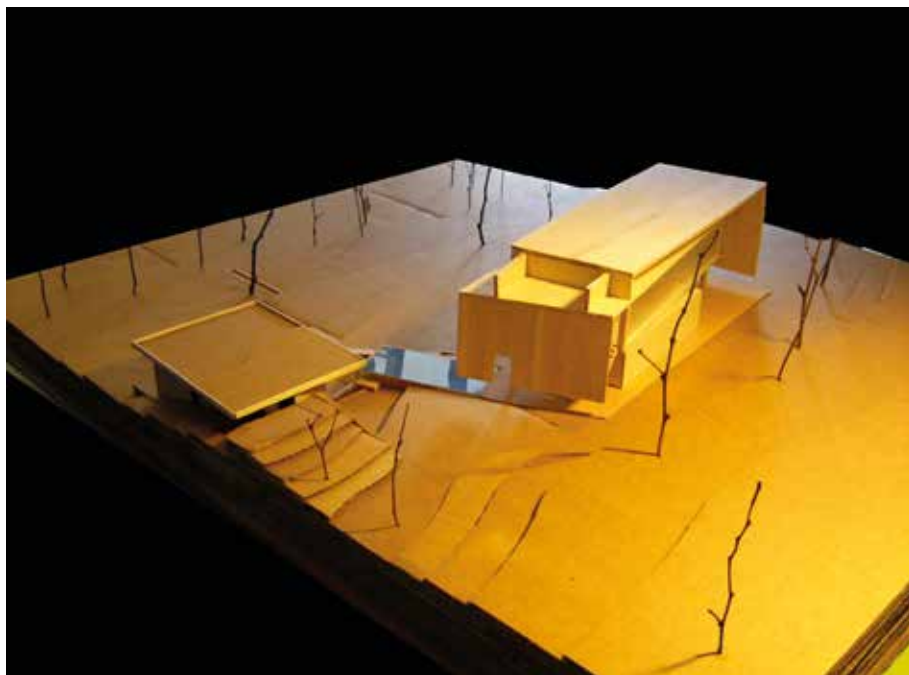
▲ Immagine 62: Vivienda Surubi'i. Vista del modello finale. Achivio Javier Corvalán.

Appoggiando agli estremi le travi portanti tra i due elementi superiori del nastro avrebbero raggiunto una dimensione ragguardevole per la scala di una residenza. La deformazione prodotta da questa ampia luce sarebbe stata aggravata dal carico del volume centrale, appeso alle due travi. Aggiungendo degli appoggi in corrispondenza delle parti verticali più interne del nastro, si sarebbe ridotta la luce delle due travi portanti. Il carico del volume sospeso avrebbe tuttavia prodotto una freccia che, inarcando la trave, avrebbe esercitato una forza spingente verso l'alto agli estremi, compromettendo la continuità delle pareti esterne¹⁶⁰. Questo problema, risolvibile aumentando le dimensioni degli elementi, ispira la ricerca di un'economia statica che soggiace alla configurazione di un progetto strutturale, nella ricerca della soluzione capace di ridurre gli elementi portanti. Staccando le pareti esterne dal suolo, privandole dunque della funzione strutturale precedentemente assegnatagli, si sarebbe generato uno «stato di coazione [...] di costringere una struttura ad un comportamento intenzionale, se vogliamo, di riuscire a volgere a favore una situazione avversa»¹⁶¹. Liberando le pareti si sarebbe prodotto uno sbalzo che avrebbe teso la trave; questa tensione, aumentata dal peso delle pareti, avrebbe prodotto una forza contraria a quella esercitata dal solaio del primo piano appeso. Con una diversa correlazione tra gli elementi del progetto si ottiene una capacità di carico

¹⁶⁰ J. Corvalán 2015, p. 19.

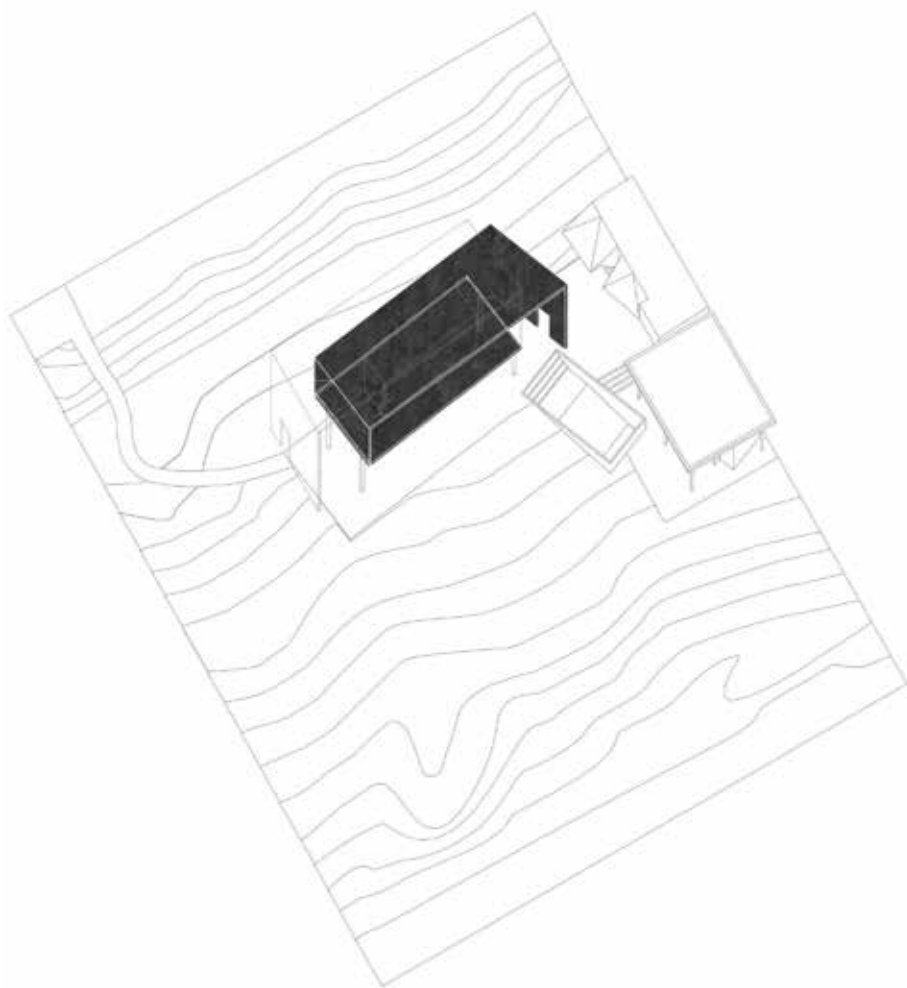
¹⁶¹ Laner 1994, pp. 31-32.

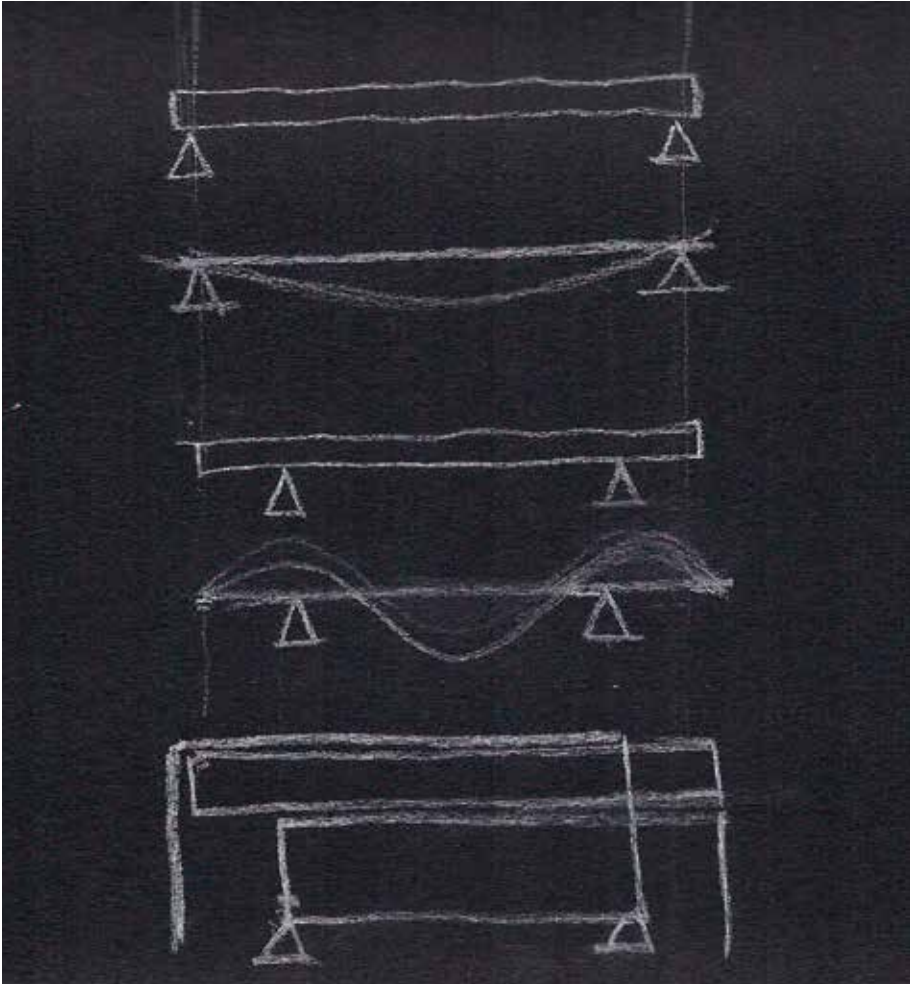




▲ Immagine 63: *Vivienda Surubi'i*. Vista del modello finale. Achivio Javier Corvalán.

superiore. Sfruttando una forza interna agli elementi generata dalla loro disposizione reciproca, lo stato di coazione, si sarebbero ridotte le dimensioni e le quantità degli elementi stessi. Da queste considerazioni nasce la terza figura della sequenza che, pur mantenendo il rapporto figurativo con l'immagine che l'ha ispirata, trova nella ricerca di un sistema strutturale adeguato la sua variazione. La ricerca di un'economia statica guida l'evoluzione del progetto, ma è controllata dalla necessità di una sintesi tra le figure che la compongono. Il principio strutturale guida il progetto alla sua risoluzione, non come azione indipendente, ma come azione con-formante. La figura che l'ha ispirato non perde infatti di autonomia: il suo debito con la prima esperienza "infinita", quella della cappella, è ancora evidente. I due progetti sono l'evoluzione di un ragionamento sullo spazio avvolto: schiacciando la cappella lungo il suo asse maggiore, quello che conferisce qualità allo spazio sacro come navata, si ottengono due figure molto simili. Quanto i due progetti siano lo sviluppo di una stessa ricerca formale può essere osservato ritornando alla sequenza del montaggio del nastro di Möbius che accompagna gli articoli sulla cappella. L'ultima immagine della sequenza, come abbiamo visto, non corrisponde infatti precisamente a quel progetto, ma è l'esatta espressione di ciò che avviene nella residenza, dove lo schiacciamento dei volumi produce un incastro che caratterizza il passaggio dal nastro al simbolo dell'infinito. Allo stesso tempo è l'evoluzione del processo di sintesi verso un'economia di azioni a consentire all'architetto, una volta compresa l'importanza della riflessione strutturale, di trovare il rapporto tra figura e struttura, necessario alla

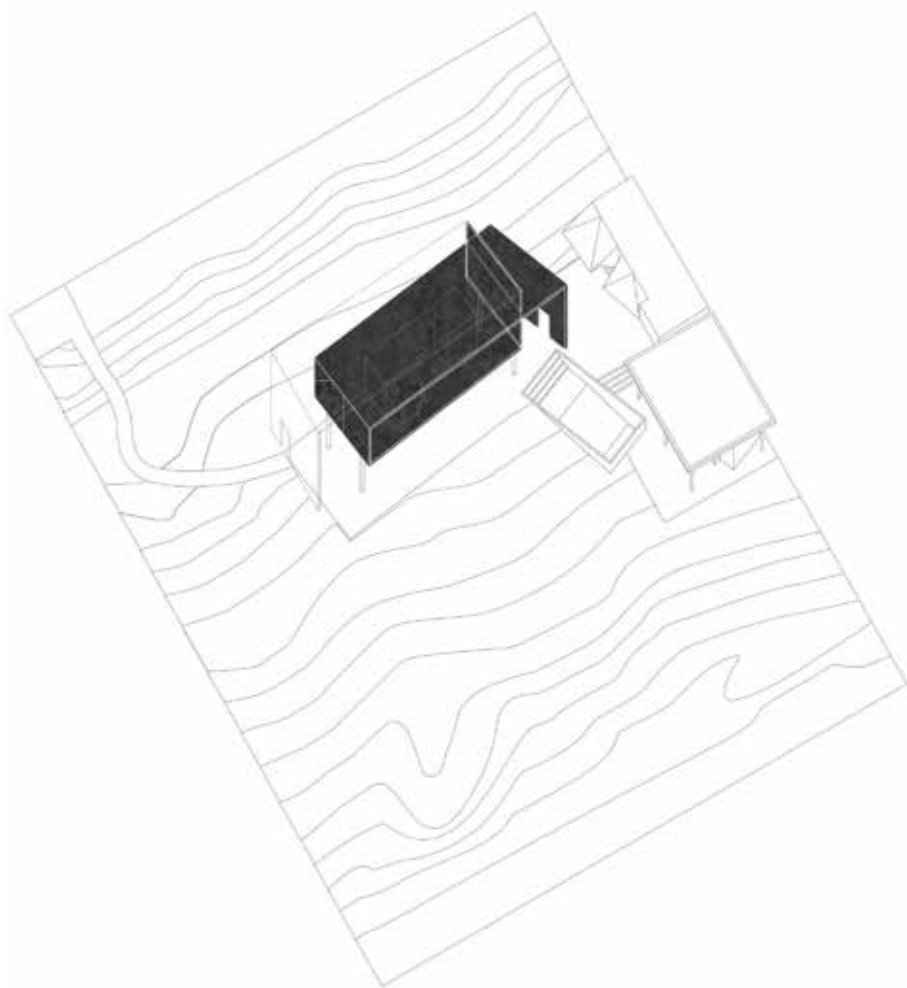


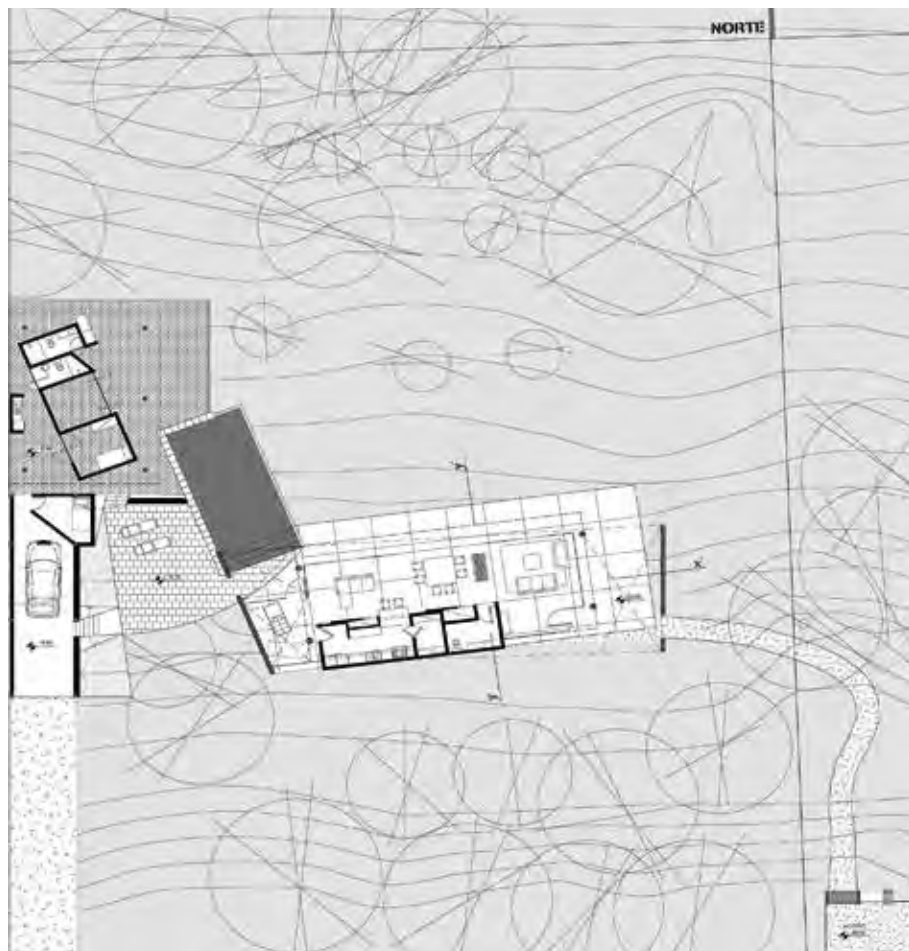


▲ Immagine 64: *Vivienda Surubi'i*. Sequenza della soluzione strutturale, dal “quaderno delle strutture” di Javier Corvalán. Achivio Javier Corvalán, originale cartaceo.

realizzazione della cappella. Lo scambio tra i due progetti è fondamentale per comprendere sotto un'altra luce il processo compositivo dell'architetto. La descrizione sintetica di *Vivienda Ramirez* è infatti tendenziosa: tende a voler dimostrare che «forma è struttura»¹⁶², la numerazione dei tre schemi ci indica che dalla struttura procede la forma. Tuttavia lo studio del processo ideativo, nel lungo processo di ricerca di “strutture infinite”, ci consente di superare la percezione istantanea e figurativa del progetto e di comprenderlo meglio invertendo la lettura dei tre schemi. È la tensione verso una forma ad incontrare la struttura più adeguata alla sua espressione nella ricerca di un accordo tra

¹⁶² Perugini 2010b.



