

LABORATORIO LA BOCA

TRACCE D'ITALIA A BUENOS AIRES

Maria Pompeiana Iarossi

con un saggio introduttivo di
Giovanna D'Amia

Con il patrocinio

Consulado General y Centro de Promoción de la

República Argentina

Buenos Aires - República Italiana



QUADERNI DI 'ANANKE, 7. 2017

Altralinea
EDIZIONI



ANANKE. Quadrimestrale di cultura, storia e tecniche della conservazione per il progetto

Direttore responsabile Marco Dezzi Bardeschi

Autorizzazione del Tribunale civile e penale di Milano n. 255 del 22 maggio 1993



QUADERNI DI 'ANANKE 7, 2017.

Direttore responsabile Chiara Dezzi Bardeschi

Ha redatto questo quaderno **Simona Bravaglieri**

Quaderno realizzato con il patrocinio del Consulado General y Centro de Promoción de la República Argentina

Rivista 'ANANKE

Comitato scientifico internazionale:

Mounir Bouchenaki, François Burkhardt, Juan A. Calatrava Escobar, Giovanni Carbonara, Françoise Choay, Philippe Daverio, Lara Vinca Masini, Javier Gallego Roca, Werner Oechslin, Carlo Sini

Corrispondenti italiani:

Piemonte e Val d'Aosta: **Maria Adriana Giusti, Rosalba Ientile, Carlo Tosco**; Lombardia: **Carolina di Biase, Alberto Grimoldi, Antonella Ranaldi, Sandro Scarrocchia**; Veneto: **Emanuela Carpani, Alberto Giorgio Cassani, Giorgio Gianighian**; Liguria: **Stefano F. Musso**; Emilia Romagna: **Rita Fabbri, Riccardo Gulli, Andrea Ugolini**; Toscana: **Mario Bencivenni, Susanna Caccia, Mauro Cozzi, Maurizio De Vita, Giuseppina Carla Romby**; Lazio: **Daniela Esposito, Donatella Fiorani, Margherita Guccione, Maria Piera Sette**; Campania: **Alessandro Castagnaro, Bianca Gioia Marino, Andrea Pane**; Marche: **Enrico Quagliarini**; Abruzzo: **Stefano Gizzi, Claudio Varagnoli, Alessandra Vittorini**; Puglia: **Vincenzo Cazzato, Giuliano Volpe**; Calabria e Basilicata: **Francesca Martorano, Marcello Sestito**; Sicilia: **Maria Rosaria Vitale**

I singoli autori sono responsabili di eventuali omissioni di credito o errori nella riproduzione delle immagini e del materiale presentato

In copertina: Elaborazione grafica con sovrapposizione tra una foto dell'autrice, che ritrae la Vuelta de Rocha, con il documento fotografico del 1904 *Hombres bailando tango en el río*, di proprietà dell'Archivo General del la Nación Argentina.

In quarta di copertina: Teatro de las Catalinas, foto dell'autrice.

prezzo di ciascun numero: Italia 14,00 euro; Comunità Europea 18,00 euro; resto del mondo 24,00 euro
abbonamento annuale (3 numeri): Italia 38,00 euro; Comunità Europea 52,00 euro; resto del mondo 70,00 euro;
abbonamenti e pubblicità: Altralinea Edizioni srl - 50144 Firenze, via Pierluigi da Palestrina 17/19 r, tel. (055) 333428 info@altralinea.it

Direzione, Redazione e Segreteria: Politecnico di Milano, Dipartimento ABC, edificio 13, Via Bonardi 9, 20133 Milano, 02/23994653
E-Mail: redazione.ananke@gmail.com - Website: <http://www.anankerivista.it>

© copyright Marco Dezzi Bardeschi

© copyright Altralinea Edizioni s.r.l. - Firenze 2013, 50131 Firenze, via Pietro Carnesecchi, 39, Tel. 055/333428

E-mail: info@altralinea.it; www.altralineaedizioni.it

ISBN 978-88-94869-23-1

tutti i diritti sono riservati: nessuna parte può essere riprodotta senza il consenso della Casa editrice
finito di stampare nel novembre 2017

stampa: Global Print Srl. - Gorgonzola (Milano)

www.globalprint.it

Laboratorio La Boca

Tracce d'Italia a Buenos Aires

Presentazione

Marco Dezzi Bardeschi **3** *Learning from La Boca*

Prefazione

Luciano Tanto Clément **5**

Introduzione

Maria Pompeiana Iarossi **6**

Introduzione storica

Giovanna D'Amia **7** *La Boca del Riachuelo: nascita e sviluppo urbano di un barrio popular*

Laboratorio La Boca

Maria Pompeiana Iarossi **14** *Il barrio degli Italiani a Buenos Aires: dalla marginalità alla rivendicazione di alterità*
27 *Topografia, disegno urbano e forme dell'edificazione*
42 *Sotto il segno del colore*
52 *Barrio popular vs Distrito de las Artes,*
59 *Il fileteado porteño e l'immagine urbana, fra arte del disegno e arte di arrangiarsi*



Un'immagine dei Bomberos voluntarios de La Boca, in una foto dei primi del '900 che li ritrae sullo sfondo delle case di chapa y madera (Archivo General de la Nación Argentina)

LEARNING FROM LA BOCA

MARCO DEZZI BARDESCHI

Siamo davvero molto lieti di dedicare questo Quaderno a La Boca, l'incredibile approdo di prima necessità dei migranti che a Buenos Aires, nell'ultimo quarto dell'Ottocento speravano di incontrare la loro sognata terra promessa: un 'borgo' formato da imprevedibili, povere ma gioiose, casupole policromiche di "chapa y madera" (latta e legno) in origine per soli uomini. Perché ci consente di riallacciarci, come appunto ben fa la stessa Maria Pompeiana Larossi, alla "scoperta" già fattane, oltre sessanta anni fa, da Marco Zanuso nel novembre 1954 quando era a Buenos Aires per il cantiere della sua nuova sede della Olivetti e della quale, fortemente sollecitato dagli studenti argentini, ci ha lasciato una preziosa testimonianza a caldo sul numero 213 di 'Casabella' del novembre/dicembre 1956.