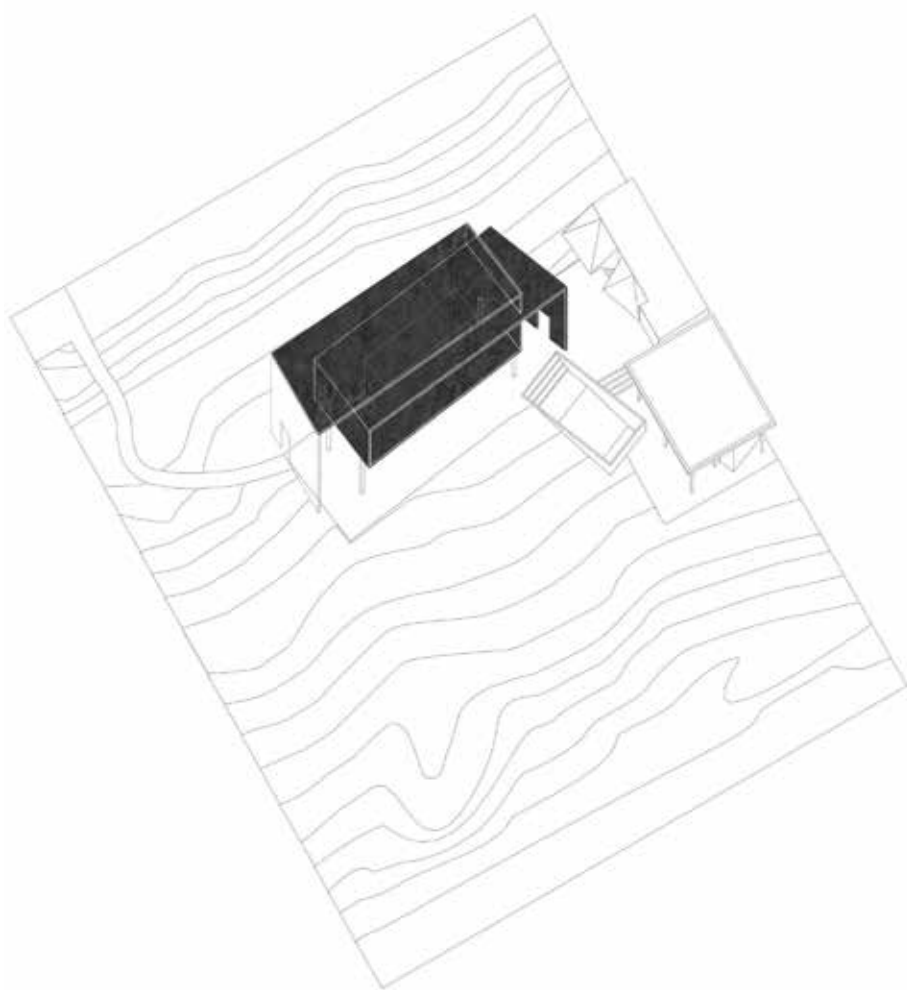


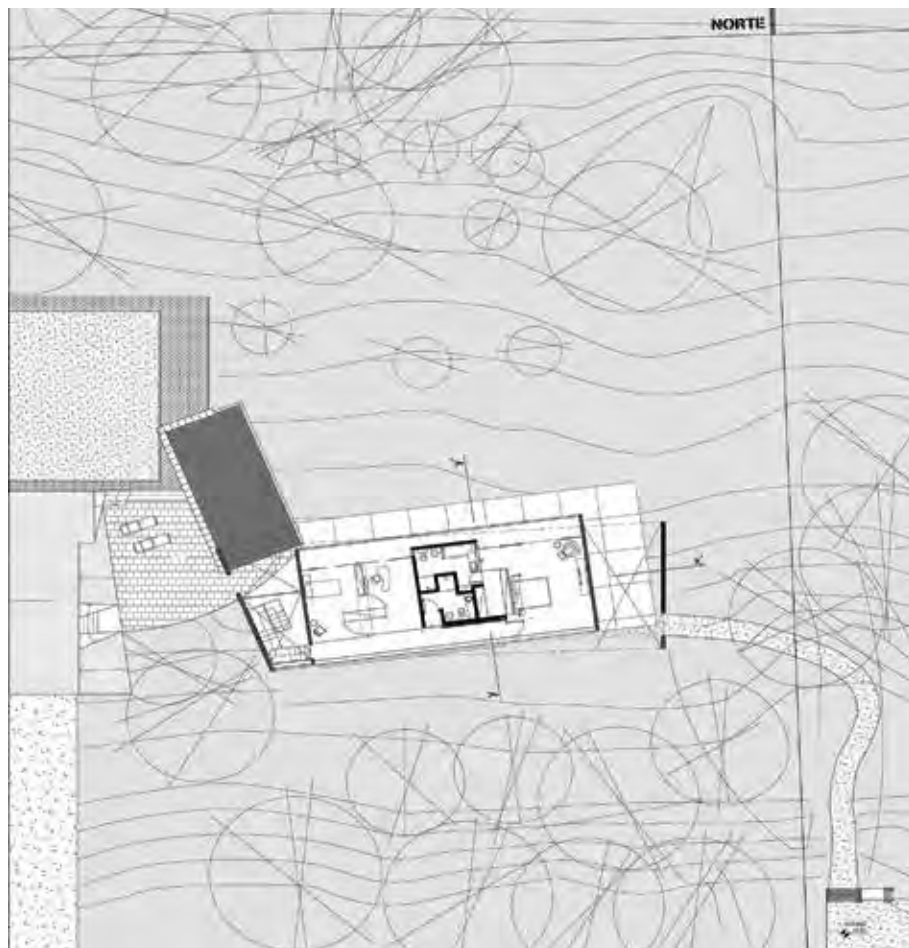
▲ Immagine 65: Vivienda Surubi'i. Pianta del piano terra. Achivio Javier Corvalán.

queste due risorse del progetto. La «suggerione»¹⁶³ stato di coazione, non va letta come profonda conoscenza del funzionamento interno degli elementi strutturali, ma dà senso al processo di sintesi poiché trova nei problemi posti dal contesto azioni risolutive. La conoscenza delle ragioni statiche diviene un momento di riflessione necessaria per la ricerca di sintesi, ma non costituisce né il momento d'inizio, né quello finale del processo compositivo. Il progetto per la residenza cerca di raggiungere l'idea da cui è nato «in un singolo momento»¹⁶⁴. L'economia di azioni è il processo che descrive questa ricerca tesa al controllo del complesso e non alla semplificazione di quello formale.

¹⁶³ Laner 1994, p. 31.

¹⁶⁴ J. Corvalán 2013a, p. 94.



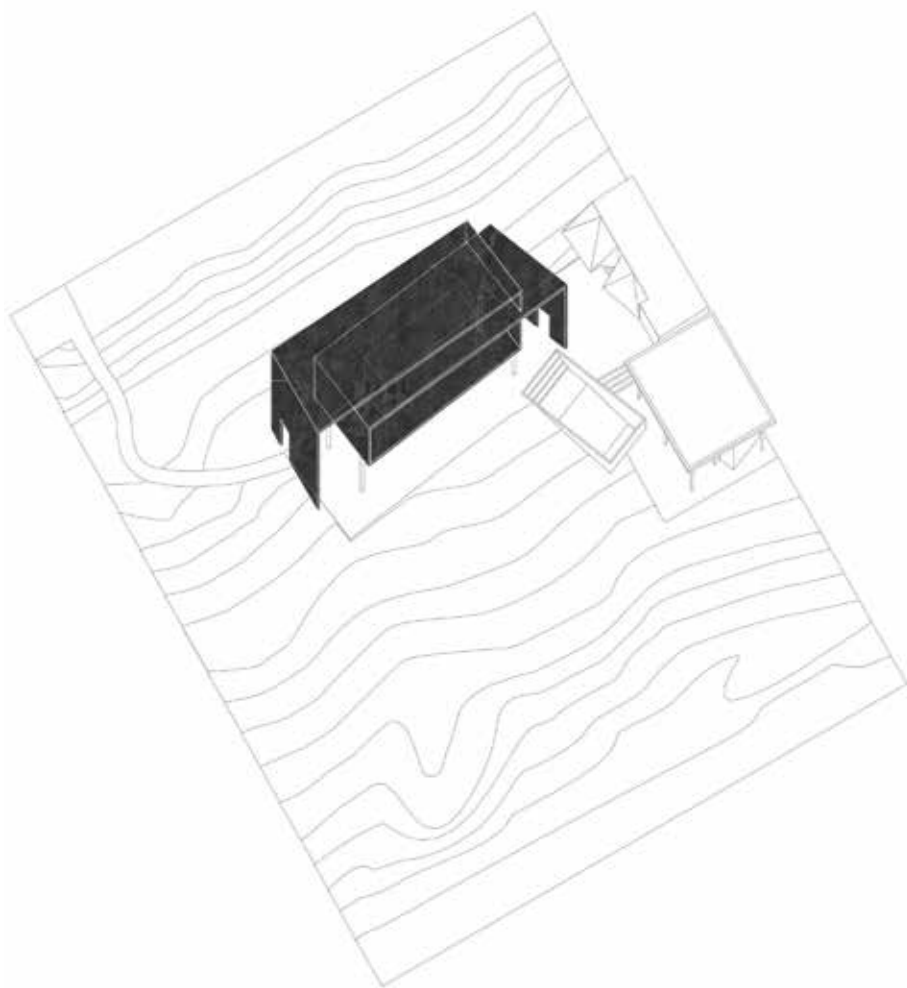


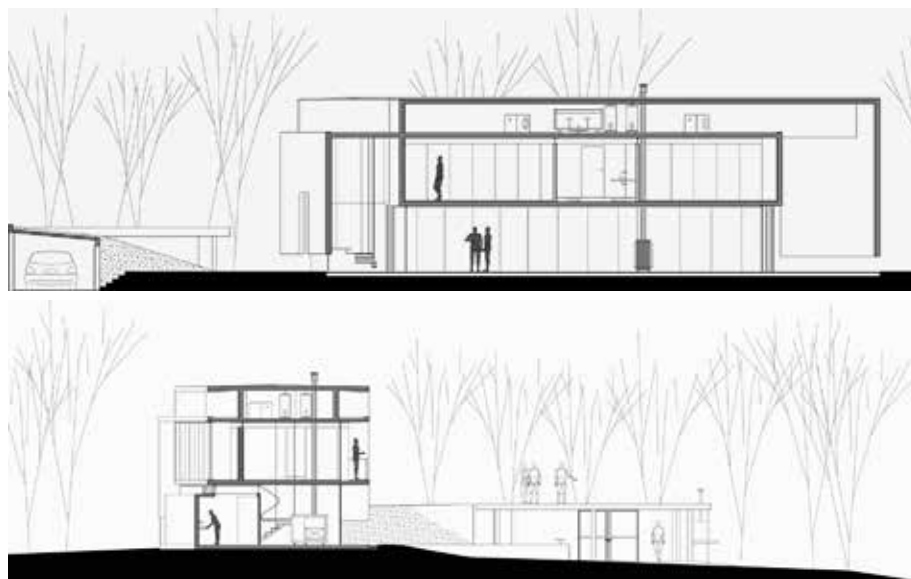
▲ Immagine 66: Vivienda Surubi'i. Pianta del primo piano. Achivio Javier Corvalán.

«Noi crediamo che l'architettura minimalista non esista come tale. Sebbene possa esistere un'estetica minimalista, la quantità di elementi che intervengono e compongono l'architettura rendono impossibile un'architettura minimale»¹⁶⁵.

Il progetto di architettura si sviluppa nella ricerca di un rapporto di necessità tra i diversi elementi che intervengono nel processo, senza escluderne alcuni e senza delegarne la risoluzione agli specialisti. Il conseguimento di un'idea non avviene in un solo momento riducendo le questioni a cui l'architettura deve rispondere, ma cercando un'unica risposta a tutte quelle questioni.

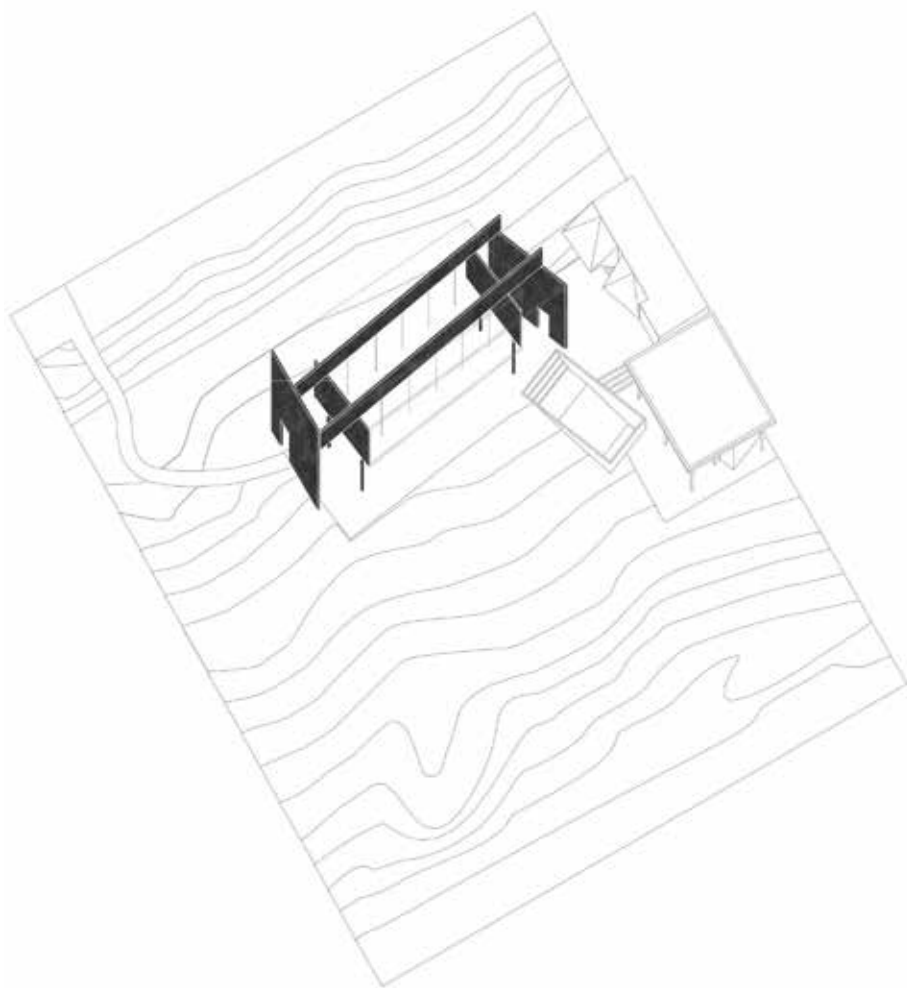
¹⁶⁵ «We believe that minimalist architecture does not exist as such. Although there may be a minimalist aesthetic, the quantity of elements that intervene and component architecture makes minimal architecture impossible». [t.d.A.] J. Corvalán 2013a, p. 94.





▲ Immagine 67: Vivienda Surubi'i. Sezione longitudinale e trasversale. Archivio Javier Corvalán.

La sintesi operata dal progetto non si ottiene infatti solo dalla relazione tra l'idea formale e la struttura, poiché entrambe sono in funzione di una precisa idea di spazio. Il principio compositivo che governa la casa non è né quello formale, né quello strutturale. Osservando tutte le versioni del progetto si può notare come siano accomunate da un'invariante: la relazione tra lo spazio più privato, al primo piano, e lo spazio più pubblico, al piano terra. Il volume che contiene gli spazi intimi della casa diviene la copertura dello spazio pubblico che si trova in diretta continuità con il giardino. L'architetto esprime nei modi di occupare il terreno la sua precisa attenzione alle possibilità dell'intorno rurale. La casa si trova in un quartiere privato, situato a 20 km da Asunción, caratterizzato da grandi lottizzazioni e poche costruzioni, immerse in una natura ancora vergine. Verso la strada di accesso la vegetazione risulta meno folla, successivamente, superato uno spazio più libero, si infittisce sempre più assumendo le caratteristiche della foresta che si sviluppa oltre i confini del lotto. L'architetto sceglie di collocare il proprio progetto nel centro del lotto, nella parte con meno vegetazione, e dispone il volume parallelamente alla strada. Questa scelta consente di avere l'affaccio della casa verso nord: questa disposizione permette di ricevere luce diretta e di godere della migliore vista del paesaggio rurale nel fondo del lotto. Una leggera pendenza del suolo favorisce questo rapporto visivo, ma consente anche l'insediamento di due volumi di servizio, che insieme alla piscina strutturano le relazioni al suolo. Questi due volumi, lungo il confine ovest, vengono trattati come parte del terreno attraverso l'armonizzazione dei loro volumi seminterrati con dei terrapieni e un tetto giardino. Il progetto di suolo è completato dalla piscina, un monolite di pietra nera che emerge dal terreno impostandosi alla quota della galleria interna. Quest'ultima è





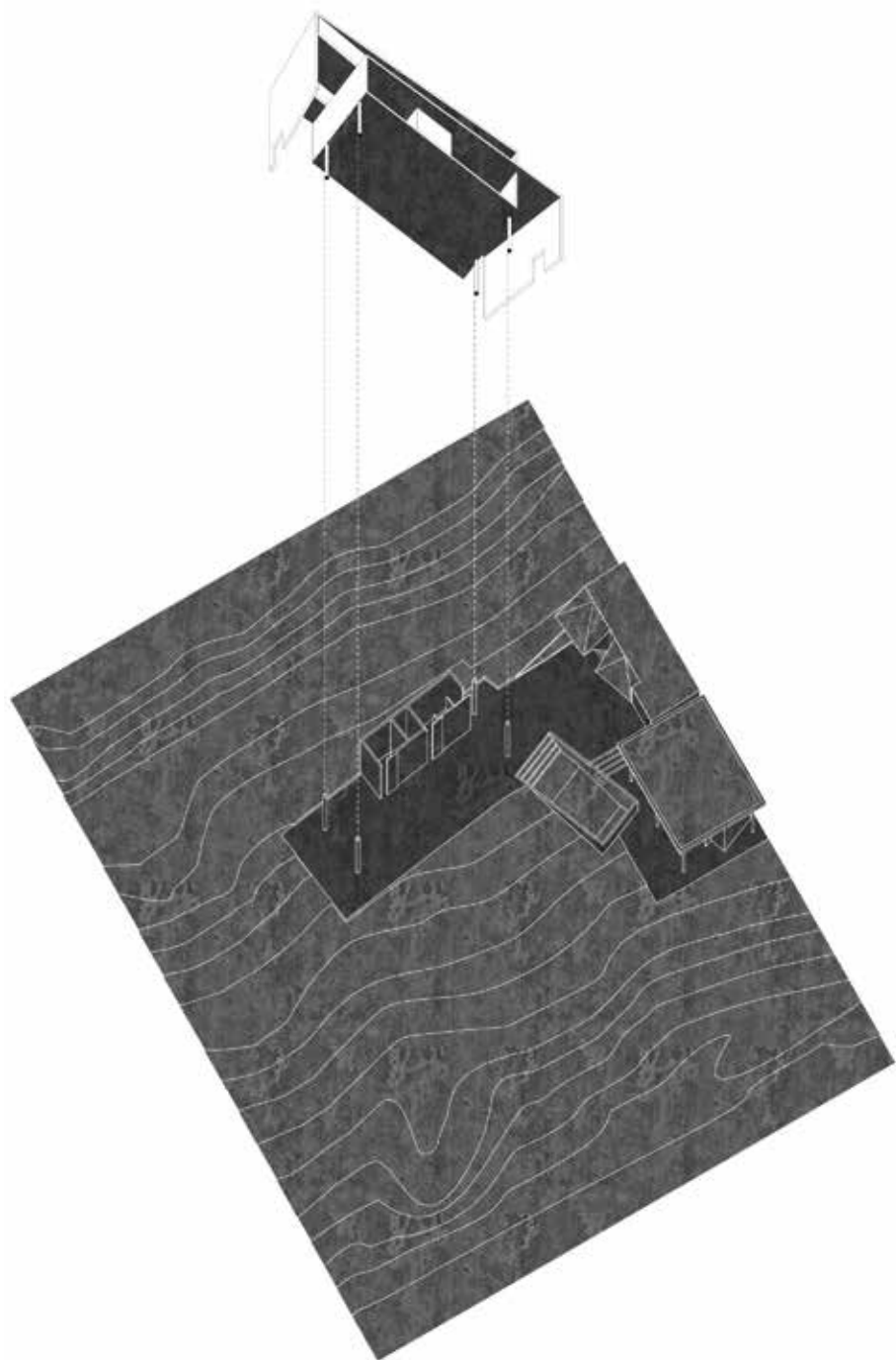
▲ Immagine 68: Vivienda Surubi'i. La continuità dello spazio. Foto di Mauricio Fuertes. Archivio Javier Corvalán.

separata dagli spazi aperti da una sola superficie di vetro apribile. L'ingresso, il soggiorno, la sala da pranzo e un portico davanti alla piscina si confondono l'uno nell'altro attraverso il vuoto in cui vengono disposti: «la galleria occupa completamente la casa»¹⁶⁶. Gli elementi del nastro stabiliscono le gerarchie di ognuno di questi spazi, configurando una sequenza precisa. L'ingresso, chiuso tra due elementi verticali del nastro è l'ambiente più alto, un vestibolo da cui percepire la strada e la qualità del paesaggio verso l'interno, come quello di casa Curda dunque, ma aperto. Il soggiorno e la sala da pranzo sono delimitate verso la strada da un volume di servizio che impedisce la vista verso l'interno definendo una situazione più intima per la vita che vi si svolge. Questo volume chiarisce anche l'orientamento del *living* tutto rivolto al giardino con cui è in continuità, rafforzato dalla compressione dell'orizzonte generata dalla contenuta altezza della soletta superiore. Il volume delle scale consente di raggiungere il piano superiore dove si trovano le stanze da letto e dei servizi, qui ci si trova nuovamente a percepire la continuità dello spazio che attraversa trasversalmente la casa. La circolazione non è continua perché non vi è necessità di reinventare un paesaggio rurale ormai perduto come in casa Curda perché il paesaggio è continuo. La sintesi figurativo-strutturale ha senso solo in relazione all'interpretazione dello spazio intermedio in un contesto rurale. La sospensione e le variazioni spaziali prodotte dall'avvolgimento del nastro sono radicate al territorio, nel senso che hanno radici nei modi più duraturi di abitare e vivere in Paraguay, nell'«eterno paesaggio»¹⁶⁷. Riducendo la forma alla struttura si priverebbe il progetto di una serie di elementi complessi, come una certa 'natura rurale' delle forme di costruzione dello spazio abitato, che danno ragione della sintesi che la struttura collabora ad ottenere. Il luogo specifico è la traccia che regge le forme di sintesi.

I pilastri che sorreggono le due “strutture infinite” sono distinti da queste per dichiarare quale sia l'elemento a cui appartengono. Nel progetto per la casa Surubi'i la differenza non

¹⁶⁶ Rodríguez 2006, p. 83.

¹⁶⁷ Le Corbusier [1930] 1979, p. 24.





▲ Immagine 69: Vivienda Surubi'i. La continuità dello spazio. Foto di Mauricio Fuertes. Archivio Javier Corvalán.

è molto evidente, poiché il nastro e i pilastri sono stati realizzati con lo stesso materiale, ma il modo in cui si incontrano manifesta la volontà di non cercare alcuna mediazione tra i due elementi. Nella cappella vi è invece un elemento di relazione: un cilindro metallico la cui esistenza si deve solo a ragioni costruttive e statiche, ma è guardando all'attacco a terra che se ne comprende il senso. I pilastri in legno di Quebracho sembrano posati senza alcuna lavorazione; il loro contatto con il terreno non è in alcun modo mediato quasi fossero cresciuti in quello stesso suolo. L'idea del paesaggio artificiale, esplicitata nei pilastri del CPES, rafforza l'appartenenza degli elementi di sostegno al paesaggio continuo di cui lo spazio intermedio diviene semplicemente filtro.

Lo spazio intermedio contemporaneo non recupera le forme archetipe dell'abitare in Paraguay, ma le reinventa secondo le condizioni di un nuovo mondo, riprendendone i principi. Lo studio delle tipologie rurali avviato durante gli anni di formazione dell'architetto da parte di alcuni suoi docenti ritorna come principio generatore di uno spazio in rapporto ad un contesto naturale predominante. Il progetto architettonico paraguaiano sembra teso a definire il luogo più che i limiti dello spazio, opera come forma di resistenza alla parcellizzazione e privatizzazione del territorio. L'idea di spazio infinito con cui era stata descritta l'interessante spazialità di Casa Curda diviene principio formale nelle "strutture infinite". L'architettura, nell'aspirare ad assumere la forma dell'infinito, non perde la capacità di riprodurlo nella sua spazialità nemmeno nella cappella San Miguel Arcángel e in Vivienda Surubi'i, perché la percezione dell'infinito nello spazio abitato appartiene da secoli ai modi di vivere in Paraguay.

Conclusioni

Nell'introduzione al primo volume che raccoglie le presentazioni dell'edizione 2009 e 2010 dei primi due simposi "Latitudes", tenutisi ad Austin, Barbara Hoidn al chiedersi se la globalizzazione aveva appiattito il mondo risponde:

«Guardando all'architettura attraverso le latitudini [si evince che] sta avvenendo l'opposto: ovunque i tratti culturali prevedono differenze, "specificità locali", che si formano per resistere e correggere le forze globali. Il mondo probabilmente si sta allargando, ma anche la sua complessità, il suo spessore, la sua ampiezza, stanno aumentando, e la battaglia culturale per mantenere questa condizione è innegabile»¹.

Guardando all'architettura di Javier Corvalán si è cercato di dare spessore al Paraguay e ad una esperienza progettuale che coinvolge più autori nella definizione di un progetto strettamente legato al suo supporto geografico. Una prima ricognizione della letteratura critica sull'architettura paraguaiana ha restituito però un supporto un po' desolato. Poco si può dire dell'architettura in Paraguay al di fuori delle Missioni Gesuitiche, sebbene molto possa dire questa vicenda sulla cultura del Paese. I suoi monumenti sono espressione di un momento fondamentale nel processo di definizione di una cultura strettamente paraguaiana. Ci ricordano che la preservazione di alcune lingue indigene è avvenuta attraverso la difesa della popolazione parlante², ma anche dell'indigenizzazione linguistica del conquistatore spagnolo³. Questo ha posto le basi per la fondazione della nazione bilingue che oggi è il Paraguay, ma è anche una prima manifestazione della complessità culturale dello specifico paraguaiano. Lì dove si pensò ci potesse essere "el Dorado" si trovarono esclusivamente acqua, vegetazione e popolazioni indigene, più interessate ai 'beni naturali' che a quelli materiali. L'esperienza gesuitico-indigena, come la storia della scoperta di queste terre rapidamente dimenticate dalla Corona spagnola, rafforzano l'idea di un Paraguay come di un territorio ambiguo. In una recente pubblicazione di Real e Gyger si sosteneva la stessa necessità evidenziata da Hoidn: comprendere l'architettura americana attraverso la specificità di ogni esperienza, con la consapevolezza che questa ricerca avrebbe restituito l'immagine di una 'America Latina' al plurale⁴. I diversi modi in cui l'America è stata nominata nel tempo sono espressione di questa pluralità, ma anche di

¹ «Look at architecture across latitudinal lines, and quite the opposite is happening: cultural signals everywhere forecast the differences, "local specificity", is forming up to resist and correct global forces. The world may be widening, but its complexity, its depth, its thickness, is increasing too, and the cultural struggle to keep this so is undeniable». [t.d.A.] Hoidn 2012, p. 16.

² G. Corvalán [1983] 1998.

³ Cardozo [1994] 2009, p. 39.

⁴ Real – Gyger 2013, p. 3.

una natura ambigua del territorio, dovuta molto spesso ai diversi modi in cui si è tentato di conquistarlo facendolo appartenere a qualcos'altro. L'indagine paraguaiana attraverso una 'natura americana' ha permesso di accettare l'essenza eterogenea della cultura del Paraguay, ma soprattutto di comprendere che non vi è altro modo di essere della cultura americana se non nella eterogeneità di ogni sua espressione. Constatata questa realtà significa entrare in una dimensione diversa di identità e cultura; ci obbliga a emigrare in quelle terre abbandonare un'idea di identità statica e fissa, in favore di qualcosa di dinamico, così com'è sempre stato da quando è stata ritrovata. Il crogiuolo culturale ha favorito la comprensione del Paraguay, che in quest'ottica è tanto sud-americano quanto tutti gli altri territori del continente che sono stati attraversati da fenomeni simili. Il continente latinoamericano, così come è stato definito da alcuni dei suoi conquistatori, esiste solo in relazione ad una continuità di problemi; le culture locali e nazionali declinano l'incidenza dei problemi continentali, manifestando che non vi è modo di comprendere lo spessore dell'America se non attraverso la peculiarità di ogni esperienza. Il progetto di architettura in questo senso si colloca come un testimone vivo, perché nelle sue 'pietre' è possibile leggere il sistema di relazioni che esse reggono. Per comprendere l'opera paraguaiana si entrati nel suo territorio ambiguo, consapevoli che non può esistere un'identità paraguaiana se non in relazione ad altre culture. Questo caso si è rivelato molto indicato per spiegare questa 'natura americana', poiché la storia di Asunción è quella di un'eterna periferia al centro dell'America. Le continue crisi politico-economiche e rifondazioni di Asunción sono la manifestazione del complesso crogiuolo prodotto dalle forme di dipendenza culturale che sul questo Paese si sono stratificate. L'immagine che ne risulta è la conferma che l'identità di questo territorio non può essere ritrovata in un'immagine statica ma nell'interpolazione degli strati. Asunción è il territorio ambiguo in cui l'opera di Corvalán si colloca: porta i segni della sua prolungata condizione rurale che ha informato questo territorio molto più a lungo e in maniera più profonda di quella urbana. La veloce quanto aggressiva espansione delle nuove forme di occupazione del suolo tende a nascondere il carattere permanente, che l'analisi di queste opere ha però fatto riemergere. Questo fenomeno può essere spiegato anche attraverso la realtà linguistica del Paese che, di fatto, è l'ambito in cui il permanere di due macro-condizioni del linguaggio è più esplicito.

«In piena mondializzazione, mentre ogni giorno muoiono lingue e alcune culture lasciano spazio a quelle dominanti, la popolazione indigena paraguaiana cresce, [la lingua] guaraní approda su internet [...] e le sue differenti sfere culturali si retroalimentano e rinforzano. Nelle prime immagini della città [Asunción] si palesa che quella cultura europea, arrivata nel XV secolo, si è mescolata con i popoli nativi generando come risultato un processo di modernizzazione molto diverso dai paesi limitrofi»⁵.

⁵ «En plena mundialización, mientras mueren lenguas a diario y algunas culturas abren paso a las dominantes, la población indígena paraguaya crece, el guaraní llega a la internet [...] y sus diferentes esferas culturales se retroalimentan y fortalecen. Queda de manifiesto en las primeras impresiones de la ciudad que aquella cultura europea llegada en el siglo XV se mezcló con los pueblos nativos generando como resultado un proceso de modernización muy diferente al de los países limitrofes». [t.d.A.] Rodríguez 1991, p. 82.



▲ Immagine 1: *Vivienda Osypyte e Laboratorio de Arquitectura*. Bovini al pascolo. Foto di Andrea Parisi, 2010. Cortesia dell'Autore.

Oggi lo spagnolo copre quasi tutti campi dell'espressione ma la lingua guaraní, principalmente relegata all'ambito familiare delle periferie sociali immerse nella realtà urbana⁶, riaffiora nei modi di vivere, di dire e di nominare lo spazio, in uno stato che ha scelto il plurilinguismo. Mentre la lingua rivela un particolare campo di espressione della cultura paraguaiana utile a spiegare il contesto culturale in cui il progetto moderno di Corvalán si radica, l'antropologo Bartomeu Melià usa una sincreesi urbana, che se compresa nel tempo lungo è anche anacronistica, per spiegare il fenomeno linguistico, che esprime questa situazione:

«qualche espressione intessuta nel linguaggio “colto” dà colore al castigliano paraguaiano, come un arancio in fiore spunta in una via asfaltata del centro»⁷.

Di fronte a questa realtà si evince come sia la stessa concezione di urbano a dover cambiare, poiché in America la costruzione del territorio antropizzato non può sottrarsi alla compresenza dell'esuberante eterno paesaggio. L'altro mondo, quello occidentale, non può che riformulare il suo concetto di urbanità al confrontarsi con un progetto americano, poiché è dall'ambiente rurale che si genera il processo di occupazione densa di un territorio per molto tempo ai confini del mondo⁸.

⁶ Il quartiere “cerrito” in cui si trova la Cappella San Miguel Arcángel è espressivo di questa realtà.

⁷ «Alguna que otra expresión guaraní engazada en el lenguaje “culto” viene a colorear el castellano paraguayo, como un naranjo en flor surge en una calle céntrica asfaltada». [t.d.A.] Melià [1988] 1997, p. 48.

⁸ J. Corvalán 2012, p. 247.

La capitale che Le Corbusier visita e descrive nel 1929 è talmente diversa dalle altre città latinoamericane che non vi depose alcun progetto. L'architetto francese si dimostrò invece molto più interessato al processo che successivamente l'architetto Corvalán descriverà come centripeto⁹, che spinge l'ambiente rurale all'interno di quello più urbanizzato, come conseguenza del frequente susseguirsi di processi espansivi e riduttivi che hanno caratterizzato il Paese. Il differente sviluppo del Paraguay, riflesso nelle forme della sua capitale, che ancora oggi conserva questa diversità rispetto alle altre capitali latinoamericane, consente di leggere questa ambiguità in modo molto più chiaro che in altri contesti. Il disinteresse che ha condizionato la lenta crescita del Paese permette oggi di ritrovare nelle estese periferie della sua capitale – frutto di una rapida crescita basata su un'idea di progresso, privato di cultura e votato all'esclusiva monetizzazione del prodotto – quel rapporto tra spazio abitato, finito, che contraddistingue la forma urbana europea, e lo «spazio americano»¹⁰ percepito come infinito. Per comprendere il progetto paraguaiano è dunque necessario ricalibrare la nozione di urbano, poiché la costruzione dello spazio abitato, sia esso denso o più rarefatto, segue logiche diverse da quella caratterizzanti la storia urbana europea, in cui città e intorno rurale sono sempre state due chiare identità separate e interdipendenti.

Dall'indagine sui progetti di Corvalán emerge come l'architetto si sia formato in un ambiente culturale pienamente coinvolto nella riscoperta di un essere paraguaiano e americano, attraverso la comprensione del proprio patrimonio urbano ed edilizio. Risulta quindi evidente come l'identità paraguaiana si riveli nel secolare apporto culturale prodotto dalle popolazioni indigene. La consapevolezza della complessa realtà urbana che caratterizza Asunción viene assunta durante la formazione universitaria, non solo attraverso l'approccio teorico ricevuto da alcuni professori pienamente compromessi con questo movimento continentale, ma anche dalla collaborazione alla redazione del libro *Asunción. 450 años*¹¹ per il quale l'architetto realizza molti disegni e alcune fotografie. In questo libro la percezione della realtà territoriale come complessa sovrapposizione di strati è manifesta nell'unico disegno rappresentante l'Asunción amorfa pre-indipendenza in rapporto al principio ordinatore del dittatore realizzato dall'architetto¹². I libri della madre, conservati nel suo studio, dimostrano come l'educazione “linguistica” ricevuta sia il mezzo attraverso il quale è stata acquisita la consapevolezza della natura eterogena del Paraguay. Uno stato dove convivono più nazioni indigene, i cui confini superano quelli nazionali per costruire identità ‘ultranazionali’¹³, così come il crogiuolo culturale che informa l'identità dell'America Latina contiene in sé l'immagine di molte nazioni dall'identità differente e specifica.

⁹ J. Corvalán 2012, p. 246-247.

¹⁰ Caillois 2004.

¹¹ Causarano – Chase 1987.

¹² Si veda cap 3, p. 81.

¹³ Melià [1988] 1997, p. 48, p. 7.



▲ Immagine 2: Casa Sotopuerto in costruzione. Mobilità sostenibile?. Foto di Javier Corvalán, 2008. Archivio Javier Corvalán.

Nello specifico paraguaiano però la fondamentale convivenza con gli indigeni ha permesso la preservazione e valorizzazione della realtà multiculturale e dei suoi diversi linguaggi espressivi. Il processo di riscoperta della propria identità porta all'inevitabile incontro con diverse culture, europee, americane e indigene da cui lo studio di un'opera paraguaiana *dere*. La storia di Asunción è la manifestazione di una condizione rurale e indigena che va riscoperta come quella più duratura, sebbene oggi possa risultare difficile trovare una precisa distinzione tra queste due condizioni. La ricerca sulle opere di architettura di Corvalán, interpretate alla luce di questi principi, cambia il verso dell'idea di 'globale', che assume nuovo senso se compreso attraverso il sistema di relazioni tessuto dal luogo specifico. La ricerca propone l'America come una condizione pre-globale, dovuta alla continuità con cui nel tempo si sono imposti progetti appartenenti ad altri mondi, a fenomeni esogeni a quella realtà. L'opera paraguaiana è il modello utilizzato per la verifica dei modi in cui un'esperienza locale manifesta il suo modo di essere universale. L'opera architettonica e il suo luogo specifico orientano la comprensione del sistema di dipendenze che hanno contribuito alla sua particolare definizione, così come una sezione stratigrafica dà percezione del rapporto tra gli strati. Anche l'analisi delle forme architettoniche rivela il persistere nel tempo della dimensione indigena e rurale nel discorso tipologico paraguaiano. Il riscontro dei tipi rurali nella strutturazione del linguaggio architettonico contemporaneo paraguaiano conferma l'ampiezza del processo culturale di questa condizione eterogena. La formazione universitaria non prepara esclusivamente l'architetto alla comprensione della storia dell'architettura

attraverso la lettura delle figure ordinanti la sua espressione, i tipi edilizi, ma consente di valorizzare e filtrare in chiave contemporanea quelli del Paraguay. La letteratura recente sull'architettura contemporanea sottolinea il rapporto fecondo di questo incontro nel lavoro di un gruppo di architetti che trova in Solano Benitez e Javier Corvalán i suoi più importanti interpreti. Il riconoscimento di una propria identità in alcune strutture formali legate al contesto rurale è successiva però alla constatazione del fatto che le forme dell'abitare paraguaiano si radicano nella storia rurale del Paese. Il discorso tipologico paraguaiano è valido solo in funzione di una 'natura rurale' dello spazio abitato. Questa constatazione è avvalorata dalla continentale riscoperta dei propri modelli. Il discorso tipologico, riscontrando nello spazio intermedio una specifica condizione dell'abitare in Paraguay, manifesta l'evolversi di un prolungato rapporto tra l'artificio architettonico e l'ambiente rurale.