Ad un allora giovane neofita come Zanuso, acceso dal direttore Rogers, all'interno della ancora ristretta redazione della rivista, al dibattito sull'urgente e necessario rinnovamento del progetto di architettura al tramonto del Moderno, l'imprevista esperienza di quel quartiere 'eretico', che gli sembrava felicemente sfuggire a tutte le proclamate leggi puriste del Movimento Moderno (i cinque punti di Le Corbusier, il centimetrico minimalismo di Mies e la calcolata ratio stocastica di Gropius), spalancava "un'ampia e spregiudicata libertà compositiva", certo allora sconosciuta – se non addirittura negata – ai morigerati eredi puristi dell'Existenzminimum del Razionalfunzionalismo. E, di fatto, con l'evidente complicità di Rogers, quello sguardo all'architettura anonima degli Ultimi senza-storia (con il suo titolo ("Prefabbricazione popolaresca") e con il suo neorealistico indugiare su dettagli considerati insignificanti, anonimi o

"banali", spezzava l'aulico cerchio ristretto tradizionale chiuso attorno all'architettura d'Autore (i grandi Maestri, protagonisti del Moderno). Ma c'era di più: lo scritto conteneva anche un implicito j'accuse proprio nei riguardi del dibattito allora in corso a favore della mitizzata triade Industrializzazione / Unificazione / Prefabbricazione: "in queste costruzioni – riconosceva Zanuso – sono presenti problemi che l'industria edile contemporanea si pone, ma ancora non riesce a risolvere... e (che) non sono presenti in termini aridamente tecnici, ma nella loro espressione formale".

E a questa personale insofferenza per il sostanziale stallo della situazione italiana faceva puntuale riscontro Giancarlo De Carlo, l'altro giovane "ribelle" della redazione (il terzo era Vittorio Gregotti), che già si proiettava allora verso altre parallele esperienze povere di autocostruzione in America Latina (quelle della Scuola di Valparaiso). Come a dire, in altri termini, per entrambi, anticipando di un decennio almeno Robert Venturi: "Learnig from La Boca", appunto.

Insisteva Zanuso: "queste case ci sorprendono per la loro attualità formale, per la loro essenzialità volumetrica, per l'estrosa e brillante composizione di superfici". E non meraviglia certo che oggi, consumata la crisi del Moderno e quella stessa del Post-moderno, queste case continuino a sorprenderci e a sfidarci per la loro parlante autenticità "che trasforma i limiti in risorsa, la marginalità fisica e sociale in alterità e l'anomalia in identità" (Larossi, qui a pag.42).

È bello per chi aveva già recepito il messaggio neorealista della lontana 'Casabella' del 1956, tornare oggi a scorrere, nelle pagine che seguono, la sequenza filmica, per immagini, di questo approdo degli Ultimi

(per la maggior parte migranti italiani), proprio a partire dalla nota pianta di Buenos Aires del Sourdeaux (1850) che registra sulla foce del Riachuelo l'iniziale grande vuoto naturale (con la sola presenza del Forte, della vecchia Dogana e di calle Garibaldi, il futuro *Caminito*). Per assistere poi, sulle carte, alla nascita del *Barrio de los Tanos* (gli italiani) frutto della *Ley Avellaneda* (1876). L'insediamento de La Boca, nata per disciplinare la "Grande Immigrazione" e subito protagonista di un tentativo di ribellione al Governo centrale con la sfida di autodichiararsi Repubblica Indipendente (1882), ha conosciuto una crescita accelerata. Uno spaccato cronologico all'anno 1887, a dieci anni dalla *Ley Avellaneda* ed a pochi mesi dal *Plan General de Salubrication de la Capital*, è rivelatore: il quartiere vede infatti già raddoppiata la sua popolazione (24.000 abitanti) rispetto al 1876, raggiungendo i 38.000 solo pochi anni dopo (nel 1895) con la rapida espansione industriale della zona (il Porto, i cantieri navali, i *Frigorificos*, i *Saladeros*). Ora quasi la metà degli abitanti sono italiani. Ed italiane sono, logicamente, le Scuole, le Istituzioni culturali e assistenziali, la Società di Mutuo Soccorso, la Società dei Pompieri volontari, i giornali, le riviste e soprattutto il Teatro, sia còlto che popolare). Insomma un vivace frammento d'Italia liminare ma pieno di vita trapiantato sulla foce del Riachuelo in cui prevale "l'aspro dialetto ligure" (Barzini, 1901).

Poi, con la costruzione del Dock Sud e del Puerto Nuevo (1919), malgrado l'inaugurazione del *Puente Trasbordador* (1914), che finisce per rappresentarne l'imponente emblema a scala paesaggistica, il quartiere fatalmente si svuota e decade. Il suo canto del cigno è offerto proprio dall'esuberante policromia delle sue precarie *Barracas*, dei miserabili *Conventillos*, alloggi monovani costruiti a secco, "le case immonde dove vivono ammassati i poveri" (Barzini, 1901), e delle malfamate *milongas*, regno dei *Compadritos*, guappi abili nel maneggiare il coltello, sfruttatori di prostitute ed eccellenti ballerini di tango.

La marginalità e la fama trasgressiva di anticittà proibita ora costituisce una nuova attrattiva per una seconda vita *bohémienne* del quartiere che, negli anni tra le due guerre, vive una sua nuova stagione come effimero Quartier latino australe, inedita cittadella creativa delle Arti contemporanee. Ma il segnale della fine sarà presto dato, nel 1940, dallo smantellamento della funzione di collegamento del *Puente Trasbordador* (ora riconosciuto, dal 1999, monumento storico).

Una nota essenziale merita il deciso contrasto tra la libera, scintillante esplosione dei colori dell'anima degli abitanti, impressa come un atto volontario di felicità collettiva sulle facciate esterne di queste case, che sembra proprio voler nascondere e far dimenticare l'infimo livello di vita e la precarietà dei loro arredi interni.

Oggi La Boca sopravvissuta attende il suo auspicato rilancio collettivo in una ulteriore nuova fase di vita creativa. E ci auguriamo che questo Quaderno, riaccendendo i riflettori della conoscenza su questa eccezionale singolarità urbana marginale, possa servire ad evitare gli esiti che siamo purtroppo abituati troppo spesso a registrare per casi analoghi. Perché Beni comuni come questo, se disertati alla vita quotidiana, prima si lasciano ruderizzare nella più totale indifferenza pubblica, poi vengono investiti da un ritorno perverso di interessi economico-finanziari che, riscoprendolo, finiscono per violentare in modo irresponsabile ed irripetibile un patrimonio materiale fragilissimo, già per sua natura al limite della sua stessa sopravvivenza, trasformandolo una inaccettabile e assolutamente non credibile "pittoresca" parodia di cartapesta.

Nella sua "Fondazione mitica di Buenos Aires" Borges cerca di convincerci che non è stato alla La Boca, ma nel quartiere di Palermo dove la città cominciò. Comunque sia avvenuto, quanta Italia c'è a Buenos Aires! Ecco perché non è strano il fascino che la sua architettura risveglia tra i giovani studenti della Scuola di Architettura, Urbanistica e Ingegneria delle Costruzioni del Politecnico di Milano, che, anno dopo anno, viaggiano per scoprirla, con i *workshops* organizzati in collaborazione con la Facultad de Arquitectura y Urbanismo di Belgrano. Accogliamo con favore allora questa ricerca di Maria Pompeiana Larossi su La Boca – che costituisce senza dubbio l'adattamento architettonico più originale dell'Italia marinara al di fuori del Mediterraneo – con l'auspicio che il suo lavoro prosegua fino a coprire «*los 100 barrios porteños*».

Luciano Tanto Clément
Console Aggiunto della Repubblica Argentina a Milano



Consulado General y Centro de Promoción de la
República Argentina
Milán - República Italiana

«Tango, desaparecidos, Maradona», in questa laconica sequenza Pepe Carvalho, disincantato detective nel romanzo *Quintetto di Buenos Aires* di Manuel Vásquez Montalbán, sintetizzava la sua invariabile risposta a chiunque gli domandava cosa sapesse di Buenos Aires. Un atteggiamento simile si riscontra diffusamente in ambito iconografico, dove ogni manifesto o copertina di guida turistica di Buenos Aires condensa i molteplici volti di questa metropoli in poche immagini, fra le quali campeggiano – persino più note della casa Rosada, dell’Obelisco o del Café Tortoni – le “sfacciate facciate” colorate delle casette de La Boca, il *barrio zeneize* [quartiere genovese].

Eppure quello che viene designato anche come *barrio de los Tanos*, [quartiere degli Italiani] benché eretto a sineddoche dell’intera Buenos Aires, non ne rappresenta affatto la sintesi o il paradigma dei caratteri urbani complessivi. Al contrario, sembra ostentare in ogni suo aspetto una relazione di vibrante dialettica con la città di cui ha da sempre costituito, al tempo stesso, il porto naturale, il polo produttivo e il confine amministrativo meridionale.

Questo studio espone alcune analisi e riflessioni su La Boca e i suoi caratteri culturali, urbani e architettonici, sviluppate sulla scorta di un lungo rapporto con Buenos Aires, nato sulla scia di un accordo di scambio avviato fin dal 2004 con la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Belgrano – Buenos Aires, e poi proseguito nel corso degli anni con la condivisione d’iniziative didattiche e di ricerca.

Negli ultimi anni, tale rapporto si è ulteriormente rinsaldato in occasione dei *workshops* a Buenos Aires sul patrimonio architettonico ascrivibile a progettisti e costruttori italiani, organizzati assieme all’amica e docente di Storia dell’Architettura Giovanna D’Amia.

In tali occasioni, il suo sguardo da storico, che ritrova il senso dei luoghi mettendo in fila lungo la linea del tempo gli accadimenti che li hanno plasmati, si è incrociato e integrato con il mio, legato ai modi del rilievo urbano e alla ricerca di trame e tracce capaci di dar conto dell’assetto spaziale di quei medesimi luoghi.

Tracce che solo il disegno, in quanto rappresentazione critica della realtà, sa rendere visibili. Esse sono iscritte nella topografia e nel disegno del suolo e, al tempo stesso, si sono manifestate come *design*, volontà di forma che modella i luoghi, e, infine, come patrimonio iconografico capace di comunicare il volto assunto attraverso il tempo da quei medesimi luoghi e costruirne una specifica narrazione visuale.

Nel mondo del disegno, tuttavia, le tracce sono soprattutto segni d’intersezioni, d’incontri tra enti distinti, ma disposti a rinunciare all’algida perfezione del parallelismo, per dar vita ogni volta a un elemento in sé nuovo, benché formato dai punti condivisi tra gli enti originari.

Per parte mia, mi sono qui limitata a inseguire e cercare di rendere visibili proprio quelle tracce.

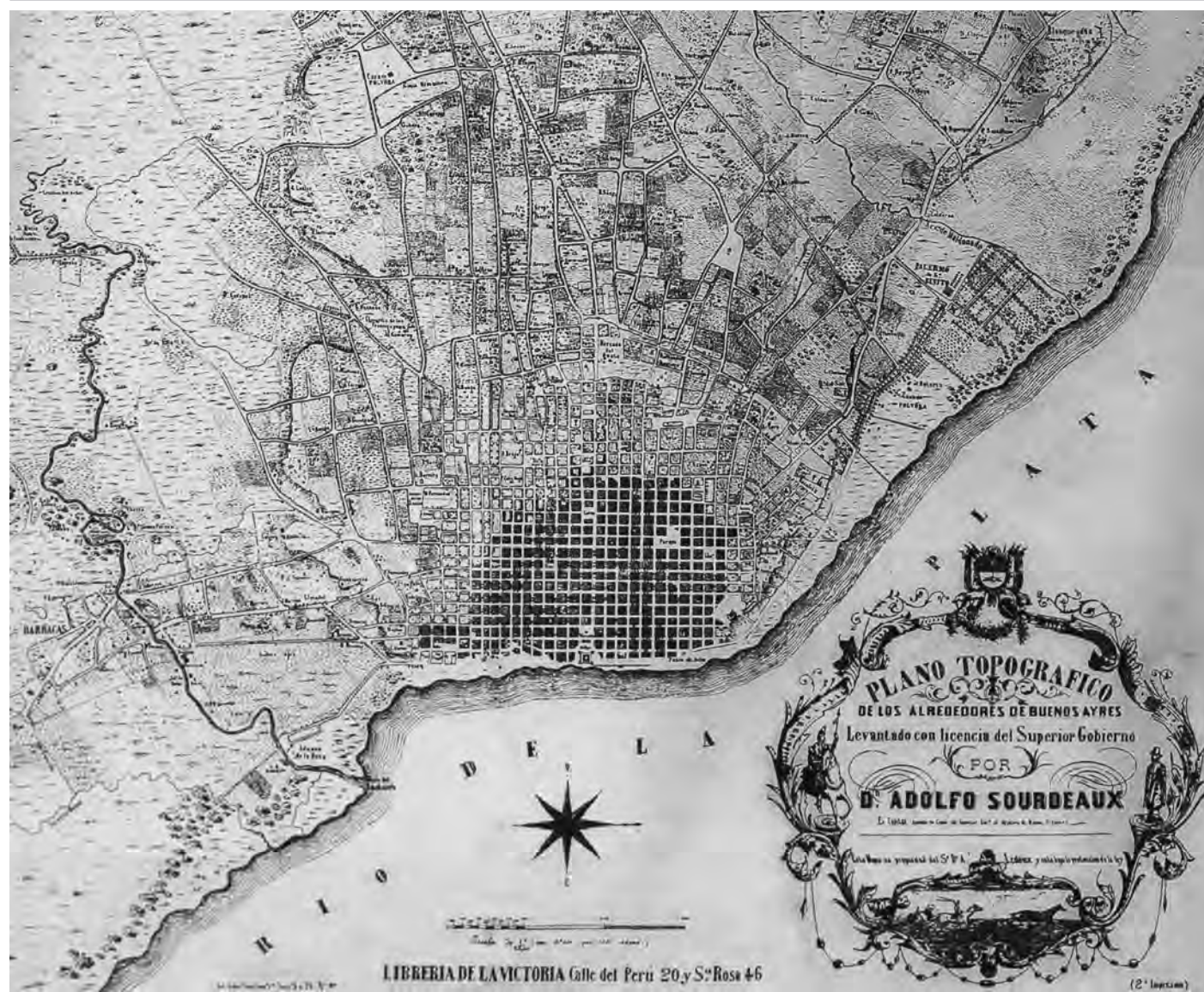
Voglio però ringraziare di cuore chi questa ricerca ha condiviso e sostenuto. Oltre a Giovanna D’Amia, ormai collaudata socia nelle sfide argentine, e Luciano Tanto Clement, Console argentino a Milano, la mia sincera gratitudine in primo luogo, a Marco Dezzi Bardeschi con la redazione tutta di Ananke, a Michela Rossi, interlocutrice preziosa e sempre lucida, così come agli studenti e giovani studiosi – Lorenzo D’Elia, Sofía Del Mestre, Severino Ferrara, Mattia Pasetto e Matilde Rossini – che mi hanno assistito nella predisposizione del materiale grafico qui pubblicato.