La constatazione della necessità di una struttura formale sintetica diviene per Corvalán ricerca di una economia di azioni tese alla risoluzione del progetto «in un singolo momento; nella definizione di un schema, della forma, della struttura, dello spazio e della funzione, come un ideogramma»¹⁴. Sebbene l'architetto affermi che «nel suo concetto la struttura sia il DNA»¹⁵ nei progetti qui analizzati si è visto come non sia la struttura portante a coincidere con l'ideogramma. La conoscenza dei principi della strutturali diviene nel tempo una delle condizioni attraverso le quali controllare l'economia che non è mai solo statica, né monetaria, né solo figurativa. La conoscenza dei principi che regolano il funzionamento dei pesi schiacciati dalla gravità diviene uno strumento per controllare la sintesi tra le parti e non il fine ultimo del progetto che rimane essere lo spazio.

«Pensare una architettura è costruire una idea di spazio, forma e funzione simultaneamente, e quando diciamo costruire, ovviamente ci riferiamo ai materiali e a dare stabilità alla struttura portante»¹⁶.

I progetti di Corvalán ci ricordano che l'ingegneria, il dominio delle modalità costruttive e il controllo dei costi sono mezzi attraverso i quali operare la sintesi. Comprimendoli l'uno nell'altro si ha una riduzione delle azioni necessarie all'avverarsi dell'architettura. Questa riduzione non opera però come impoverimento ma come arricchimento reciproco degli elementi prescelti. La ricerca progettuale indugia nel per-formare una struttura portante con l'obiettivo di circoscrivere lo spazio in relazione al suo contesto, sia esso rurale o ambigualmente urbano. Quando la «statica [è] al servizio dell'economia»¹⁷ formale a cui

¹⁴ J. Corvalán 2013, p. 94

¹⁵ J. Corvalán [2011b] 2011, p. 66.

¹⁶ «Pensar una arquitectura es construir una idea de espacio, forma y función simultáneamente y cuando decimos construir, obviamente nos referimos a materiales y estabiliza la estructura». [t.d.A.] J. Corvalán [2011b] 2011, p. 67.

¹⁷ Pisani 2016a, p. 6.



▲ Immagine 3: Casa Hamaca in costruzione. Bovini al pascolo. Foto di Andrea Parisi, 2010. Cortesia dell'Autore.

la sintesi aspira, il progetto ritorna ad essere un processo attraverso il quale controllare la complessità dei suoi elementi piuttosto che l'espressione di un'ansia figurativa a cui altre discipline devono dare risposta. La gravità e il modo di reagire a essa è indubbiamente una condizione universale: il luogo specifico è capace di restituirle un carattere sempre nuovo confrontandosi con le condizioni geografiche, culturali, e contingenti di uno specifico progetto. Questo opera quindi come un processo di sintesi capace di organizzare quella serie di «strati assai complessi ed integrati che costituiscono»¹⁸ la realtà territoriale intesa non solo come supporto geografico, ma anche come cartografia di molte e diverse dipendenze culturali. L'architetto non cerca di esprimere nell'opera le forme eterogenee della sua cultura, ma si nutre di queste per cercare una sintesi che diviene precisa espressione dello spessore paraguaiano. Le forme di sintesi ci trasmettono la necessità di non intendere più il locale come una forma di resistenza ad una condizione globale, ma che il senso di appartenenza ad un luogo favorisce l'espressione di un modo di essere universale di un'esperienza specifica, nella complessità delle dinamiche culturali con cui sempre più la cultura e l'architettura dovranno confrontarsi.

¹⁸ Gregotti [1966] 2008, p. 79-80.

Premisa (texto Español)

Arquitectura paraguayana contemporánea: un proyecto compartido

En el 2008 la Facultad de Arquitectura y Diseño de la Universidad Nacional de Asunción crea un nuevo taller de proyecto quinquenal, el Taller E, apoyando la propuesta de un grupo de arquitectos que se propone de iniciar una investigación alternativa a los talleres ya existentes:

«El taller E asume el desafío de renovar el mandato disciplinario, promoviendo la búsqueda de respuestas a la cambiante realidad, su cohesión académica se funda en la pretensión de evolución de los criterios que sirven de orientación, asumiendo su consistencia en sintonía y adhesión al reconocimiento de la realidad carente de respuestas comprometidas, en desafío y actitud colectiva abierta y frontalmente innovadora, el desamparo contemporáneo»¹.

El relativo proyecto educativo se debe principalmente a Solano Benitez (1963) y Javier Corvalán (1962), las dos figuras más importantes de un grupo de arquitectos que se ha destacado en el panorama de la contemporaneidad paraguayana² para una particular búsqueda espacial en relación a los elementos estructurales necesarios a su definición, alimentando con el paso del tiempo un creciente interés internacional. La investigación ha empezado construyendo la base científica necesaria para la argumentación de los principios generativos de la forma sobre los cuales se funda el proyecto colectivo. Estos principios pueden sintetizarse en tres temáticas: la reflexión sobre una estructura tipológica reconducible a un tipo local; el interés por una economía expresiva dirigida a una reflexión sobre los materiales y las tecnologías de la construcción en relación a la estructura portante; el arraigo a un contexto geográfico hostil caracterizado por la fuerte radiación solar y la alta temperatura media anual.

Durante el desarrollo del trabajo de investigación el interés por esta producción arquitectónica ha encontrado confirmación a nivel internacional con dos sucesivas participaciones de Paraguay en la Bienal de Arquitectura de Venecia. El proyecto arquitectónico del Pabellón de Paraguay en la XIV Bienal de Venecia 2014 ha sido desarrollado y construido por Javier Corvalán con la colaboración de la asociación “Colectivo Aqua Alta” del que forman parte muchos arquitectos del Taller E. Dos años mas tarde, Solano Benitez y su estudio de arquitectura, Gabinete de Arquitectura, tras

¹ Extracto del documento programático del nuevo laboratorio de proyecto. Consultable en < <http://taller-e.blogspot.it/2009/03/taller-e.html?view=classic>>, p. 3.

² Gran parte de los componentes del Taller E, entrevistados en el 2015 por Eduardo Verri Lopes, asigna a Solano Benítez y Javier Corvalán un rol fundamental en la promoción de una idea alternativa de arquitectura y de enseñanza de la disciplina en Paraguay. Lopes 2016, en particular, pp. 39-44.

ganar la primera edición del premio “BSI Swiss Architectural Award” en el 2008³, reciben el premio “Leone d’Oro” a la XV Bienal de Arquitectura de Venecia. Este premio y la curaduría de Alejandro Aravena, posteriormente galardonado con el premio Pritzker 2016, demuestran el valor del discurso propuesto por algunas ramas de investigación arquitectónica en América del Sur. No obstante, la atención a este discurso no es nueva: un estudio focalizado sobre los ejemplos claves de arquitectura en América Latina del 1903 al 2003 ha sido publicado en el 2014 en Austin⁴, mientras en el 2015 en Nueva York la exposición *Latin America in Construction: Architecture 1955-1980*⁵ prueba a retomar el discurso empezado hace sesenta años antes en la exposición de Hitchcock⁶.

La literatura crítica, principalmente revistas y periódicos, confirmando el interés del objeto de la investigación en relación a las tres temáticas, es principalmente celebrativa del fenómeno. Con algunas excepciones en las cuales se argumentan algunas particularidades del contexto cultural paraguayo que tendrán seguimiento en la investigación⁷, este trabajo se ha confrontado con la falta de una posición crítica con respecto a las condiciones específicas que han permitido el desarrollo de este movimiento. En la interpretación actual las obras serían el resultado de una experimentación suscitada por el redescubrimiento de los pocos edificios modernos realizados en el País, como el Colegio Paraguay-Brasil” del maestro brasileño Affonso Eduardo Reidy⁸, a través de una atención latinoamericana al proyecto⁹. La calidad espacial, el interés por la estática en relación a las técnicas de construcción, y la constante búsqueda del dispositivo arquitectónico capaz de mediar las prohibitivas condiciones climáticas serían el resultado de una provechosa combinación. Por un lado la lección de algunos maestros latinoamericanos, en particular de la “Escuela Paulista”, y por otro la reinención del espacio residencial característico de un Paraguay mucho más rural que urbano: el espacio intermedio, una superficie cubierta en continuidad con el espacio abierto alrededor de la residencia. Este concepto, si bien reiterado en la literatura con diferentes tonos, no ha permitido comprender cuáles sean las condiciones históricas y culturales que han consentido su difusión. Indudable calidad y manifiesto interés son la superficie que esconde el vacío crítico-narrativo de las dinámicas generantes los procesos de traducción de la tradición moderna producida y difusa en lugares tan lejanos de su lugar originario.

³ Navone 2008.

⁴ Carranza – Lara 2014.

⁵ Bergdoll – Comas – Liernur – Real 2015.

⁶ *Latin American Architecture since 1945*. Hitchcock 1955.

⁷ Ferlenga 2010; Hoidn 2013, pp. 4-13; Rivero 2013; Rodríguez 2006.

⁸ Bonduki 1999; Diarte 2009; Ferlenga 2014; Franck 1960; Morra 1966; Reidy 1953; Rivero – Delpino 2009; Veronesi 1960.

⁹ Perugini 2010b, p. 58.

Las primeras interesantes «aproximaciones sobre la arquitectura paraguaya contemporánea» han sido propuestas por Eduardo Verri Lopes¹⁰ en el 2016 en una tesis de Master presentada a la “Universidade Estadual de Maringá” en Brasil. El principio que ha guiado el trabajo fue el de describir las ideas alrededor de las cuales se ha consolidado el grupo del Taller E, verificando en algunas obras como los intereses compartidos hayan podido concretizarse a través de la expresión individual. Estas ideas emergen desde las muchas entrevistas a los autores y docentes mas involucrados en la construcción de un pensamiento arquitectónico paraguayo desde los años setenta hasta hoy. Este trabajo en relación a las pocas fuentes históricas, ha permitido trazar la evolución histórica del pensamiento arquitectónico en Paraguay de 1930 a 2010¹¹. Dada la contemporaneidad de estas dos investigaciones, se ha aprovechado del trabajo de Lopes para verificar y consolidar algunos discursos ya comenzados. Para individuar las dinámicas que han permitido la realización de un proyecto moderno compartido, se ha necesitado por un lado reducir el campo de acción de la análisis compositiva, por otro ampliar los horizontes históricos-culturales para comprender como una arquitectura pueda ser al mismo tiempo moderna, latinoamericana y paraguaya. Las dificultades encontradas en el proceso de investigación entonces han sugerido tratar de otra forma el fenómeno de la arquitectura contemporánea paraguaya, intentando comprender el horizonte cultural de unos de sus interpretes, confiando que pueda iluminar las próximas argumentaciones sobre el proyecto colectivo.

Para encontrar una obra moderna realizada por un arquitecto paraguayo en una monografía sobre la arquitectura en América Latina se tuvo que esperar el 2014: la tumba por el padre diseñada por Solano Benitez aparece en las paginas finales de la investigación *Modern Architecture in Latin America: Art, Technology ad Utopia* hecha y publicada en Austin¹². Otra obra de este arquitecto fue presentada en el volumen con los finalistas del segundo premio Mies van der Rohe de Arquitectura Latinoamericana del año 2000¹³, mientras dos años mas tarde, entre las 28 obras finalistas de la tercera Bienal Iberoamericana de Santiago de Chile¹⁴, encontramos el proyecto por la rehabilitación del Centro Cultural CPES del arquitecto Javier Corvalán. Estas últimas dos obras despiertan el interés por la experimentación paraguaya y dan inicio a las numerosas publicaciones de los textos descriptivos de las obras redactados por las oficinas de los arquitectos que caracterizan gran parte de la literatura siguiente. El intervalo entre estas publicaciones internacionales representan la medida del vacío con el cual la investigación se ha confrontado, pero

10 Lopes 2016.

11 Lopes 2016, pp. 19-39.

12 Carranza – Lara 2014, pp. 346-347.

13 Fundació Mies van der Rohe 2000.

14 Catalogo de la exhibición: Rispa 2002, pp. 206-211. El año siguiente la misma se exhibe en Nápoles. Catalogo de la exhibición: Pisapia – Greco 2003, pp. 108-111.

sugieren el camino para llenarlo. La posibilidad de leer la obra paraguaya a través de las categorías 'latinoamerica' y 'íberoamerica' abre a la investigación un contexto interpretativo mucho más amplio. La literatura sobre la arquitectura latinoamericana es muy amplia y varía en función del lugar y la época de su producción¹⁵. Si bien esta literatura es pobre de ejemplos paraguayos, consiente de definir una idea de América, capaz de iluminar la investigación sobre el Paraguay a través de las geografías culturales que ha caracterizado su historia. Exhibiciones y publicaciones internacionales tienden a consolidar la existencia de una cultura supranacional del Centro y del Sur América en relación a un contexto cultural siempre diferente y externo a su territorio (latino, ibero, hispano, ...). Esta particular condición favorece una ampliación de los horizontes históricos-culturales: la ausencia de una literatura crítica específica sobre Paraguay ha empujado la investigación hacia el análisis de las categorías interpretativas americanas para averiguar como y si hubieran podido proveer las llaves para una más profunda interpretación de la obra paraguaya.

Arquitectura paraguaya contemporánea: Javier Corvalán

Entre los dos principales intérpretes del grupo del Taller E se ha elegido trabajar sobre la obra de Javier Corvalán. Las razones son sustancialmente dos: por un lado las muchas participaciones del arquitecto a la actividad didáctica en la Universidad Iuav de Venecia han permitido la construcción de una relación de confianza que ha hecho posible una completa libertad de movimiento en el fundamental trabajo de investigación en el archivo personal. Por otro lado, el interés causado por sus obras que en la diversidad de lenguajes tienden a mover la atención de la estetización de un proceso formal a la formalización de un proceso ideativo que es siempre también constructivo. El estudio de la obra de Javier Corvalán choca contra una primera dificultad que es también el interés inicial de la investigación: la gran mayoría de la literatura tiende a generalizar porque argumenta las temáticas relativas a la arquitectura contemporánea en Paraguay sin aclarar como cada autor perteneciente al grupo, en su recorrido personal, haya madurado esta postura. El primer aporte de este trabajo está en el demostrar el achatamiento producido por el cuento del grupo que reduce el interés y calidad de cada historia, que al revés puede enriquecer la del grupo.

Entonces se busca en la experiencia personal de Javier Corvalán las razones de algunos temas declinados colectivamente, si bien las propuestas críticas a su obra son muy escasas, enfocadas a una sola obra y al encanto ejercido por las figuras estructurales en relación

¹⁵ Se proponen algunos textos de referencia seleccionados en base a la difusión, a la diferente nación en la cual se ha editados y publicados, intentando dar percepción del largo tiempo en que fue producida: Bergdoll - Comas - Liernur - Real 2015 (U.S.A), Browne 1988 (Chile-México), Bullrich 1969a (Argentina), Gutiérrez [1984] 1992, (Argentina), Hitchcock 1955 (U.S.A), Liernur 1990b (Argentina), Sartoris 1954 (Francia-Italia), Segawa 2005 (Brasil). Por una colección significativa de ensayos críticos editados en Italia *Laboratorio Latinoamerica* 1192.

al particular contexto material y constructivo de Paraguay¹⁶. Las otras publicaciones, por la mayor parte latinoamericanas, se limitan a presentar las descripciones de los proyectos redactadas por la oficina o las entrevistas al arquitecto, a parte algunas raras excepciones¹⁷. También en el caso específico la literatura en general traza o confirma los temas compartidos, mucho menos cuales sean sus orígenes e su evolución.

Javier Corvalán nace en Asunción en el 1962; en el 1981 se inscribe al curso de arquitectura y ingeniería en la Universidad Católica “Nuestra Señora de la Asunción”, donde termina los estudios de arquitectura en el 1987. En el 1990 comienza su actividad profesional independiente, contemporáneamente es socio de una pequeña empresa de construcciones, con la cual realiza algunas de sus primeras obras. En el 1995 y 1997 sigue dos cursos de restauración arquitectónica y urbana en Roma, aprovechando este tiempo para visitar algunas ciudades de Italia y de Europa. Desde el año 2000 se dedica a la actividad didáctica en la Facultad de Arquitectura y Diseño de Universidad Nacional de Asunción y después, algunos años más tarde, es invitado a enseñar también en la universidad en donde se ha formado. Visita, tiene conferencias y participa a seminarios en muchas universidades de América del Sur y, más recientemente, también en Europa y Estados Unidos. Muchas son sus participaciones a workshop y seminarios intensivos en América Latina y en Venecia, donde, desde el 2005¹⁸, es invitado a varias ediciones del Workshop de Arquitectura de Venecia (W.A.Ve) en la Universidad Iuav de Venecia. Su primera participación certifica el interés de su trabajo en un contexto diferente de aquel donde se había difundido hasta entonces, pero también fue la ocasión por un primer encuentro personal con la producción arquitectónica paraguaya. Otros tres profesionales acompañaban al arquitecto, en aquel momento como ahora, comprometidos en ambos los proyectos compartidos, la investigación proyectual y la enseñanza en el Taller E: Arnaldo Acosta, José Cubilla y Sergio Ruggeri.

La falta de una literatura crítica profundizada ha inspirado el uso de diferentes modalidades de investigación. La entrevista a los estudiosos más interesados a la elaboración de una argumentación crítica del fenómeno paraguayo ha permitido una primera verificación del valor de la literatura existente y la integración de las faltas. Esta actividad ha producido una ampliación del panorama, influenciado por las perspectivas del entrevistado, y también una primera constatación del valor de los objetivos de la tesis. Se han individuado algunos docentes universitarios dentro del cual se pueden distinguir dos grupos. Al primer grupo pertenecen aquellos que han colaborado a la formación del

¹⁶ Notas publicadas en la revista italiana Casabella por profesores y investigadores de la Universidad Iuav de Venecia: Dal Co 2015; Perugini 2010a; Perugini 2010b; Pisani 2016a; Pisani 2016b.

¹⁷ Por la relación entre espacio intermedio y la estructura en la obra de Benítez y Corvalán se vea Salvadó 2013; por un primer «boceto mínimamente crítico» de las primeras obras de Corvalán, Rodríguez Alcalá 2005; sobre la relación entre la construcción y la materia, Sargiotti 2008.