[MPI]

LA BOCA DEL RIACHUELO: NASCITA E SVILUPPO URBANO DI UN BARRIO POPULAR

GIOVANNA D'AMIA

Abstract: The paper briefly describes the birth and development of the barrio de La Boca, the neighborhood, located at the mouth of the Riachuelo river, that, between the nineteenth and twentieth century, is characterized by the harbor activity and by the nature of its population, mainly Italian. The neighborhood is marked by its houses' architecture and by the presence of infrastructure linked to past industries, but since the seventies has experienced a crisis and is seeking a new identity.





A pag. 5: pianta topografica di Buenos Aires di Adolfo Sourdeaux, 1850. La zona di La Boca non appare ancora urbanizzata, ma sono segnalati la vecchia dogana e il cammino rurale sul cui tracciato verrà realizzata l'avenida Almirante Brown
 Qui, da sinistra: il paesaggio fluviale del Riachuelo e il porto di La Boca in una fotografia del primo Novecento; la ferrovia in corrispondenza di Caminito in una fotografia del primo Novecento; il quartiere di La Boca durante l'inondazione del 1910. Immagini da Archivo General de la Nación

Il quartiere bonaerense di La Boca presenta oggi una peculiarità, rispetto al tessuto urbano di Buenos Aires, che è il prodotto della sua collocazione geografica e delle trasformazioni intervenute nel corso della storia. Spesso identificato come il luogo della prima fondazione della città (nel 1536, ad opera di Pedro de Mendoza), quello alla foce del Riachuelo ("boca" denota infatti lo "sbocco" di un fiume) è stato a lungo un territorio paludoso e soggetto ad inondazioni, malamente collegato ai quartieri centrali, caratterizzato da attività produttive legate al settore alimentare che nel XVII secolo portarono alla realizzazione di *barracas* (costruzioni precarie ad uso di magazzino) e *saladeros* (strutture dedicate alla salatura di carne e pesce) (1).

Alla fine del Settecento, l'apertura della cosiddetta *Boca del Trajinista* (2) – che offriva al Riachuelo uno sbocco nel Río de La Plata più diretto e più agevole alle imbarcazioni – inaugura la vocazione portuale e commerciale della zona e segna l'inizio della formazione di un insediamento spontaneo attorno al piccolo Forte de San Juan Bautista (3). Lo sviluppo del quartiere è agevolato dalla presenza di alcune infrastrutture: nel 1799 è inaugurato il primo ponte sul Riachuelo (il Puente de Galvez), mentre agli inizi dell'Ottocento si consolidano i due percorsi principali di

collegamento con il resto della città: quello che da Paseo Colón prosegue nelle avenidas Martín García e Montes de Oca; e il *camino nuevo* che corrisponde all'avenida Almirante Brown (4).

Alla prima metà del XIX secolo – e in particolare alla decade degli anni trenta – risalgono i primi fenomeni migratori che nel *barrio* (quartiere) di La Boca assumono una connotazione particolare, distinguendosi per la omogeneità etnica e per il forte radicamento dei nuovi abitanti. La possibilità di lavoro offerta dal porto conduce infatti sulle rive del Riachuelo una popolazione costituita prevalentemente da lavoratori di origine italiana – e soprattutto genovese – che trovano impiego nei cantieri navali (5). Questo attribuisce al quartiere una forte identità culturale, di cui è espressione evidente la persistenza del dialetto genovese (lo *xeinese*) che ogni nuovo immigrato doveva imparare per poter lavorare nelle attrezzature portuali (6).

Intorno al 1840 si consolida anche una tipologia edilizia destinata a caratterizzare a lungo il tessuto urbano del quartiere, una forma particolare di *conventillos* (edifici plurifamiliari per le classi popolari), generalmente a due piani fuori terra e su palafitte per difendersi dalle inondazioni, costituiti da diverse unità abitative distribuite



da scale, corti interne e ballatoi. Si tratta di edifici autocostruiti, con struttura e tamponamenti in legno e con assemblaggi a secco, secondo un sistema costruttivo che ricorda le *ballon frames* americane.

Nel 1853 il quartiere, fino a quel momento incluso nel distretto amministrativo di San Telmo, entra a far parte del Juzgado de Paz di Barracas al Norte e, nella riorganizzazione funzionale della città di Buenos Aires, viene confermato come sede di attività produttive. A questi anni risalgono alcuni miglioramenti in tema di servizi: al 1859 data la prima chiesa dedicata a San Giovanni Evangelista, una rustica cappella in legno insufficiente a contenere tutta la popolazione, e nel 1860 si apre la prima scuola gratuita per iniziativa di Marino Frontino, un seguace di Giuseppe Mazzini. Migliorano anche le infrastrutture di collegamento: dal 1862 le strade principali sono provviste di illuminazione a gas e nel 1863 viene inaugurata la prima tratta ferroviaria che, dalla stazione di Retiro, raggiunge la avenida Don Pedro de Mendoza passando per il *Caminito*, il cui andamento curvilineo si deve proprio al sedime dei binari (smantellati nel 1954). Il quartiere viene in seguito dotato di 4 stazioni (Casa Amarilla, Almirante Brown, Barraca Peña e Muelle) e nel 1870 si apre la prima linea tranviaria che collega La Boca con plaza Once, prossima ai quartieri centrali.

Nel 1870 la Boca conquista anche la propria autonomia giurisdizionale con l'istituzione del nuovo Juzgado de San

Juan Evangelista. Ma l'epidemia di febbre gialla dell'anno successivo contribuisce ad evidenziare le precarie condizioni igieniche in cui versa questa zona della città. All'ingegnere Carlos Enrique Pellegrini si devono le prime proposte per la realizzazione di un sistema fognario anche se i lavori, avviati nel 1874, si arenano pochi mesi dopo per mancanza di fondi. E ancora nel 1886, nell'ambito del Plan General de Salubricación de la Capital redatto dall'ingegnere John Bateman, viene avanzata la proposta di innalzare il livello delle strade per far fronte al problema delle esondazioni e di realizzare una rete capillare di fognature e un sistema di distribuzione dell'acqua corrente che, anche in questo caso, resta senza esiti immediati (la rete fognaria sarà infatti portata a termine solo nel 1893). In compenso nel 1878 viene aperto il primo mercato municipale, dedicato a Giuseppe Garibaldi, e con l'approvazione della *Ley de Educación Comun* del 1884 (7) il quartiere viene dotato delle prime scuole pubbliche, che contribuiscono all'integrazione della popolazione diffondendo il *castillano* in un quartiere abitato quasi esclusivamente da immigrati.

Negli anni della "grande immigrazione" – come è definita la grande ondata migratoria proveniente dall'Europa e regolamentata dalla *Ley Avellaneda* del 1876 (8) – il quartiere cresce incessantemente sulla spinta di una forte pressione demografica, al punto che tra il 1875 e il 1887 la popolazione di La Boca raddoppia raggiungendo la

quota di 24.498 abitanti. Il che comporta anche una maggiore densità edilizia: se nel 1869 si contavano 868 case con una capienza media di 7,8 persone ciascuna, il censimento del 1887 ne rileva 1298, per una capienza media di 18 persone (9).

A questa data la grande massa dei lavoratori impiegati nell'industria navale e nelle attività portuali è costituita ancora, per la maggior parte, da immigrati italiani, anche se si registra la presenza crescente di comunità di diversa provenienza (baschi-francesi, inglesi, svizzeri, ma anche una comunità africana di lingua portoghese) che tendono ad accorparsi occupando aree diverse all'interno del quartiere. La comunità italiana è comunque quella che

Puente Transbordador Nicolás Avellaneda in una fotografia del primo Novecento (Archivo General de la Nación)



imprime il proprio carattere alle principali attività sociali e culturali. Molte delle società filantropiche o di mutuo soccorso sono create e gestite da Italiani (la Sociedad Italiana, la Asociación Italiana de Bomberos Voluntarios de La Boca, la Asociación Ligure de Socorros Mutuos, la Asociación de Socorros Mutuo de Torcuato Tasso, per limitarsi ai casi più noti), molti sono i periodici italiani o in lingua italiana pubblicati nel quartiere (il *Corriere della Boca*, l'*Eco de La Boca*, la rivista cattolica *Cristoforo Colombo* e il periodico di orientamento mazziniano *El Bohemio*), per non parlare dei teatri che mettono in scena il repertorio drammaturgico italiano (il *Panteipe*, l'*Ateneo Iris*, il *Dante Alighieri* e il *José Verdi*) o che diffondono la tradizione del teatro delle marionette (il *Sicilia*, il *San Carlino* e il *Cantoni*) (10).

La forte identità "italiana" del *barrio de la Boca* è ben esemplificata in questi anni dalla singolare richiesta di un gruppo di emigrati genovesi che nel 1882, in una memorabile riunione della Sociedad Italiana, proclamano la costituzione della República Independiente de la Boca, chiedendo a Umberto I di Savoia di riconoscere il nuovo stato (11). Una richiesta – non sappiamo quanto presa sul serio dagli stessi protagonisti (12) – che viene subito disinnescata dall'intervento del presidente Julio Argentino Roca.

Nell'ultimo decennio del XIX secolo si conferma la crescita demografica del quartiere – che nel 1895 raggiunge la quota di 38.164 abitanti, qualificandosi come la seconda sezione di Buenos Aires (13) – e si assiste alla rapida installazione della pubblica illuminazione, all'apertura delle prime piazze pubbliche (plaza Solís e plaza Almirante Brown), alla istituzione delle prime strutture ospedaliere (la Estación Sanitaria de La Boca e l'Hospital Vecinal de La Boca), nonché alla creazione di una zona ricreativa a verde in corrispondenza del Parque Lezama. Negli stessi anni prende inoltre avvio un vero processo di industrializzazione della zona con la nascita delle prime grandi installazioni industriali (la Bagley innanzitutto, cui seguiranno nel decennio successivo la Canale y Molinos e la Fábrica

Argentina de Alparbatas); la localizzazione strategica sulle rive del Riachuelo facilita infatti il trasporto delle materie prime e la presenza di un attivo porto commerciale agevola l'imbarco dei prodotti lavorati destinati all'esportazione.

L'industrializzazione degli anni novanta imprime anche una svolta decisiva alla tradizione costruttiva locale, decretando la nascita delle caratteristiche case in *chapa y madera* (lamiera ondulata e legno) che utilizzano fogli di lamiera ondulata – importati dall'Europa per la costruzione di magazzini destinati alle coltivazioni estensive della pampa – come materiale di rivestimento e di copertura. Il nuovo materiale comporta l'introduzione di una modulazione dimensionale delle costruzioni, per adeguarsi alle dimensioni standard dei fogli di lamiera, nonché il ricorso ad una tinteggiatura delle facciate con vernici di protezione che, nella maggior parte dei casi, erano quelle per le imbarcazioni disponibili nei cantieri navali. A questo si deve l'origine della policromia che costituisce il tratto più caratteristico del paesaggio urbano boquense, anche se la gamma cromatica originale era decisamente più limitata, attestandosi sui toni del blu, del verde e del rosso (gli arditi accostamenti cromatici attuali sono infatti, com'è noto, il frutto di un intervento di riqualificazione promosso a metà del Novecento dal pittore Benito Quinquela Martín) (14).

Nei primi anni del Novecento si pone il problema della sostituzione del vecchio ponte sul Riachuelo, ormai obsoleto, con una nuova struttura di collegamento tra il quartiere di La Boca e la Isla Maciel. Una prima proposta del 1905, che prevedeva un ponte levatoio a tre rami del tipo Scherzer, viene bocciata dalla Dirección General de Obras Hidráulicas perché ritenuta di ostacolo alla navigazione. Il Ferrocarril del Sud, cui competeva la realizzazione dell'opera, opta dunque per l'idea di un ponte trasportatore basato sullo scorrimento di una piattaforma mobile, sospesa ad un carro ponte formato da due travi reticolari sostenute da piloni piramidali a struttura metallica.