¹⁸ Ferlenga 2005; Rocca – Tomasini 2005; Rocca – Tomasini 2007.

arquitecto Corvalán, contextualizando este periodo a los hechos históricos: Luis Alberto Boh, Silvio Ríos Cabrera e Jorge Patiño. Al segundo grupo pertenecen aquellos que hoy día presentan una pequeña producción de ensayos sobre la arquitectura moderna y contemporánea en Paraguay: Anibal Cardozo Ocampos, Javier Rodríguez Alcalá e Carlos Humberto Sosa Rabito. No ha sido posible consultar el archivo del arquitecto Pablo Capelletti con el cual Corvalán instauró un importante relación profesional desde los últimos años de universidad hasta la creación de su propia oficina. Esta actividad gozó de una inesperada colaboración: durante el periodo de estadía en Paraguay se ha podido confrontarse con el importante trabajo de entrevista hecho por otro investigador, Eduardo Verri Lopes. Sus entrevistas se encuentran citadas en el texto, a pesar de que no fueron comprendidas en la publicación de su tesis de Master. Para comprender el origen de algunas temáticas enunciadas en las obras del arquitecto Corvalán y el clima cultural que condicionó su formación se ha analizado la carrera universitaria. La Universidad Católica “Nuestra Señora de la Asunción”, gracias a sus oficinas, ha puesto a disposición un dossier con la descripción de todos los programas cursados por el arquitecto. Durante el trabajo se ha intentado integrar las informaciones contenidas en este documento con aquellas depositadas en el archivo de la administración de la Facultad de Ciencias y Tecnologías de la Universidad Católica sobre los cursos organizados por el Centro de Tecnología Apropiaada durante los años ochenta¹⁹.

Entre los archivos consultados es importante recordar aquello del ingeniero Anibal Aguilar, donde se encontró una discreta cantidad de material relativo a algunos proyectos hechos con Corvalán. La poca organización del archivo y su descubrimiento tardío no han permitido un precisa análisis del material presente. En el archivo digital del ingeniero Enrique Granada fueron encontradas algunas versiones del proyecto de Casa Surubi'i y el proyecto ejecutivo. El lugar principal de la investigación ha sido la oficina del arquitecto Corvalán. Aquí se tuvo que hacer frente a la dispersión y a la cantidad: con el avance del trabajo, crecía el volumen del archivo, percatando la presencia de material potencialmente útil en gran parte de la superficie de la oficina. Algún documento había recibido una segunda vida: una maqueta en las fundaciones de otra, un prototipo estructural en una lámpara, un dibujo técnico sobre papel en la funda de un libro. El cambio tecnológico producido por la digitalización de las técnicas de representaciones, plenamente vivido durante el crecimiento de la oficina, ha dado lugar a un importante trabajo de verificación, selección y almacenamiento de todos los documentos conservados en formato digital. La visión y digitalización del material gráfico de papel, no siempre ordenado por proyecto, ha permitido llenar las importantes faltas del archivo digital. Este trabajo ha facilitado la comprensión de la evolución del recorrido proyectual del arquitecto. Se han documentados y en parte archivados en formato digital: el desordenado material fotográfico, las diapositivas y algunos negativos, los modelos físicos no siempre

¹⁹ El dossier ha sido redactado en el diciembre 2014, periodo en el cual se ha podido consultar al archivo de la Facultad.

intactos y distinguibles, los documentos y los certificados de participación a diferentes actividades formativas y culturales. Entre la documentación mas rica e interesante se pueden evidenciar los cuadernos de apuntes del arquitecto, en gran numero, y una sorprendente reseña de prensa sobre sus primeros años de actividad. La librería de la oficina ha proveído material útil a la definición del imaginario del arquitecto, pero también ha desvelado notas y apuntes autógrafos. Algunos libros han hablado a través de las fundas que los revestían, realizadas con elaborados gráficos de viejos proyectos ya no mas de así poco interés. En fin, si bien en este trabajo no se haya discutido la importancia, se ha buscado conocer los autores de algunas obras de arte en las cuales el arquitecto encuentra cierta afinidad intelectual.

La invención americana en los proyectos de Javier Corvalán

La ausencia de una literatura critica consistente sobre la arquitectura contemporánea es el reflejo de la incompletitud de la historia de la arquitectura paraguaya, que podría ser reducida a la historia de la arquitectura de la capital Asunción. Por otro lado, en la historiografía internacional, la arquitectura del Paraguay es única como la experiencia que la produjo: las misiones jesuíticas, de las cuales existe una extensa y intensa literatura. Observando los datos demográficos alguien preguntaría: podría ser diferente? Mas del 50% de la población vive en áreas urbanizadas solo desde el 1992, mientras mas de la mitad de su territorio nacional, la parte semi-árida del Chaco a oeste del Rio Paraguay, es habitada solo por el 2% de la población²⁰. Esta situación demuestra una primera continuidad de problemas interpretativos que dan una identidad común a las diferentes naciones que ocupan la América del Sur, ya que estas no tienen densidad y formas de ocupación de suelo muy diferentes de Paraguay. Constatar esta convivencia de problemas a lo largo de todo el continente ha sostenido la idea de buscar algunos paradigmas interpretativos por la arquitectura contemporánea paraguaya en la arquitectura latinoamericana o iberoamericana. La idea de esta arquitectura continental o supracontinental, leída a través de las muchas publicaciones que han intentado representarla, aparece como algo inestable, nunca igual a si mismo, siempre diferente cuando cambia el termino de relación utilizado para definirla. La primera lección latinoamericana es que América puede ser comprendida solo en relación a alguna otra cosa, sea esta afro-ibérico-indo-hispánico-latino. Ante de comprender a cual de estas Américas pueda ser acercada la experiencia paraguaya hay que descubrir cual sea la 'natura americana'. El estudio intenta evidenciar algunos hechos históricos con la intención de confirmar la existencia de un 'mundo cultural' que, desde el momento en que América ha sido rencontrada, siempre ha definido una propia identidad exclusivamente en relación a 'otro mundo'. Un descubrimiento que no ha tardado en revelarse con la imagen que mas expresa la natura ambigua de esta

²⁰ A modo de ejemplo: la densidad habitacional del Italia es 206 hab/km2, aquella de Paraguay es 16 hab/km2. < it.wikipedia.org/wiki/Stati_per_densit%C3%A0_di_popolazione>.

acción: encontrar en algo existente un carácter nuevo, la invención. Aquella de la América es un proceso de continuo re-descubrimiento generado por el cambio del punto de vista. La condición de interdependencia entre un centro, lugar del observador, y una periferia, si viene privada de la jerarquía producida por el uso de estos dos términos, confirma un conocimiento pasado que Salvatore Settis resume retomando una observación de Levi-Strauss: «el redescubrimiento de la antigüedad “clásica” durante el Renacimiento puede ser visto como “una primera forma de etnología, porque entonces “se reconoció que ninguna sociedad puede pensar a sí misma si no tiene otras sociedades que sirvan de término de comparación»²¹. El redescubrimiento de América tal vez puede iluminar las dinámicas culturales hoy aplastadas por la idea de globalización, porque su cultura es la evolución producida por la continua superposición de diferentes ideas de mundo que se han sucedido en el tiempo.

América es heterógena, la arquitectura y la urbanística son la concretización de los procesos de traducción de sistemas culturales diferentes. No se puede más hablar de arquitectura latinoamericana, porque la definiría en relación a un solo término, a su vez mucho más amplio, el mundo latino. El soporte geográfico es el lugar de donde arrancar nuevamente para definir el sistema de relaciones precisas que han dado forma a la obra. El orden y el clima descriptos de Europa en 1954²² son expresión de una distancia que el año siguiente los americanos del norte intentan anular. La actividad del MoMA y la idea de arquitectura latinoamericana que allí se funda, explicita el esfuerzo producido para construir esta idea de arquitectura en relación a una modernidad occidental. La vuelta a la obra específica y a su contexto permite revelar una trama de relaciones culturales, a menudo diferentes y difícilmente reconducibles a una sola categoría. América es un territorio ambiguo, la obra el particular manifiesto de las diversas dependencias que sobre aquel territorio se han depositado.

En el intento de entender cómo «una arquitectura en donde la geografía, más que la historia, influencia las elecciones, el paisaje más que la ciudad las condiciona»²³ se ha buscado una ‘natura asuncena’. La historia de Asunción es la historia de un proyecto inacabado, de una refundación continua que nunca ha alcanzado una forma completa. La historia de Paraguay no se caracteriza por una expansión continua y lineal, al contrario fue fragmentada por frecuentes crisis que han comprometido el desarrollo del País. La piedras

²¹ «In un saggio brevissimo (*Les trois humanismes*) Claude Lévi-Strauss ha suggerito che la riscoperta dell'antichità “classica” nel Rinascimento può essere vista come “una prima forma di etnologia”, poiché allora “si riconobbe che nessuna civiltà può pensare se stessa, se non dispone di altre società che servano da termine di comparazione”. [T.d.A.] Settis [2004] 2010, p. 116.

²² Es el título del tercer volumen de la enciclopedia de la nueva arquitectura de Sartoris. El uso de la palabra Américas en plural es interesante: dibuja una geografía cultural diferente de aquella producida sucesivamente en el libro de Hitchcock que busca establecer una dependencia directa. Sartoris 1954; Hitchcock 1955.

²³ «Un'architettura in cui la geografia, più che la storia, influenza le scelte, il paesaggio più che la città le condiziona». [T.d.A.] Ferlenga 2010, p. 47.

de Asunción, único importante centro habitado hasta la mitad del siglo pasado, muestran como las diversas ideas que han inspirado su construcción no hayan nunca logrado una conformación orgánica. Los signos mas duraderos no son aquellos arquitectónicos, mas bien aquellos productos de las particulares condiciones geográficas y climáticas que distinguen su territorio. Este aspecto fue captado también por Le Corbusier que visitó la ciudad en el 1929; son muchas las observaciones que transcribe en sus cuadernos sobre la calidad del ambiente natural y la vegetación en donde ésta inmersa la ciudad. El paisaje natural sobrevive a la ciudad así como las poblaciones indígenas que desde siglos ocupan este territorio. Estas poblaciones han garantido la sobrevivencia de una ciudad gracias a sus lenguajes que se expresan también a través de las formas de habitar. La arquitectura paraguaya se ha alimentado de los tipos edilicios arquetípicos desarrollados por estas poblaciones y después, con el tiempo, fueron mezclados o traducidos en el encuentro con otras influencias culturales y políticas. La ciudad en donde principalmente trabaja el arquitecto Corvalán es la petrificación de una cultura heterógena, donde el rural penetra en el urbano, el artificio participa de la naturaleza, el español pierde capacidad comunicativa separándose del guaraní, la segunda lengua oficial del País. Asunción emerge como el manifiesto del impuro, única forma posible de una identidad paraguaya.

Los años durante los cuales se forma el arquitecto son los años de la década perdida. Entre 1980 y 1990 América busca de definir a si misma desde el interior, de redescubrir una propia identidad a través de lo que se ha depositado en su territorio. Esta posición cultural favorece la proliferación de muchas investigaciones sobre el patrimonio edilicio existente, necesarias para encontrar un propio camino²⁴. América se reúne en la continental empresa de describir el territorio de su arquitectura sacando a la luz la trama de las dependencias que la han formada, documentando la existencia de algunos tipos edilicios locales heterogéneos que se han generado de la integración de modelos provenientes de cultural lejanas, pero también algunas tipologías desarrolladas por la cultura indígena y rural. Estas arquitecturas arquetípicas vuelven en el proyecto contemporáneo paraguayo gracias a estas investigaciones. El clima cultural que el arquitecto respira en la universidad esta condicionado por estas ideas, pero ésta también implicado directamente en algunas investigaciones sobre la historia urbana de Asunción. En este contexto madura la percatación de una realidad americana compleja, de un Paraguay multicultural porque colonial y indígena al mismo tiempo.

Formas de síntesis investiga al capacidad del arquitecto Javier Corvalán de operar positivamente en esta cultura heterógena. Define a través de la historia específica de cuatro arquitecturas el conjunto de relaciones que el arquitecto selecciona y después estructura a través del proyecto. La cultura del Paraguay que el proyecto saca a la luz es desde siempre ambigua, porque abierta a diferentes interpretaciones, impura porque

24 Gutiérrez – Moscato 1995, pp. 59-84.

impregnada de elementos heterógenos, polifónica en su imagen final. En los proyectos se puede encontrar esta dimensión, un natural modo de ser heterógenos, donde condición urbana y rural operan simultáneamente a la definición del espacio antrópico. Las obras de Corvalán se tienden entre las cuestiones puestas por el específico contexto de cada encargo, iniciando un proceso proyectual que busca la síntesis entre las acciones posibles. Acciones y contexto son los principios que evidencian la diferencia del proyecto paraguayo de otras experiencias latinoamericanas, porque permite de evitar caídas en el folklor y en el manierismo modernista. Los recursos materiales y constructivos juntos a la geografía reducen el campo de las acciones, estimulando la búsqueda de una exacta relación entre los recursos disponibles. La búsqueda de la síntesis desarrollada por el arquitecto se explica a través del análisis de cuatro obras y un intermezzo. Este último funciona como un pasaje narrativo entre los dos primeros proyectos analizados de los años noventa, y los dos sucesivos de los primeros años dos mil. Hay una evolución figurativa en la experimentación del arquitecto que, si bien no constituye el tema principal de la tesis, sirve para demostrar la continuidad del argumento central: la búsqueda de una síntesis es un proceso que supera algunas pasajeras inclinaciones figurativas. El primer proyecto, el Teatro Experimental del Centro Cultural “Manzana de la Rivera” (1994-1999), no ha sido publicado nunca; su interés está en el documento programático en el cual vienen detallados muchos temas que retornan en las obras siguientes. La rehabilitación del Centro Cultural CPES (1996-2000) fue seleccionada entre las obras finalistas de la III Bienal Iberoamericana de Arquitectura y Ingeniería de Santiago de Chile en el 2002, y gracias a esto fue publicada en varios volúmenes y revistas. Inéditos son los documentos relativos a la primera versión del proyecto que han permitido argumentar el camino evolutivo del principio de síntesis, que aquí vive una brusca aceleración. El intermezzo, Casa Curda, es una residencia privada realizada antes del 1996, cuando se publica el único documento encontrado en el archivo del arquitecto junto a algunas fotos. Este documento resultó de fundamental importancia para explicar la importante diferencia entre las versiones del proyecto por el Centro Cultural CPES y sustentar la percatación de una naturaleza ambigua de la condición urbana de Asunción. La Capilla San Miguel Arcángel es un proyecto lento: el primer croquis encontrado en un cuaderno de apuntes del arquitecto es del 2002, su realización en diferentes fases termina solo en el 2011. Durante este tiempo proyecta e realiza la Casa Surubí, la obra más conocida del arquitecto. Estos dos proyectos son parte de una misma experimentación que, tendida hacia la búsqueda de la síntesis, encuentra en la intuición estructural, el camino por una economía de acciones que es también figurativa. El conocimiento del funcionamiento de los elementos portantes se convierte en una condición necesaria para reducir el campo de las acciones útiles a la realización de la arquitectura, las figuras estructurales un medio significativo y no el fin de la síntesis. En estas obras la figuración arquitectónica es todavía relativamente compleja: la imagen de la capilla como aquella de Casa Surubí no corresponde a la estructura portante más bien a la búsqueda de una síntesis entre los elementos compositivos del proyecto. En los proyectos sucesivos, que en este trabajo no están tratados, la investigación compositiva

parece concentrarse sobre a experimentación estructural, que tiende a identificar la arquitectura con la expresividad de los elementos portantes. La búsqueda de las formas de síntesis promueve la comprensión de esta experimentación en el campo de la economía de acciones sobre la cual se funda en vez que la expresividad de la estructura. La tesis no tiene la pretensión de iniciar un trabajo monográfico sobre el arquitecto Corvalán, mas bien utiliza la dimensión local de su investigación proyectual para evidenciar el proceso de síntesis formal que dibuja una teoría compositiva valida mas allá del contexto específico donde ha madurado.

La formas de síntesis nos permiten redescubrir la invención como acción radicada en la realidad específica, la cultura heterógena en donde se desarrolla, fruto del continuo sobreponerse de diferentes ideas de mundo, permitiéndonos reflexionar de manera diferente sobre la idea de globalización. En el 1997, mientras en Paraguay Javier Corvalán arranca el proceso de síntesis, Rafael Moneo, hablando de los contemporáneos chilenos, se pone una pregunta que la tesis argumenta en extenso:

«Que nos podemos esperar en el campo de la arquitectura en un futuro prójimo de un país “lejano”? [...] la inevitable globalización hace difícil practicar la pureza e inaceptable la tentación de perseguir cuanto es autóctono como radical alternativa. [...] manejar con libertad los elementos característicos que distinguen una específica sociedad en lugares y momentos determinados de su historia»²⁵.

25 «Cosa ci si può attendere nel campo dell'architettura in un futuro prossimo di un paese "lontano"? [...] la inevitabile globalizzazione rende difficile praticare la purezza e inaccettabile la tentazione di perseguire quanto è autoctono come radicale alternativa. [...] è maneggiare con libertà gli elementi caratteristici con cui si caratterizza una specifica società in luoghi e momenti determinati della sua storia». [T.d.A.] Moneo 1997.

Abstract (English text)

Contemporary Paraguayan architecture attracted international interest for the ability of some of its authors to showcase how cultural peripheries can be places where to reinvent the principles of modernity. The specific condition of Paraguay, on the margins of the American periphery, highlights the continuity of America's problems as a continent of shared identity, but also the particular circumstances of each individual province or nation being the center of a precise system of cultural relations. Architecture and urban planning became the concretization of the processes of translation of different cultural systems that crossed this territories, fostering the idea of a heterogeneous American culture, given by the continuity with which over time designs belonging to other worlds have passed in an exogenous phenomena. America is heterogeneous, due to the complex crucible produced by various forms of cultural dependences; Paraguay's capital, Asunción, where the objects of this research are located, is the geographic support to begin the definition of a system of precise relationships that have given sense to the designs.

To understand the designs it was important to enter the ambiguous territory where it is located, Asunción, aware that there can not be a Paraguayan identity without a relation to other cultures. The continuing political-economic crises force an ethnic-cultural promiscuity among European immigrants and indigenous peoples. Language coexistence becomes the symbol of the conquest of indigenous people, but also of a particular alliance that manifests in the forms of urban dwelling the permanence of a rural condition.

The research focuses on four projects by architect Javier Corvalán: the Experimental Theater of the Cultural Center "Manzana de la Rivera" (1994-1996), the restoration of the Cultural Center "CPES" (1996-2000), the Surubi'i House (2004-2005) and the Chapel of San Miguel Arcángel (2002-2011). The aim of this analysis is to give greater weight to Paraguay and to an experience where many authors are involved in the definition of the design process, while being also closely related to the geographic support. Forms of synthesis investigates the ability of Corvalán's project to positively relate within this heterogeneous culture. The research, by recalling the history of those four architectures, defines the set of relationships that the architect identifies and then organizes throughout the project. The culture of Paraguay, that is brought to light through the design, has always been ambiguous, due to the fact that is open to different interpretations, and impure because it includes heterogeneous elements. Projects reveal a natural way of being heterogeneous, through which both urban and rural conditions simultaneously work in defining the anthropic space. Corvalán's works stretch themselves among the issues posed by the specific context of each single project, beginning a process that looks for a synthesis of the possible actions. Through the example of these architectures the evolution of an attitude is discussed. This attitude, that has synthesis as its inspiration, finds in structural intuition the way for an economy of actions that is also figurative.

By relocating the sense of the actions and of the context we can highlight the affinity of each project to its natural and cultural geographies, to distinguish its architectural experiment from other Latin Americans experiences, but also avoid relapsing in folklore or modernist mannerism. Corvalán's work tells of the need of understanding the contemporary architectural design through a series of multiple relationships, which are very wide but equally precise. Paraguayan experience is rooted in an America that can be considered as the expression of a pre-global condition, the artifact is the model that is used in order to verify the means in which a local experience manifests its way of being universal.

Bibliografia

La biblioteca di Babele di Jorge Luis Borges¹ è un'indistinta sequenza di spazi identici, ripetuti all'infinito, in qualsiasi direzione. È la rappresentazione dello spazio della conoscenza in forma libraria, un luogo senza gerarchie, indifferenziato. La democratica giustapposizione di luoghi identici, destinati ad ospitare volumi indistinti, priva di senso il lavoro che ne ha consentito la produzione. Quantità e uguaglianza riducono il valore dell'impresa che ogni libro racchiude, ma soprattutto disorientano chi si accinge a intraprendere la strada della ricerca. In questo sistema non vi è altra possibilità che iniziare da un libro che traccia un percorso possibile per la ricerca. È in quel singolo libro di quella indistinta, ma comunque unica stanza, che si può trovare un principio gerarchico capace di indicare la strada. Iniziare una ricerca davanti alla crescita dei luoghi di produzione della cultura e ai modi della sua diffusione che contraddistinguono la nostra epoca, assomiglia a vagare per questa biblioteca. Tuttavia c'è sempre un libro a mostrare la strada, a indicarne altri per proseguire il cammino non più così babelico. Il sistema di stanze non ha il suo centro in un tema specifico, come propone Bernardo Secchi nella bibliografia di *Prima lezione di urbanistica*², poiché ogni libro con la sua bibliografia traccia infiniti percorsi e solo la ricerca può stabilire il percorso, il principio di ordine che guida il cammino nella biblioteca infinita. Mi piace immaginare la stanza come un salotto letterario, dove, attraverso il libro, si sono intrattenute delle conversazioni con gli autori.

Durante la peregrinazione attraverso questa biblioteca, tra le stanze più frequentate riguardanti le Americhe, bisogna segnalare quella orientata a New York, con Berdoll e Del Real; quella orientata ad Austin, con Carranza, Lara e Hoidn; e quella orientata a Buenos Aires, con Liernur, Guitérrez e Roberto Fernández. Le stanze dedicate all'architettura moderna e contemporanea del Paraguay assomigliano al deserto, come segnala uno degli autori più interessanti, Rodríguez Alcalá: «proporre oggi, nel nostro paese, una bozza minimamente critica [sull'architettura contemporanea in Paraguay], sarebbe come pensare di poter diventare ricchi vendendo membrane idrofughe nel deserto di Atacama»³. Una sosta più lunga nella stanza-emeroteca potrebbe però rivelare altri interessanti articoli scritti da Anibal Cardozo Ocampo e i suoi colleghi per il quotidiano "La Nación". Ci si è soffermati in quella dell'antropologia e dell'arte paraguaiana, per comprendere la dimensione dell'eterogeneità come condizione di normalità in questo paese. Le lingue indigene ravvivano la realtà multiculturale del paese, oltre che confermare il permanere di una condizione rurale dell'abitare in Paraguay. Ricordiamo Melià, Graziella Corvalán e Ticio Escobar che, sebbene nella trattazione non abbiano ricevuto molto spazio, possono

¹ Borges, [1955] 2009, pp. 69-78.

² Secchi, [2000] 2004, p. 184.

³ Rodríguez Alcalá 2005, p. 15.

guidare il futuro di questa ricerca. La stanza di Ríos Cabrera per un momento ha messo in crisi l'ipotesi da me formulata, ma nel tentativo di orientare la ricerca verso altri orizzonti mi ha comunque permesso di frequentare le stanze dedicate alla tecnologia appropriata, che potranno aiutare a comprendere meglio certe sperimentazioni sui materiali, in particolare sul laterizio, realizzate da alcuni componenti del gruppo.

Di seguito si possono incontrare due bibliografie: la prima raccoglie i volumi consultati e citati nel testo, una seconda riguarda tutte le pubblicazioni riguardanti l'architetto Corvalán e la sua opera.

La prima bibliografia può essere a sua volta suddivisa in tre categorie. La prima è principalmente legata ai primi due capitoli del testo: *Culture e Architetture delle Americhe* (X). La seconda riguarda più da vicino il Paraguay, e quindi il terzo e il quarto capitolo: *Culture e Architetture del Paraguay* (Y). L'ultima, *Cultura e Architettura* (Z), raccoglie i volumi di carattere generale. I codici X, Y, Z sono gli assi di riferimento, rappresentano le tre aree tematiche, facilitando la comprensione della bibliografia in relazione ai capitoli. I libri sono le coordinate, poiché è dall'incontro di due o tre coordinate che si individua un punto nel piano o nello spazio. Le categorie definiscono il punto di vista con cui si è guardato a quel libro in questa specifica ricerca, ma non possono limitare altre interpretazioni. Così il libro non risulta chiuso in se stesso, ma dà continuità alla ricerca individuandone altri, tracciando una nuova gerarchia nella biblioteca di Babele.

Almada 2011 (Y)

Adriana Almada, *Bartomeu Melià. Mundo guaraní*, Banco Interamericano de Desarrollo – Servilibro, Asunción 2011.

Alter – Lara 2014 (X)

Kevin Alter – Fernando Luiz Lara, *Center 20: Latitudes. Architecture in the Americas*, The University of Texas Press, Austin 2014.

Banham 1972 (X)

Reyner Banham, *New directions series*, "The Art Bulletin", vol. 54, 4, dicembre 1972, p. 565 (recensione a Francisco Bullrich, *Nuevos caminos en la arquitectura latinoamericana*, Editorial Blume, Barcelona, 1969, trad. ing. *New directions in Latin American architecture*, George Braziller, New York 1969).

Bayardo 1971 (X)

Nelson Bayardo, *Las siete coordenadas de la Arquitectura*, Centro Estudiantes Arquitectura, Asunción 1971.

Bayón – Gasparini 1977 (X)

Damián Bayón – Paolo Gasparini, *Panoramica de la Arquitectura Latino-Americana*, Editorial Blume, Barcellona 1977.

Bergdoll – Comas – Liernur – Real 2015 (X)

Barry Bergdoll – Carlos Eduardo Comas – Jorge Francisco Liernur – Patricio Del Real (a cura di), *Latin America in Construction: Architecture 1955-1980*, The Museum of Modern Art, New York 2015.

Blengino 2004 (X)

Vanni Blengino, *Lo spazio dello scrittore europeo*, in Roger Caillois, *Spazio Americano*, Città Aperta Edizioni, Troina 2004, pp. 27-35.

Boh – Granada s. d. [1980 ca.] (Y)

Luis Alberto Boh – Annie M. Granada, *Apuntes sobre evolución histórica y tipológica de la vivienda popular urbana en el Paraguay*, Banco Paraguayo de Datos, Asunción s. d. [1980 ca.].

Bonduki 1999 (X)

Nabil Bonduki (a cura di), *Affonso Eduardo Reidy*, Blau, Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, Lisboa 1999.

Borges [1955] 2009 (Z)

Jorge Luis Borges, *Finzioni* [1955], Einaudi, 2009

Bossi 1863 (X)

Bartolomé Bossi, *Viaje pintoresco por los ríos Paraná, Paraguay, Sn Lorenzo, Cuyabá y el Arino tributario del grande Amazonas, con la descripción de la provincia de Mato Grosso bajo su aspecto físico, geográfico, mineralojico y sus producciones naturales*, Libreria Parisiense, Paris 1863.

Brotton [2012] 2013 (Z)

Jerry Brotton, *A History of the world in twelve maps*, Allen Lane, London 2012, trad it. *La storia del mondo in dodici mappe*, Feltrinelli, Milano 2013.

Browne 1988 (X)

Enrique Browne, *Otra Arquitectura en America Latina*, Gustavo Gili, México 1988.

Bullrich 1969a (X)

Francisco Bullrich, *Arquitectura Latinoamericana. 1930-1970*, Gustavo Gili, Barcelona 1969.

Bullrich 1969b (X)

Francisco Bullrich, *Nuevos caminos en la arquitectura latinoamericana*, Editorial Blume, Barcelona, 1969.

Bullrich [1969b] 1969 (X)

Francisco Bullrich, *Nuevos caminos en la arquitectura latinoamericana*, Editorial Blume, Barcelona, 1969, trad. ing. *New directions in Latin American architecture*, George Braziller, New York 1969.

Bullrich [1969b] 1970 (X)

Francisco Bullrich, *Nuevos caminos en la arquitectura latinoamericana*, Editorial Blume, Barcelona, 1969, trad. it. *Orientamenti nuovi nell'architettura dell'America Latina*, Electa, Milano 1970.

Caillois 2004 (X)

Roger Caillois, *Spazio Americano*, Città Aperta Edizioni, Troina 2004.

Cardozo [1994] 2009 (Y)

Efraim Cardozo, *Breve historia del Paraguay* [1994], Servilibro, Asunción 2009.

Carranza 2014 (X)

Luis Esteban Carranza, *Architecture as Revolution: Episodes in the History of Modern Mexico*, The University of Texas Press, Austin 2014.

Carranza – Lara 2014 (X)

Luis Estaban Carranza – Fernando Luiz Lara, *Modern Architecture in Latin America: Art, Technology, and Utopia*, The University of Texas Press, Austin 2014.

Causarano – Chase 1987 (Y)

Mabel Causarano – Beatriz Chase, *Asunción. 450 años. Análisis Histórico Ambiental de su imagen Urbana. Álbum Gráfico*, El Lector, Asunción 1987.

Centro de Tecnología Apropiada 1990 (Y)

Centro de Tecnologías Apropiadas, “Revista INVI”, vol. 5, 9, gennaio 1990, pp. 30-35.

Colombino 1977 (Y)

Carlos Colombino, *Intervista* in Damián Bayón – Paolo Gasparini, *Panoramica de la Arquitectura Latino-Americana*, Editorial Blume, Barcellona 1977, pp. 146-157.

Colombino 1993 (Y)

Carlos Colombino in *Dirección de Cultura de la Municipalidad de Asunción*, Centro cultural de la ciudad Manzana de la Rivera, El Grafico, Asunción 1993, p. 2.

Colonnese 2006 (Z)

Fabio Colonnese, *Il labirinto e l'architetto*, Edizioni Kappa, Roma 2006.

Comisión de Verdad y Justicia 2008 (Y)

Comisión de Verdad y Justicia, *Informe Final. Anive haguã oiko*, Asunción 2008

Conde 1929 (X)

José Cruz Conde (a cura di), *Sevilla. Exposición Iberoamericana de 1929-1930: Guía Oficial*, Oliva de Vilanova, Sevilla 1929.

G. Corvalán [1977] 1981 (Y)

Graziella Corvalán, *Paraguay: nación bilingüe* [1977], Centro Paraguayo de Estudios Sociológicos (CPES), Asunción 1981.

G. Corvalán [1983] 1998 (Y)

Graziella Corvalán, *Que es el bilingüismo en el Paraguay?* [1983], Centro Paraguayo de Estudios Sociológicos (CPES), Asunción 1998.

G. Corvalán 1985 (Y)

Graziella Corvalán, *Lengua y educación un desafío nacional*, Centro Paraguayo de Estudios Sociológicos (CPES), Asunción 1985.

G. Corvalán 1989 (Y)

Graziella Corvalán, *Estado del arte del bilingüismo en América Latina*, Centro Paraguayo de Estudios Sociológicos (CPES), Asunción 1989.

G. Corvalán – De Granda 1982 (Y)

Graziella Corvalán – Germán De Granda (a cura di), *Sociedad y Lengua: Bilingüismo en el Paraguay*, Centro Paraguayo de Estudios Sociológicos (CPES), Asunción 1982.

Centro Paraguayo de Estudios Sociológicos (CPES) 1981 (Y)

Centro Paraguayo de Estudios Sociológicos (CPES), “Latin American Research Review”, vol. 16, 3, 1981, pp. 158-162.

Criado 1888 (Y)

Matías Alonso Criado (a cura di), *Catálogo de los objetos que la República del Paraguay exhibe en la Esposición Universal de Barcelona*, Sucesores de N. Ramírez Y C^a, Barcelona 1888.

Diarte 2009 (Y)

Julio Diarte, *Reconstrucción del proyecto. Affonso Eduardo Reidy. Colegio experimental Paraguay-Brasil. 1952-1965*, Universidad Nacional de Asunción – Facultad de Arquitectura y diseño, Asunción 2009.

Diarte 2012 (Y)

Julio Diarte, *Modernidad Arquitectónica en el Paraguay: Una aproximación desde la forma a la arquitectura de los años 1951-84*. Propuesta de tesis doctoral presentada en 2012 en la Escola Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona – ETSAB, Barcelona 2012. <https://www.academia.edu/12266575/Modernidad_arquitect%C3%B3nica_en_el_Paraguay_Arquitectura_de_los_a%C3%B1os_1951_al_1984 >

D’Eramo 1992 (Z)

Marco D’Eramo, *Cristoforo Colombo scopre l’Europa*, “il manifesto”, 21 settembre 1992.

Dirección de Cultura 1993 (Y)

Dirección de Cultura de la Municipalidad de Asunción, Centro cultural de la ciudad Manzana de la Rivera, El Grafico, Asunción 1993.

Eco [1968] 2008 (Z)

Umberto Eco, *La struttura assente* [1968], Bompiani, Milano 2008.

Einstein 1930 (Z)

Albert Einstein, *Lettera al figlio Eduard*, 1930.

Elgue 2014 (Y)

Luis Alberto Elgue, *Un leitura da arquitetura Paraguaya*, in “aU: arquitetura e urbanismo”, 247, ottobre 2014, Sao Paulo. <<http://www.au.pini.com.br/arquitetura-urbanismo/247/luis-alberto-elgue-analisa-a-arquitetura-paraguaia-327496-1.aspx>>

Escobar 1993 (Y)

Tico Escobar, *La belleza de los otros. Arte indígena del Paraguay*, Centro de Artes Visuales – Museo del Barro, Asunción 1993.

Ferlenga 2005 (Z)

Alberto Ferlenga, *Una maniera diversa di insegnare l'architettura*, “Casabella”, 737, ottobre 2005, pp. 4-9.

Ferlenga 2010 (Y)

Alberto Ferlenga, *Il mondo degli altri è anche il nostro mondo*, “Casabella”, 786, febbraio 2010, pp. 46-49.

Ferlenga 2014 (Y)

Alberto Ferlenga, *L'arca arenata di Reidy a Yta Pyta Punta*, “Rassegna di architettura e urbanistica”, 142-143, 2014, pp. 83-87.

Fernández 1983a (X)

Roberto Fernández, *Lo Propio y lo Ajeno*, “Dos Puntos”, 9, 1983.

Fernández 1983b (X)

Roberto Fernández, *Modernidad Periférica*, “CA. Revista oficial del Colegio de Arquitectos de Chile”, 36, dicembre 1983.

Fernández 1992 (X)

Roberto Fernández, *Deserto e Selva: dall'astrazione al desiderio. Note sul dilemma del regionalismo nell'architettura latinoamericana*, “Zodiac”, 8, 1992, pp. 122-159.

Fernández 1998 (X)

Roberto Fernández, *El laboratorio americano. Arquitectura, Geocultura y Regionalismo*, Biblioteca Nueva, Madrid 1998.

Fernández 2012a (X)

Roberto Fernández, *Materialismo poetico*, in Asociación de Arquitectos Latinoamericanos (a cura di), *Enconcreto*, Tectura, Lima 2012, pp. 6-7.

Fernández 2012b (X)

Roberto Fernández, *Proyecto Americano en el flujo global-local*, Seminario Internacional, Universidad Nacional de Asuncion – Facultad de Arquitectura y Diseño, Asunción 2012.

Fernández Cox 1983 (X)

Cristian Fernández Cox, *Nuestra identidad sumergida*, “CA. Revista oficial del Colegio de Arquitectos de Chile”, 35, agosto 1983, pp. 12-17.

Fernández Cox 1988 (X)

Cristian Fernández Cox, *¿Regionalismo crítico o Modernidad apropiada?*, “Summa”, 248, aprile 1988, pp. 63-67.

Fernández Cox 1990 (X)

Cristian Fernández Cox, *Arquitectura y modernidad apropiada. Tres aproximaciones y un intento*, Taller América, Santiago de Chile 1990.

Fiorani 2013 (X)

Flavio Fiorani, *Walter Mignolo e il progetto decoloniale*, in Walter Mignolo, *L'idea di America Latina. Geostoria di una teoria decoloniale*, Mimesis, Milano – Udine 2013.

Frampton 1984 (Z)

Kenneth Frampton, *Anti-tabula rasa: verso un Regionalismo critico*, “Casabella”, 500, marzo 1984, pp. 22-25.

Frampton [1984] 2009 (Z)

Kenneth Frampton, *Historia crítica de la Arquitectura Moderna*, Gustavo Gili, Barcelona 2009.

Franclieu 1981 (Z)

Françoise de Franclieu (a cura di), *Le Corbusier Sketchbooks. Volume 1. 1914-1948*, The Architectural History Foundation – The MIT Press, New York – Cambridge – London 1981.

Franck 1960 (X)

Klaus Franck (a cura di), *Affonso Eduardo Reidy – Bauten und Projekte*, Verlag Gerd Hatje, Stuttgart 1960.

Frazer 2000 (X)

Valerie Frazer, *Building the new world. Studies in the Modern Architecture of Latin America. 1930-1960*, Verso, London – New York 2000.

Fundació Mies van der Rohe 1999 (X)

Fundació Mies van der Rohe (a cura di), *1er Premio Mies van der Rohe de Arquitectura Latinoamericana*, Fundació Mies van der Rohe – ACTAR, Barcelona 1999

Fundació Mies van der Rohe 2000 (X)

Fundació Mies van der Rohe (a cura di), *2o Premio Mies van der Rohe de Arquitectura Latinoamericana*, Fundació Mies van der Rohe – ACTAR, Barcelona 2000

Giedion 1954 (Z)

Sigfried Giedion, *The Regional approach*, “Architectural Record”, 206, gennaio 1954, pp. 132-137.

Gilroy 2006 (Z)

Paul Gilroy, *Dopo l'Impero. Melanconia o cultura conviviale?*, Meltemi, Roma 2006, p. 28.

Giuria 1950 (Y)

Juan Giuria, *La arquitectura en el Paraguay*, Universidad de Buenos Aires – Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, Buenos Aires 1950.