L'inaugurazione del Puente Transbordador Nicolás Avellaneda (1914) – che oggi costituisce un *landmark*

del quartiere e un manufatto riconosciuto come monumento storico nazionale – segna però l'inizio della decadenza del porto commerciale di La Boca, incalzato dallo sviluppo di Puerto Madero a ridosso dei quartieri centrali. La realizzazione del Dock Sud (1894-1905) e la costruzione del Puerto Nuevo (1911-19) hanno infatti l'effetto di convertire il Riachuelo in un porto secondario, condannando il fiume a diventare una *cloaca abierta* insalubre e maleodorante. L'inversione di rotta che segna l'inizio della decadenza del *barrio* di La Boca emerge con tempestività dal censimento del 1914 che – pur evidenziando la nuova soglia demografica raggiunta dal quartiere nel primo quindicennio del Novecento (75.888 abitanti) – registra un calo dell'1,7% rispetto al rilevamento precedente (15).

La perdita della centralità portuale e commerciale contribuisce a modificare le attività economiche del quartiere e la natura dei suoi abitanti. Nei primi due decenni del Novecento si assiste infatti ad un progressivo incremento del numero degli artisti, incoraggiati dall'apertura della sezione di arti plastiche dell'Academia Santa Cecilia (conosciuta come La Union de La Boca), dalla presenza della Universidad Popular de La Boca e dall'attività di gruppi e associazioni per la promozione delle arti (tra queste, la Sociedad de Formentos de las Bellas Artes e la Sociedad Nacional de Artistas Pintores y Escultores). Sono gli anni in cui si afferma il legame tra le strade di La Boca e il Tango, in cui proliferano le riviste artistiche e letterarie (*Azul, El Bermellòn, Argos, Juvenilia, La Fragua e Ideas*) e in cui si consolida quella che verrà identificata come la *Escuela del Riachuelo* (16). Al punto che, nel 1923, Benito Quinquela Martín rilancia l'idea di una República de La Boca, intesa come 'repubblica delle arti' esemplata sul modello della colonia parigina di Montmartre (17).

Con gli anni trenta la zona meridionale di Buenos Aires perde il suo primato come area produttiva ed iniziano le opere di smantellamento delle attrezzature portuarie (anche il Puente Transbordador cessa la sua attività nel



Dall'alto: Calle Don Pedro de Mendoza in una fotografia degli anni trenta, con i tipici conventillos in chapa y madera; Víctor Cúnsolo, Calle de La Boca ó Calle Magallanes (BA, Museo Nacional de Bellas Artes). Sulla destra si vede il tracciato di caminito con il passaggio della ferrovia; Pio Collivadino, Una Esquina de La Boca (BA, Museo de Arte Tigre). Un angolo di La Boca con le tipiche case in chapa y madera. Nella pagina a fianco: un'immagine del quartiere nel 1940 con il nuovo Puente Avellaneda in costruzione



1940, sostituito da un nuovo ponte carrabile in cemento armato) (18). Lasciato a sé stesso e privato delle sue risorse economiche il quartiere entra in crisi, nonostante la realizzazione dello stadio Boca Juniors (1942-53) e i generosi tentativi di Benito Quinquela Martín di avviare una riqualificazione urbana e sociale attraverso interventi artistici e culturali, tra cui si distinguono la creazione della scuola-museo Pedro de Mendoza (1936) e la risistemazione del Caminito (1959) (19). Agli anni cinquanta datano infatti i primi segni di interesse per le case in *chapa y madera*, di cui è un sensibile interprete Marco Zanuso che, sulle pagine di "Casabella", ne loda l'attualità formale, l'essenzialità volumetrica e la modulazione dimensionale, individuandovi un precoce esempio di «*industrializzazione, standardizzazione, unificazione, prefabbricazione*» (20).



Al degrado del secondo Novecento – che tocca un apice negli anni settanta con la disattivazione totale delle attività portuarie e la chiusura degli stabilimenti industriali – contribuisce anche la nuova ondata migratoria che vede insediarsi nel quartiere uruguaiani, cileni, boliviani, paraguaiani o immigrati provenienti dalle aree interne del paese, con la conseguenza di un aumento della marginalità sociale e della disoccupazione (21). Nonostante i diversi interventi di riqualificazione che si sono succeduti a partire dagli anni ottanta – dal programma Recup Boca (1984-86), che ha comportato il recupero di 1.600 conventillos e la realizzazione di 4000 nuove abitazioni, al progetto per un turismo urbano sostenibile promosso dall'ICEI nel 2004 (22) – La Boca è ancora oggi un'area degradata e problematica, dove il contrasto tra la *pobreza* (miseria) delle aree interne e il chiassoso consumo turistico del Caminito e delle strade adiacenti appare ancora più stridente di quanto non si verifichi in altre zone della città.

1. Per un quadro storico generale si vedano soprattutto A.J. BUCICH, *El Barrio de la Boca. La Boca del Riachuelo desde Pedro de Mendoza hasta las postrimerías del siglo XIX*, in "Cuadernos de Buenos Aires", VII, 1948 (nuova ed. Buenos Aires 1998) e G. SILVESTRI, *El color del río*, Quilmes 2003.

2. La nuova foce fu scoperta nel 1786 da un traghettatore da cui deriva il nome. Cfr. E. DE GANDÍA, *Historia de la Boca del Riachuelo*, Buenos Aires 1939, p. 14.

3. Il forte, in realtà una rudimentale torretta in legno e paglia, era stato realizzato all'epoca del governatore Hernando de Zárate per controllare il commercio clandestino inglese e nel 1716 era stato rafforzato dall'ingegnere Domingo Petrarca. Cfr. J. HERNÁNDEZ, *La Boca del Riachuelo*, in "Buenos Aires nos cuenta", n. 18, maggio 1990, pp. 16-19.

4. Un miglioramento del sistema viario appare dal confronto tra le piante di Giannini (1805) e Cerviño (1814).

5. F.J. DEVOTO, *Los orígenes de un barrio italiano en Buenos Aires a mediados del siglo XIX*, in "Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana Dr. Emilio Ravignani", 1989, I, pp. 93-117. Per una panoramica fotografica cfr. anche, *La Boca. Notas por medio de imágenes de la inmigración italiana en Buenos Aires*, Buenos Aires 1986.

6. V.O. CUTOLO, *La Boca*, in *Historias de los barrios de Buenos Aires*, I, Buenos Aires 1998, pp. 221-222.

7. La Legge n. 1.420, approvata l'8 luglio 1884, stabilisce l'obbligatorietà e la gratuità dell'istruzione primaria e si pone alla base di un piano di edilizia scolastica che interessa tutti i quartieri della città.

8. La *Ley de Inmigración y Colonización* del 19 ottobre 1876, detta *Ley Avellaneda*, era volta a regolare l'arrivo e l'insediamento degli immigrati europei. Cfr. F.J. DEVOTO, *Historia de los Italianos en la Argentina*, Buenos Aires 2006.