Goodwin 1943 (X)

Philip Goodwin (a cura di), *Brazil Builds*, The Museum of Modern Art (MoMA), New York 1943.

Gorelik 1990 (X)

Adrian Gorelik, *Cien años de soledad? Identidad y modernidad en la cultura arquitectónica latinoamericana*, "ARQ", 15, 1990, pp. 32–39.

Gorelik – Silvestri 1988 (X)

Adrian Gorelik – Graciela Silvestri, *Arquitectura e ideología: recorridos de lo nacional y popular*, "Revista de Arquitectura", 141, luglio 1988, pp. 50-61.

Gregotti [1966] 2008 (Z)

Vittorio Gregotti, *Il territorio dell'architettura* [1966], Feltrinelli, Milano 2008.

Gregotti 1984 (Z)

Vittorio Gregotti, *Modificazione*, "Casabella", 498-499, gennaio-febbraio 1984, pp. 2-7.

Gutiérrez [1977] 1983 (Y)

Ramón Gutiérrez, *Evolución Urbanística y Arquitectónica del Paraguay 1537- 1911* [1977] Ediciones "Comuneros", Resistencia 1983.

Gutiérrez 1986 (X)

Ramón Gutiérrez, *L'evoluzione dell'architettura in Argentina*, "Spazio e Società", 33, 1986, pp. 78-83.

Gutiérrez [1984] 1992 (X)

Ramón Gutiérrez, *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*, Cátedra, Madrid [1984] 1992.

Gutiérrez 1996 (X)

Ramón Gutiérrez (a cura di), *Architettura e Società. L'America Latina nel XX secolo*, Jaca Book, Milano 1996.

Gutiérrez 2000 (X)

Ramón Gutiérrez (a cura di), *L'altra architettura. Città, abitazione e patrimonio*, Jaca Book, Milano 2000.

Gutiérrez – González 2009 (Y)

Ramón Gutiérrez – Nery González, *Cuando el gran Le Corbusier visitó Asunción*, "ABC Color", Asunción, 1 agosto 2009. <<http://www.abc.com.py/edicion-impresas/artes-spectaculos/cuando-el-gran-le-corbusier-visito-asuncion-7210.html>>

Gutiérrez – Moscato 1995 (X)

Ramón Gutiérrez–Jorge Moscato, *Architettura latinoamericana del Novecento*, Jaca Book, Milano 1995.

Hernández – Millington – Borden 2005 (X)

Felipe Hernández – Mark Millington – Iain Borden (a cura di), *Transculturation: Cities, Spaces and Architectures in Latin America*, Rodopi 2005.

Hernandez 2009 (X)

Felipe Hernandez, *Beyond Modernist Masters: Contemporary Architecture in Latin America*, Birkhauser, Basel 2009.

Hitchcock 1955 (X)

Henry-Russell Hitchcock, *Latin American Architecture since 1945*, The Museum of Modern Art, New York 1955.

Hoidn 2012 (X)

Barbars Hoidn (a cura di), *Center 16: Latitudes. Architecture in the Americas*, Volume 1, The University of Texas Press, Austin 2012.

Hoidn 2013 (X)

Hoidn Barbara (a cura di), *The O'Neil Ford Duograph 5: Paraguay*, The University of Texas Press, Austin 2013.

Kallsen 1970 (Y)

Kallsen Osvaldo, *Asuncion de antaño*, Arte y Tecnica, Asunción 1970.

Laboratorio Latinoamerica 1992 (X)

Laboratorio Latinoamerica, “Zodiac”, 8, 1992.

Laner 1994 (Z)

Franco Laner, *Inferenze tecnico-progettuali di originarie concezioni strutturali*, in Nullo Pirazzoli, *Restauro architettonico: il tema strutturale*, Edizioni Essegi, Ravenna 1994, pp. 29-41.

Lara 2012 (X)

Fernando Luiz Lara, *Imprecise Cartographies. Mapping contemporary architecture in the Americas*, “Vitruvius”, 150, febbraio 2012. <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/13.150/4507>>.

Lara 2015 (X)

Fernando Luiz Lara, *Continuidades y rupturas en la arquitectura contemporánea brasileña*, “Plot”, 24, aprile-maggio 2015, pp. 168-172.

Le Corbusier [1930] 1979 (Z)

Le Corbusier, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, Paris 1930, trad. It. *Precisazioni sullo stato attuale dell'architettura e dell'urbanistica: con un prologo americano, un corollario brasiliano, seguiti da una temperatura parigina e da una atmosfera moscovita*, Francesco Tentori, (a cura di), Laterza, Roma – Bari 1979.

Le Corbusier [1935] 1996 (Z)

Le Corbusier, *Aircraft*, The Studio Publications, London 1935, trad. it. *Aircraft*, Editrice Abitare Segesta, Milano 1996.

Le Corbusier 1929-1970 (Z)

Le Corbusier, *Oeuvre complete*, a cura di Willy Boesiger, Éditions H. Girsberger, Zürich 1929-1970

Le Corbusier [1929-1970] 1946 (Z)

Le Corbusier, *Oeuvre complete 1938-1946*, a cura di Willy Boesiger, Éditions H. Girsberger, Zürich 1946.

Liernur 1981 (Z)

Jorge Francisco Liernur, *Previsione e incertezza*, "Casabella", 474-475, 1981, pp. 56-58.

Liernur 1990a (X)

Jorge Francisco Liernur, *Nuevas Arquitecturas de América Latina. Presente y Futuro*, Gustavo Gili, México 1990.

Liernur 1990b (X)

Jorge Francisco Liernur (a cura di), *América Latina: architettura, gli ultimi vent'anni*, Electa, Milano 1990.

Liernur 1992 (X)

Jorge Francisco Liernur, *Un mondo nuovo per lo spirito nuovo: le scoperte dell'America Latina da parte della cultura architettonica del XX secolo*, "Zodiac", 8, 1992, pp. 84-121.

Liernur 2001a (X)

Jorge Francisco Liernur, *Arquitectura en la Argentina del siglo XX: la construcción de la modernidad*, Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires 2001.

Liernur 2001b (X)

Jorge Francisco Liernur, *Morbide asimmetrie e sottili discriminazioni*, "Casabella", 688, 2001, pp. 42-44.

Liernur 2002 (X)

Jorge Francisco Liernur, *Escritos de arquitectura del siglo XX en América Latina*, Tanais, Madrid – Sevilla 2002.

Liernur 2003 (X)

Jorge Francisco Liernur, *Menos es más: Notas sobre la recepción de la arquitectura de Mies van der Rohe en América Latina*, "RA. Revista de Arquitectura", 5, 2003, pp. 31-44.

Liernur 2004 (X)

Jorge Francisco Liernur, *Abstraction, architecture, and the "synthesis of arts" in the Rio de la Plata, 1936-1956*, in Carlos Brillembourg (a cura di), *Latin American Architecture, 1929-1960: contemporary reflections*, The Monacelli Press, New York 2004, pp. 74-98.

Liernur 2006 (X)

Jorge Francisco Liernur, *Vigencia de Tafuri. Consideraciones sobre la crítica contemporánea de arquitectura en América Latina*, "RA. Revista de Arquitectura", 8, 2006, pp. 3-8.

Liernur 2008 (X)

Jorge Francisco Liernur, *Trazas de futuro. Episodios de la cultura arquitectónica de la modernidad en América Latina*, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe 2008.

Liernur 2014 (X)

Jorge Francisco Liernur, *Foreword*, in Luis Estaban Carranza – Fernando Luiz Lara, *Modern Architecture in Latin America: Art, Technology, and Utopia*, The University of Texas Press, Austin 2014, pp. XI-XIII.

Liernur 2015 (X)

Jorge Francisco Liernur, *Argentina. La mirada geográfica*, "AV Monografías", 176, 2015, pp. 72-77.

Liernur – Pschepiurca 2008 (X)

Jorge Francisco Liernur – Pablo Pschepiurca, *La red austral: obras y proyectos de Le Corbusier y sus discípulos en la Argentina: 1924-1965*, Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires 2008.

Lima 2014 (X)

Zeuler R.M. de A. Lima, *Architectural developments in Latin America: 1960-2010* in Elie G. Haddad, David Rifkind (a cura di), *A critical history of contemporary architecture: 1960-2010*, Ashgate, Farnham 2014, pp. 163-187

Lopes 2016 (Y)

Eduardo Verri Lopes, *Aproximações sobre arquitetura paraguaia contemporânea*, Universidade Estadual de Maringá, Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Maringá 2016.

Lopes – Bogéa – Rebello 2006 (Z)

Joao Marcos Lopes – Marta Bogéa – Yopanan Rebello, *Arquiteturas da engenharia ou Engenharias da arquitetura*, Mandarim, Sao Paulo 2006.

López 2010 (X)

Rick López, *Crafting Mexico: Intellectuals, Artisans, and the State after the Revolution*, Duke University Press, Durham 2010.

Kusch [1953] 1983 (X)

Rodolfo Kusch, *La seducción de la barbarie* [1953], Editorial F. Ross, Rosario 1983.

Martí Arís [1990] 2012 (Z)

Carlos Martí Arís, *Le variazioni dell'identità. Il tipo in architettura* [1990], Città Studi, Milano 2012.

Masi – González – Servin 2016 (Y)

Fernando Masi – Ignacio González – Belén Servin, *Investigar en Paraguay: El desafío en Ciencias Sociales*, "Estudios Paraguayos", 1, giugno 2016, pp. 79-113.

Melià [1988] 1997 (Y)

Bartomeu Melià, *Una naci3n dos culturas* [1988] CEPAG, Asunci3n 1997.

Melià 1995 (Y)

Bartomeu Melià, *Elogio de la lengua guaraní*, CEPAG, Asunci3n 1995.

Mignolo [2007] 2013 (X)

Walter Mignolo, *La idea de América Latina*, Editorial Gedisa, Barcelona 2007, trad. it. *L'idea di America Latina. Geostoria di una teoria decoloniale*, Mimesis, Milano – Udine 2013.

MoMA 1940 (X)

MoMA, *20 Centuries of Mexican Art. 20 Siglos de Arte Mexicano*, “The Bulletin of the Museum of Modern Art”, vol. 7, 2-3, maggio 1940.

Mondrag3n – Mejia 2015 (X)

Hugo Mondrag3n – Catalina Mejia (a cura di), *Sudamérica Moderna*, ARQ Ediciones, Santiago de Chile, 2015.

Moneo 1997 (Z)

Rafael Moneo, *Architettura e globalizzazione. Alcune riflessioni a partire dalle vicende dell'architettura cilena contemporanea*, “Casabella”, 650, 1997, p. 3.

Moreno [1926] 1968 (Y)

Fulgencio R. Moreno, *La ciudad de Asunci3n* [1926], Editorial Paraguaya, Asunci3n 1968.

Morra 1966 (Y)

Cesar Augusto Morra, *Collége expérimental “Paraguay-Brésil” à Asunci3n*, Paraguay, “L'Architecture d'aujourd'hui”, 6, 1966.

Morra 1985 (Y)

Cesar Augusto Morra, *Itinerario de arquitectura*, Arte Nuevo Editores, Asunci3n 1985.

Morra [2004] 2012 (Y)

Cesar Augusto Morra, *Espacios intermedios. Análisis de la arquitectura paraguaya contemporánea* [2004], Universidad Nacional de Asunci3n – Facultad de Ciencias y Tecnología, Asunci3n 2012.

Morshed 2002 (Z)

Annan Morshed, *The Cultural Politics of Aerial Vision: Le Corbusier in Brazil (1929)*, “Journal of Architectural Education”, vol. 55, 4, maggio 2002, pp. 201-210.

Murillo 1921 (X)

Gerardo Murillo (a cura di), *Las artes populares*, Libreria “Cultura”, Ciudad de México 1921.

Muthesius [1907] 1981 (Z)

Hermann Muthesius, *Das Moderne in der Architektur*, in *Kunstgewerbe und Architektur*, E. Diederichs, Jena 1907, pp. 29-39, trad. it. *Il moderno in architettura*, “Casabella”, 473, ottobre 1981, pp. 59-61.

Navone 2008 (Y)

Nicola Navone (a cura di), *BSI SWISS Architectural Award 2008*, Mendrisio Academy Press, Mendrisio 2008.

O’Gorman [1958] 2006 (X)

Edmundo O’Gorman, *La invención de América* [1958], Fondo de Cultura economica, México 2006.

Pedretti 1987a (Z)

Bruno Pedretti, *Il volo dell’etica*, “Casabella”, 531-532, gennaio-febbraio 1987, pp. 74-80.

Pedretti 1987b (Z)

Bruno Pedretti, *In frontespizio alle immagini dell’epopea aerea*, “Casabella”, 531-532, gennaio-febbraio 1987, pp. 81-85.

Pérez 2015 (Y)

Violeta Pérez, *Intervista*, a cura di Eduardo Verri Lopes, Luque 2015 in Caderno de entrevistas, pp. 31-36. Appendice non pubblicata di Eduardo Verri Lopes, *Aproximações sobre arquitetura paraguaia contemporânea*, Universidade Estadual de Maringá, Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Marigá 2016.

Pérez Oyarzun 1987 (X)

Fernando Pérez Oyarzun, *Le Corbusier y Sur América. Precisiones entorno a un viaje, unos proyectos y algo mas*, ARQ Ediciones, Santiago de Chile 1987.

Pérez Oyarzun 1997 (X)

Fernando Pérez Oyarzun, *Ortodossia/eterodossia: architettura moderna in Cile*, “Casabella”, 650, 1997, pp. 8-15.

Pérez Oyarzun 2003 (X)

Fernando Pérez Oyarzun, *Le Corbusier in South America: Reinventing the South American City*, in Tim Benton (a cura di), *Le Corbusier & the architecture of reinvention*, Architectural Association, London 2003, pp. 140-153.

Piccarolo 2013 (X)

Gaia Piccarolo, Lucio Costa’s luso-brazilian routes. Recalibrating “Center” and “Periphery”, in Patricio del Real – Helen Gyger (a cura di), *Latin American Modern Architectures. Ambiguous Territories*, Taylor & Francis, New York 2013, pp. 33-52.

Piccarolo 2015 (X)

Gaia Piccarolo, “Territorio”, 75, 2015, p. 161 (recensione a Luis Estaban Carranza – Fernando Luiz Lara, *Modern Architecture in Latin America: Art, Technology, and Utopia*, The University of Texas Press, Austin 2014).

Pisani 2016 (X)

Daniele Pisani, *Inverter e desviar: o Novo Mundo por Paulo Mendes da Rocha*, “Contravento”, 7, 2016, pp. 26-53.

Pisapia – Greco 2003 (X)

Paola Pisapia – Stefania Greco (a cura di), *Architettura Iberoamerica, catalogo della mostra III Biennial Iberoamericana de Arquitectura de Santiago del Chile 2002*, COMARCH, Napoli 2003.

Plá 1970 (Y)

Josefina Plá, *Español y Guaraní en la cultura Paraguaya*, “Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien”, 14, 1970, pp. 8-9.

Plaut – Sarovic 2015 (X)

Jeannette Plaut – Marcelo Sarovic, *Entre la resistencia y la adaptación: nuevos caminos de la arquitectura en Latinoamérica*, “Plot”, 24, aprile-maggio 2015, pp. 171-175.

Puntoni 2008 (X)

Alvaro Puntoni, *Desconstruyendo muros imaginarios*, in “aU: arquitectura e urbanismo”, 172, luglio 2008, Sao Paulo. <<http://www.au.pini.com.br/arquitetura-urbanismo/172/desconstruyendo-muros-imaginarios-95441-1.aspx>>

Rabasa [1993] 2009 (X)

José Rabasa, *Inventing America: Spanish Historiography and the Formation of Eurocentrism*, University of Oklahoma Press, Norman (Oklahoma) 1993, trad. sp. De la invención de América. La historiografía española y la formulación del eurocentrismo, Universidad Iberoamericana, México 2009.

Real 2012 (X)

Patricio del Real, *Building a Continent: The Idea of Latin American Architecture in the Early Postwar*, Columbia University, New York 2012.

Real – Gyger 2013 (X)

Patricio del Real – Helen Gyger (a cura di), *Latin American Modern Architectures. Ambiguous Territories*, Taylor & Francis, New York 2013.

Reidy 1953 (Y)

Afonso Eduardo Reidy, *Colegio Paraguay – Brasil*, “Arquitetura Enghenaria”, 24, 1953, p. 32.

Restrepo 2015 (X)

Camilo Restrepo, *Ambigüedad y paradoja. Una contradictoria y optimista visión de la arquitectura en Latinoamérica hoy*, “Plot”, 24, aprile-maggio 2015, pp. 176-179.

Ríos Cabrera – González – Gill 2009 (Y)

Silvio Ríos Cabrera – Maria Gloria González – Emma Gill (a cura di), *Arquitectura + Patrimonio en tierra del Paraguay*, Universidad Nacional de Asunción – Facultad de Arquitectura y Diseño, Asunción 2009.

Ríos Cabrera – Herreros – Lara Castro – Morra – Stella Maris 1984 (Y)

Silvio Ríos Cabrera – Jorge Arturo Herreros – Fernando Lara Castro – Cesar Augusto Morra – Stella Maris Romero, *La Culata Yovai*, Centro Paraguayo de Estudios Sociológicos (CPES), Asunción 1984.

Rispa 2002 (X)

Raúl Rispa (a cura di), *Arquitectura. Iberoamérica 2001-2002. III Bienal Iberoamericana de Arquitectura*, Tanais – Contrapunto, Madrid – Santiago de Chile 2002.

Rivero 2013 (Y)

Irina Rivero, *Super Rural*, in Hoidn Barbara (a cura di), *The O'Neil Ford Duograph 5: Paraguay*, The University of Texas Press, Austin 2013, pp. 20-31

Rivero – Delpino 2009 (Y)

Irina Rivero – Rossana Delpino (a cura di), *Colegio experimental Paraguay – Brasil. Obra de Affonso Eduardo Reidy*, Arte Nuevo Editores, Asunción 2009.

Rodríguez 2006 (Y)

Florencia Rodríguez, *Singularmente universales. Algunas casas paraguayas*, “Summa”, 80, giugno 2006, pp. 82-83.

Rogers 1964 (X)

Ernesto Nathan Rogers, *Note sull'Argentina*, “Casabella”, 285, marzo 1964, p. 3.

Rojas-Mix 1991 (X)

Miguel Rojas-Mix, *Los Cien nombres de América. Eso que descubrió Colon*, Editorial Lumen, Barcelona 1991.

Rounquié [1987] 2000 (X)

Alain Rounquié, *Amérique latine. Introduction à l'Extrême-Occident*, Éditions du Seuil, Paris 1987, trad. it. *L'America Latina. Introduzione all'estremo occidente*, Bruno Mondadori, Milano 2000.

Rubiani 1999 (Y)

Jorge Rubiani, *Postales de la Asunción de antaño*, Asunción 1999.

Rubiani 2011 (Y)

Jorge Rubiani, *Paraguay: 200 años de historia en imágenes - 1811 - 2011*, Intercontinental Editora, Asunción 2011.

Sáenz 1995 (Y)

Jorge Sáenz, *El Aburrimiento*, Ta'angá srl, Asunción 1995.

Salvadó 2013 (Y)

Ton Salvadó, *Building the penumbra (with bare hands)*, in Hoidn Barbara (a cura di), *The O'Neil Ford Duograph 5: Paraguay*, The University of Texas Press, Austin 2013, pp. 80-89.

Sartoris 1954 (X)

Alberto Sartoris, *Encyclopédie de l'architecture nouvelle. Ordre et climat américains*, Hoelpi, Milano 1954.

Schumacher [1973] 1978 (Z)

Ernst Friedrich Schumacher, *Small is Beautiful. A Study of Economics as if People Mattered*, Blond & Briggs Ltd., London 1973, trad. it. *Piccolo è bello. Uno studio di economia come se la gente contasse qualcosa*, Mondadori, Milano 1978.

Secchi [2000] 2004 (Z)

Bernardo Secchi, *Prima lezione di urbanistica* [2000], Laterza, Milano 2004.

Segawa 2005 (X)

Hugo Segawa, *Arquitectura latinoamericana contemporánea*, Barcelona, Gustavo Gili 2005.

Segre 1964 (X)

Roberto Segre, *Introduzione storica all'architettura di Buenos Aires*, "Casabella", 285, marzo 1964, pp. 6-10.

Segre [1975] 1981 (X)

Segre Roberto (a cura di), *América Latina en su Arquitectura* [1975], Siglo XXI Editores, México 1981.

Settis [2004] 2010

Salvatore Settis, *Futuro del "classico"* [2004], Giulio Einaudi Editore, 2010.

Stulz – Mukerji [1981] 1988 (Y)

Roland Stulz – Kiran Mukerji, *Appropriate Building Materials: a Catalogue of Potential Solutions* [1981], SKAT, St. Gallen 1988.

Susnik [1982] 2013 (Y)

Branislava Susnik, *El rol de los Indígenas en la Formación y en la Vivencia de Paraguay* [1982], Intercontinental Editora, Asunción 2013.

Tentori 1979 (Z)

Francesco Tentori, *Nota del curatore*, in Le Corbusier, *Precisazioni sullo stato attuale dell'architettura e dell'urbanistica: con un prologo americano, un corollario brasiliano, seguiti da una temperatura parigina e da una atmosfera moscovita*, Francesco Tentori (a cura di), Laterza, Roma – Bari, 1979, pp. V-XXV.

Torrent 2015 (X)

Horacio Torrent, *Cristal opaco. La Arquitectura Latinoamericana como Categoría Historiográfica*, in Hugo Mondragón – Catalina Mejía (a cura di), *Sudamérica Moderna*, ARQ Ediciones, Santiago de Chile 2015, pp. 276-291.

Vázquez 2006 (Y)

Fabrizio Vázquez, *Territorio y Población: nuevas dinámicas regionales en el Paraguay*, Asociación Paraguaya de Estudios de Población (ADEPO), Asunción 2006.

Vera 1999 (Y)

Hugo Vera, *Prologo*, in Jorge Rubiani, *Postales de la Asunción de antaño*, Asunción 1999, vol. I, pp. I-II.

Veronesi 1960 (X)

Giulia Veronesi, *Affonso Eduardo Reidy*, "Zodiac", 6, 1960, pp. 68-72.

Waisman [1972] 1985 (X)

Marina Waisman, *La estructura histórica del entorno* [1972], Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires 1985.

Waisman 1981 (X)

Marina Waisman, *Futuro senza nostalgia*, "Casabella", 474-475, 1981, pp. 48-51.

Waisman [1990] 1993 (X)

Marina Waisman, *El interior de la Historia. Historiografía arquitectónica para uso de Latinoamericanos* [1990], Escala, Bogotá 1993.

Waisman – Gutiérrez 1978 (X)

Marina Waisman – Ramon Gutiérrez, *Documentos para una historia de una Arquitectura Argentina*, Summa, Buenos Aires 1978.

Zucconi 2017 (Y)

Vittorio Zucconi, *Il giallo del nome America*, "la Repubblica", 15 Aprile 2007.

Bibliografia sull'opera di Javier Corvalán

Ardissone 1996

José Luis Ardissone, *Teatro Municipal. Se realiza un sueño*, "Tiempo", 23 gennaio 1996.

Beitia 2004

Pablo Beitia, *Contrapuntos en el tejido urbano de Asunción*, "Summa", 66, giugno 2004, pp. 50-59.

Boix 2010

Fernando Boix (a cura di), *Arquitectura contemporanea en Paraguay*, vol. I, Universidad Abierta Interamericana, Rosario 2010

Capilla San Miguel Arcángel 2015

Capilla San Miguel Arcángel, "Plot", 24, aprile-maggio 2015, pp. 82-89.

Cardozo Ocampo – Cabral Sánchez 1996a

Anibal Cardozo Ocampo – Roque Cabral Sánchez, *Teatro Municipal: una remodelación sin falas subordinaciones*, "La Nación", 9 febbraio 1996, sezione "Arquitectura", pp. 4-5.

Cardozo Ocampo – Cabral Sánchez 1996b

Anibal Cardozo Ocampo – Roque Cabral Sánchez, *Espacialidad: interesante característica un una vivienda*, "La Nación", 29 marzo 1996, sezione "Arquitectura", pp. 4-5.

Casa del Cuervo 2003

Casa del Cuervo, in Rómulo Moya Peralta – Evelia Peralta – Rolando Moya Tasquer, *Arquitectura contemporánea. Casa Latinoamericanas*, Trama, Quito 2003, pp. 112-115.

Casa en Surubi'i 2006a

Casa en Surubi'i, “Maestro”, 86, maggio 2006, pp. 110-111.

Casa en Surubi'y 2006b

Casa en Surubi'y, “Summa”, 80, giugno 2006, pp. 84-89.

Casa Hamaca 2014

Casa Hamaca, “a+u: architecture and urbanism”, 526, luglio 2014, pp. 16-23.

Casa Sotoportego 2014

Casa Sotoportego, “Arkinka”, 226, settembre 2014, pp. 32-35.

Casa Surubi 2014

Casa Surubi, “Arkinka”, 226, settembre 2014, pp. 36-39.

Casa Surubi I 2010

Casa Surubi I, in Asociación de Arquitectos Latinoamericanos (a cura di), *Enconcreto*, Tectura, Lima 2012, pp. 102-107.

Casa Umbraculo 2010

Casa Umbraculo, “ARQ”, 76, dicembre 2010, pp. 36-39.

Casco 2008

Fredi Casco, *Entrevista con Javier Corvalán*, “WILD”, 86, febbraio 2008, pp. 76-79.

Dal Co 2015

Francesco Dal Co, «*L'aspect ruste du ciment*». *Javier Corvalán: la nobiltà del lavoro e l'intelligenza del progetto*, “Casabella”, 845, gennaio 2015, pp. 36-43.

Desde Iberoamerica 2014

Desde Iberoamerica [Paraguay], “rita”, 01, 2014.

Dos Planos 2011

Dos Planos, “Zona de Proyecto”, 18, agosto – settembre – ottobre 2011, pp. 70-73.

El Teatro Municipal 1996

El Teatro Municipal es un hito que articula la espacialidad urbana y la historia de la ciudad, “Ultima Hora”, 19 gennaio 1996.

Entregarán premio “Ricardo Boettner” 1994

Entregarán premio “Ricardo Boettner”, “abc”, 3 marzo 1994, p. 49.

Favilli 2013

Giacomo Favilli, *Punto di svolta*, "Domus", 968, aprile 2013, pp. 38-45.

Javier Corvalán 1996

Javier Corvalán *es el ganador del concurso de anteproyectos*, "Noticia", 16 gennaio 1996.

J. Corvalán 1999

Javier Corvalán, *Modificaciones en escala espacial*, "Última Hora", 3-4 luglio 1999, p. 53.

Javier Corvalán 2008

Javier Corvalán. *Estratos y coberturas*, "X/experimentos en arquitectura & diseño", 1, ottobre 2008, pp. 17-21.

J. Corvalán 2011a

Javier Corvalán, *Poucos recursos, boas ideias*, "aU: arquitetura e urbanismo", 209, agosto 2011, pp. 72-75.

Javier Corvalán 2011b

Javier Corvalán. *Laboratorio de Arquitectura*, numero monografico di "1:100. Selección de obras", 34, ottobre 2011.

J. Corvalán [2011b] 2011

Javier Corvalán, *La estructura es ADN in Javier Corvalán. Laboratorio de Arquitectura*, numero monografico di "1:100. Selección de obras", 34, ottobre 2011, pp. 66-67.

J. Corvalán 2012

Javier Corvalán, Asunción, Paraguay, in Barbara Hoidn (a cura di), *Center 16: Latitudes. Architecture in the Americas*, The University of Texas Press, Austin 2012, vol. I, pp. 244-257.

J. Corvalán 2013a

Javier Corvalán, *Architecture of Engineering or Engineering of Architecture*, in Barbara Hoidn (a cura di), *The O'Neil Ford Duograph 5: Paraguay*, The University of Texas Press, Austin 2013, pp. 91-139.

J. Corvalán 2013b

Javier Corvalán, *Un fin del Mundo*, "rita_redfundamentos", 1, dicembre 2013, pp. 40-43.

Javier Corvalán 2014

Javier Corvalán. *Casa Hamaca, Asociación Paraguaya de Golf. Capilla del Cerrito*, in *Baq 2014. De la casa a la ciudad, de la ciudad a la casa*, catalogo della XIX Biennale Panamericana de Arquitectura de Quito, Colegio de Arquitectos del Ecuador Provincia de Pichincha, Quito 2014, pp. 110-117.

J. Corvalán 2015

Javier Corvalán, *Intervista*, a cura di Eduardo Verri Lopes, Luque 2015 in Caderno de entrevistas, pp. 12-22. Appendice non pubblicata di Eduardo Verri Lopes, *Aproximações sobre arquitetura paraguaia contemporânea*, Universidade Estadual de Maringá, Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Maringá 2016.

J. Corvalán 2015b.

Javier Corvalán, *Architetturaingegneria*, “Archi”, 6, dicembre 2015, pp. 47-50.

La sala en cuestión 1999

La sala en cuestión, “Última Hora”, 29-30 marzo 1999, p. 57.

Llegó el modernismo 1996

Llegó el modernismo al Teatro Municipal, “Noticia”, 15 gennaio 1996.

Moya Peralta – Peralta – Moya Tasquer 2003

Rómulo Moya Peralta – Evelia Peralta – Rolando Moya Tasquer, *Arquitectura contemporánea. Casa Latinoamericanas*, Trama, Quito 2003.

Osypyte 2012

Osypyte, in Griselda Bertoni, *Forma y materia. Una mapa de la arquitectura latinoamericana contemporánea*, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe 2012.

Osypyte House 2012

Osypyte House, “Plot”, 1, giugno 2012, pp. 192-199.

Paris 2009

Omar Paris, *Entrevista a Javier Corvalán*, “30-60”, 2009, pp. 74-79.

Perugini 2010a

Alice Perugini, *Un micro-paesaggio nel cuore di Asunción*, “Casabella”, 786, febbraio 2010, pp. 50-57.

Perugini 2010b

Alice Perugini, *Forma è struttura*, “Casabella”, 786, febbraio 2010, pp. 58-63.

Pisani 2016a

Daniele Pisani, *Casa Hamaca: la statica al servizio dell'economia*, “Casabella”, 833, gennaio 2014, pp. 4-13.

Pisani 2016b

Daniele Pisani, *La lieve pesantezza*, “Casabella”, 835, marzo 2014, pp. 82-89.

Reflexionando sobre la arquitectura latinoamericana 2014

Reflexionando sobre la arquitectura latinoamericana, “Arkinka”, 226, settembre 2014, pp. 18-23.

Rehabilitación del Centro Cultural del CPES 2002

Rehabilitación del Centro Cultural del CPES, in Raúl Rispa (a cura di), *Arquitectura. Iberoamérica 2001-2002. III Bienal Iberoamericana de Arquitectura*, Tanais – Contrapunto, Madrid – Santiago de Chile 2002, pp. 206-2011.

Ristrutturazione del Centro Culturale CPES 2003

Rehabilitación del Centro Cultural del CPES, in Paola Pisapia – Stefania Greco (a cura di), *Architettura Iberoamerica, catalogo della mostra III Bienal Iberoamericana de Arquitectura de Santiago del Chile 2002*, COMARCH, Napoli 2003, pp. 108-111.

Rocca – Tomasini 2005

Giovanni Nicola Rocca – Giacomo Tomasini, (a cura di), *Workshop 2005: corso di laurea in Scienze dell'architettura*, il Poligrafo, Padova 2006, pp. 42-47.

Rocca – Tomasini 2007

Giovanni Nicola Rocca – Giacomo Tomasini, (a cura di), *Workshop 2006: Facoltà di architettura di Venezia*, Marsilio, Venezia 2007, pp. 44-49.

Rodríguez Alcalá 1999

Javier Rodríguez Alcalá, *Tectónicos e inmateriales*, “Ultima Hora”, 3-4 luglio 1999, p. 52.

Rodríguez Alcalá 2005

Javier Rodríguez Alcalá, *A partir de tres proyectos de Javier Corvalán. Del ajo a las turbinas*, “AIA”, 71, 2005, pp. 15-17.

Sargiotti 2008

Ricardo Sargiotti, *Hacer haciendo*, “X/experimentos en arquitectura & diseño”, 1, ottobre 2008, pp. 21-24.

Sargiotti 2010

Ricardo Sargiotti, *Casa Umbraculo*, “30-60”, 2010, pp. 42-47.

Se conoce proyecto 1996

Se conoce proyecto para restaurar el Municipal, “Ultima Hora”, 9 gennaio 1996.

Teatro Municipal 1996

Teatro Municipal. Restauración en 1996, “Ultima Hora”, 01 febbraio 1996.

Troncoso 2013

Ursula Troncoso, *Claro – Escuro*, “aU: arquitectura e urbanismo”, 232, luglio 2013, pp. 22-27.

Vivienda unifamiliar Osypyte 2013

Vivienda unifamiliar Osypyte, “rita_redfundamentos”, 1, dicembre 2013, pp. 16-23. Almada 2011 (Y)

Ringraziamenti

Questo lavoro si deve principalmente alla fiducia riconosciutami dal Prof. Alberto Ferlenga e dal Prof. Carlo Magnani. A quest'ultimo si deve l'inestimabile intuizione del valore dell'opera di Corvalán che ha sostenuto con precise e illuminanti argomentazioni durante la ricerca, ma anche per aver invitato l'architetto Corvalán all'Università Iuav di Venezia nel 2005, dandole inizio ancora prima che cominciasse. Al Prof. Ferlenga riconosco la consapevolezza dell'interesse dell'esperienza paraguaiana, profondamente compresa, coltivata e accresciuta nel tempo, favorendo sempre nuove occasioni di incontro e scambio. A lui esprimo la mia gratitudine per la grande fiducia con cui mi ha permesso di crescere e lavorare all'interno dell'Università, consentendomi di dimostrare la passione e la dedizione che ho per questa istituzione, ma soprattutto per la disciplina e il suo insegnamento.

Ringrazio la Scuola di Dottorato e le persone che la rendono un organo vivo, in particolare Andrea Iorio, che mi ha guidato come ricercatore, collaboratore e rappresentante.

Ringrazio i compagni di questa avventura, più intensa, bella ed interessante soprattutto grazie a loro: Daniela Ruggeri, Giulia Ciliberto e Jacopo Galli. Ma anche Viola Bertini, Damiana Paternò, Stefano Tornieri e Massimo Triches che hanno soffiato instancabilmente sulle vele, soprattutto nel rush finale.

Ringrazio le moltissime persone che mi hanno accompagnato in questi anni di intenso lavoro allo Iuav, in particolare Fernanda De Maio, Claudia Pirina, Mauro Marzo e Lorenzo Fabian. I dottorandi e dottori che mi hanno sostenuto nelle diverse attività della Scuola e come rappresentante: Emilio Antoniol, Paolo Borin, Vittorio De Battisti Besi, Marta De Marchi, Ettore Donadoni, Margherita Ferrari, Sara Favargiotti, Cecilia Luca, Isabella Loddo, Francesca Toso. Daniele Pisani, per i preziosissimi consigli e le indicazioni tematiche e bibliografiche.

Ringrazio l'Universidad Católica di Asunción per l'aiuto offertomi nella ricerca ma anche per avermi dato la possibilità di insegnare, in particolare il Prof. Luca Cernuzzi e il Prof. Blas Amarilla. Ringrazio Anibal Cardozo, Silvio Ríos e Carlos Sosa per le lunghe e illuminanti conversazioni sull'architettura in Paraguay, senza le quali la tesi non avrebbe mai trovato le sue crisi da cui ripartire.

Un ringraziamento speciale a tutta la famiglia Corvalán, in particolare ad Javier, per la disponibilità, la confidenza e la libertà che mi ha lasciato nel tentare di comprendere il suo lavoro, per avermi avvicinato al Paraguay senza alcuna pretesa e, infine, per aver creduto in quattro giovani italiani.

Un immenso grazie alle famiglie Ruggero/Ruggeri per avermi accolto nelle loro case, come figlio, fratello e zio. A Sergio un particolare ringraziamento per l'entusiasmo e i consigli con cui mi ha sempre accompagnato. A Chiki per aver intuito l'importanza della Capilla Cerrito e per non essersi mai arreso ai misteri della mia ricerca. A Leo per le fotografie, le scansioni, e i libri che non ha tardato a procurarmi e spedirmi. Federico Cairoli e Andrea Parisi per le fotografie. Paolo Zuliani per il lavoro grafico e la stampa finale.

Ringrazio tutti gli amici di che in diversi modi, tempi e luoghi mi hanno accompagnato in questo lavoro: Alessia, Chiara, Edoardo, Eduardo, Giacomo, Jessi, Joseto, Keko, Marco, Michele, Miky, Pachi, Panchi & Sonia, Seba, Simone, Valentina, Vivi. Un ringraziamento speciale ad Andrea e Nicola, che fino all'ultimo hanno voluto condividere ciò che avevamo cominciato assieme grazie anche alla collaborazione di Matteo e Camilla.

Ringrazio la sesta di S. Maria Formosa di Venezia la seconda di S. José ad Asunción per il sostegno sommerso ma incessante.

Ho viaggiato spesso da solo, mai nella solitudine, grazie alla mia grande famiglia, il dono inaspettato più grande che ho ricevuto. Grazie Roberto e Renata.

Ringrazio Anna che ha cambiato il senso di questa fine e quello di un prossimo, nuovo inizio.

Venezia, giugno 2017
marcoballarin@iuav.it
+39 3403009613