9. CUTOLO, *La Boca*, cit. Nel 1887 la popolazione totale della città di Buenos Aires è pari a 433.375 abitanti.

10. Ibidem.

11. HERNÁNDEZ, *La Boca del Riachuelo*, cit., p. 25.

12. Cfr. SILVESTRI, *El color del río*, cit., p. 285, che – riferendosi a proposte come l'innalzamento di due metri del livello delle strade o la interruzione della "invasión de extranjeros" provenienti dai quartieri limitrofi – parla di «afirmaciones deliberadamente inviables para marcar las características humorísticas de la asociación».

13. CUTOLO, *La Boca*, cit. Secondo l'autore di questi 38.164 abitanti gli Italiani ammontavano a 14.635.

14. Cfr. A. MUÑOZ, *Vida de Quinquela Martín*, Buenos Aires 1973.

15. CUTOLO, *La Boca*, cit. Nel 1910 la popolazione di Buenos Aires ammonta a 1.231.698 abitanti.

16. Ne fanno parte i *pintores* de La Boca, e precisamente: Alfredo Lazzari, Juan del Prete, Alfredo Guttero, Fortunato Lacámara, Benito Quinquela Martín, Eugenio Daneri, Miguel Diomede, Víctor Cúnsolo, José Luis Menghi, José Arcidiácono e Miguel Carlos Victorica.

17. HERNÁNDEZ, *La Boca del Riachuelo*, cit., p. 26. Quella promossa da Quinquela Martín è detta anche Seconda República, richiamandosi, più che al tentativo del 1882, ad una Prima República promossa da alcuni cittadini di La Boca nel 1907.

18. Il Puente Nicolás Avellaneda (1940), che all'epoca costituiva una struttura molto ardita, fu progettato dall'ingegnere Juan Agustín Valle e dall'architetto Eduardo Rodríguez Videla.

19. Per questa operazione si veda il contributo di M.P. Iarossi in questo volume.

20. M. ZANUSO, *Prefabbricazione popolare. Le case de la Boca e del Dock Sud a Buenos Aires*, in "Casabella", 213 (1956), pp. 56-68.

21. Cfr. C. GUEVARA, *La Boca, su historia urbana y su composición étnica*, in "Anales del Instituto de arte americano y investigaciones estéticas M. Burschiazzo", n. 26, Buenos Aires 1988, pp. 52-62.

22. Sui progetti del periodo 1984-2004 cfr. G. DI GREGORIO, *La Boca del Riachuelo. Materiali per un progetto di riqualificazione urbana a Buenos Aires*, tesi di laurea, Politecnico di Milano, Facoltà di Architettura e Società, a.a. 2005-06 (relatore G. D'Amia, correlatore L.E. Tosoni). Sulle prospettive di tutela cfr. S. BASILE, *Politiche di conservazione e tutela dei beni architettonici nella città di Buenos Aires e prospettive di recupero per il Barrio La Boca*, tesi di dottorato di ricerca in Conservazione dei Beni Architettonici, Politecnico di Milano 2010 (tutor A. Bellini). Sull'intervento dell'ICEI (Istituto per la Cooperazione Economica Internazionale) cfr. A. SOMOZA, *Un progetto di turismo responsabile e riqualificazione urbana nei quartieri del sud di Buenos Aires: La Boca e Barracas*, in G. D'AMIA (a cura di), *Italia-Argentina andata e ritorno. Migrazioni professionali, relazioni architettoniche, trasformazioni urbane*, Santarcangelo di Romagna 2015, pp. 331-339.





Maria Pompeiana Iarossi. **Laboratorio La Boca. Tracce d'Italia Buenos Aires**

IL BARRIO DEGLI ITALIANI A BUENOS AIRES: DALLA MARGINALITÀ ALLA RIVENDICAZIONE DI ALTERITÀ.

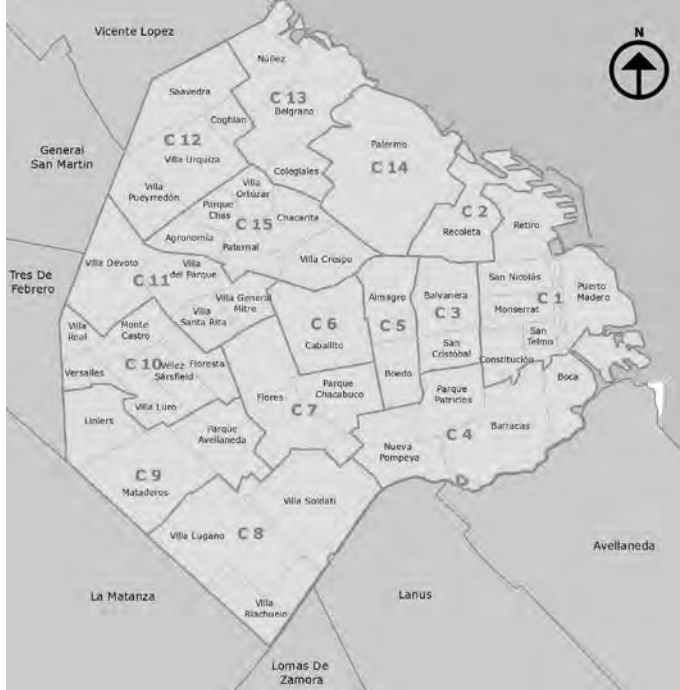
Abstract: *The images of La Boca and its colorful conventillos, where, between the nineteenth and twentieth centuries, the families of Ligurian emigrants were living in an only room flat, they are now an icon of Buenos Aires, Despite it, this district still maintains a dialectical relationship with the city, of which is the natural harbor, productive pole and administrative boundary. The physical and social marginality of the neighborhood, from the 1920s has been legitimized by the success of tango and Argentine painting and literature, thus creating the cliché of the Quartier Latin on the banks of Riachuelo.*

Affacciata sullo specchio d'acqua dell'ansa del Riachuelo denominata Vuelta de Rocha, a fronteggiare gli insediamenti extra-urbani di Isla Maciel – Dock Sur e di Avellaneda, La Boca deriva dal rapporto con l'acqua la propria conformazione fisica e la vocazione portuale, i due elementi che ne hanno segnato la mappa genetica fin dalle origini.

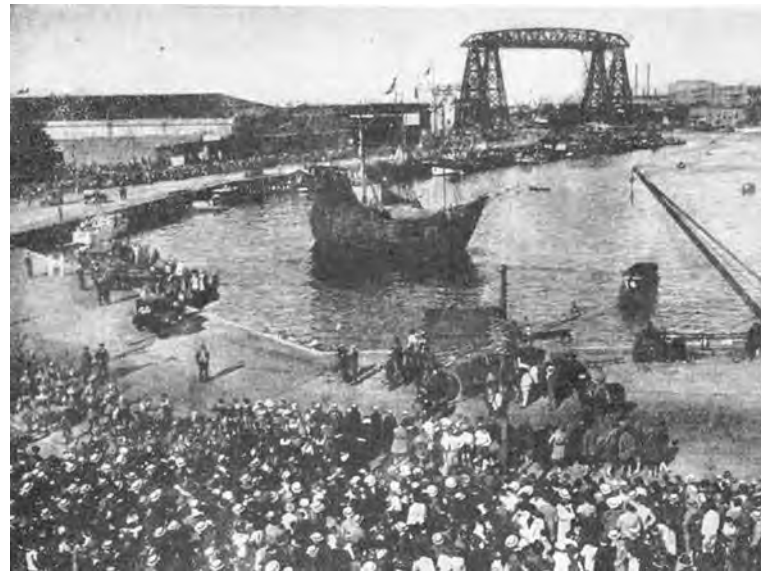
Secondo una certa linea del pensiero storiografico (1), tali origini sembrerebbero coincidere con quelle del nucleo

embrionale della prima fondazione della città, avvenuta nel 1536 ad opera di Pedro de Mendoza, che attribuì il nome di *Santa María del Buen Ayre* al rustico forte eretto in prossimità dell'attuale Parque Lezama, posto sul confine nord-occidentale del barrio, a difesa del punto di approdo al margine meridionale del Río de La Plata.

È stata probabilmente quest'intima e originaria relazione con l'acqua e il mondo della navigazione a fare de La Boca, fin dai primi decenni dell'Ottocento, l'approdo e il



Nella pagina a fianco: un'immagine dell'affaccio del quartiere verso la Vuelta de Rocha. Sopra: Servicio de Estadística y Censo de la CABA – Comunidad Autónoma Buenos Aires, 2015, Mappa della suddivisione in barrios del territorio della città. Qui, dall'alto: incisione che descrive la fortezza di fondata da Pedro de Mendoza nel 1536, contenuta nella Verídica descripción pubblicata da Ulrico Schmidl nel 1567; La Vuelta de Rocha in occasione della Commemorazione del quarto centenario della prima fondazione di Buenos Aires, 1936; mappa della città di Buenos Aires di Antonio Aymez, 1866, con la raffigurazione della prima urbanizzazione di La Boca e il tracciato della ferrovia



domicilio d'elezione da parte della moltitudine d'Italiani immigrati nel Cono Sur, dapprima spinti da ragioni politico-ideologiche e, dalla seconda metà del secolo in poi, soprattutto dalla ricerca di lavoro e di fortuna.

Fra terra, acqua e migranti italiani. L'impulso migratorio veniva incentivato sia dalla stampa argentina e sia da economisti e statisti italiani illustri, come Francesco Saverio Nitti, che, dalla fine del XIX secolo iniziarono a caldeggiare l'emigrazione, esaltando le potenzialità offerte dal Nuovo Mondo. Questo, in virtù delle asserite molteplici affinità tra Italia e Argentina, sarebbe risultato familiare a coloro i quali vi si fossero trasferiti e la migrazione avrebbe potuto costituire una valvola di sfogo alla pressione sociale generata dalla miseria di molte delle regioni della Penisola e, al contempo, grazie ai legami con





In basso: l'edizione del 1902 del volume di L. Barzini, che raccoglie i reportages da Buenos Aires pubblicati sul Corriere della Sera tra il settembre 1901 e il novembre 1902. In alto, da sinistra: il vecchio Hotel des Immigrantes, detto El Rotondo, in una foto di A. Witcomb, 1880



la madrepatria, fungere da stimolo alla modernizzazione dell'Italia stessa (2).

Effettivamente, riguardo alle affinità tra il vecchio e nuovo mondo, lo scenario portuale fatto di terra e acqua de La Boca doveva risultare ai moltissimi genovesi e liguri che scelsero di insediarsi, se non proprio affine, certo meno estraneo della piatta illimitatezza della pampa in cui è posta Buenos Aires.

Occorre inoltre tener presente che l'opera d'incentivazione si avvaleva anche di canali di comunicazione di notevole efficacia, come le grandi esposizioni celebrate a cavallo dei secoli XIX e XX, che davano lustro e risonanza internazionale all'agiografia del migrante italiano, onesto e lavoratore, che, con tenacia e spirito di sacrificio, aveva saputo conquistare il benessere economico e una ragguardevole posizione sociale nella sua nuova patria. Una narrazione mitizzata che, negli anni della grande migrazione, solo pochi osarono contraddire, documentando con immagini e descrizioni una ben diversa realtà.

Fra queste testimonianze, possiamo annoverare le fotografie del portoghese Christiano Junior (1832 -1932) e del londinese Alexander Witcomb (1835-1905), che ritrassero, insieme a monumenti e piazze con cui la giovane



Da sinistra: immigrati che aspettano il loro turno presso i saloni del nuovo Hotel des Inmigrantes, primi decenni XX secolo; immigrati diretti verso la stazione di Retiro; una bottega di proprietà di emigrati italiani

repubblica sudamericana stava costruendo l'immagine cosmopolita della propria capitale, anche i volti della fatica e della lotta per la sopravvivenza lasciati in ombra dai riflettori della Belle Époque. Ed è proprio con il compito di verificare e confutare la veridicità del mito dell'Argentina come terra promessa che, nel 1901, il Corriere della Sera v'invìò Luigi Barzini, che di quell'esperienza sul campo lasciò una delle più lucide testimonianze. Nelle sue *Lettere argentine*, le corrispondenze da Buenos Aires pubblicate dal novembre 1901 al settembre 1902 sul quotidiano e poi raccolte l'anno successivo in volume (3), vengono descritte con crudo realismo difficoltà, miserie e sconfitte della moltitudine di sradicati, che quotidianamente, dopo venti giorni di navigazione, si riversavano sul molo dell'*Hotel des Inmigrantes*. Era questo una modesta e precaria struttura a pianta poligonale, dove i migranti dovevano obbligatoriamente sostare almeno cinque giorni per gli espletamenti burocratici e sanitari e le cui disumane condizioni Barzini, in contrasto con la vulgata istituzionale, non esitò a denunciare: «L'emigrazione è incoraggiata con opuscoli, con pubblicazioni, con conferenze tenute all'estero e principalmente in Italia; la diminuzione dell'emigrazione ha destato allarmi, provocato provvedimenti. Eppure, questa merce umana così preziosa,

è ricevuta e trattata qui con meno cura di quell'altra merce, quella in balle! Per le casse di carta o di cotone vi sono dei grandi edifici in muratura, dei docks superbi ventilati e asciutti, muniti di ascensori ben situati sugli scali fra larghe vie di cemento. Per gli emigranti, vi è una grande baracca di legno cadente e infetta, nella quale vengono condotti come mandrie all'ovile da inurbani impiegati. L'«Hôtel» degli emigranti (lo chiamano Hôtel!) sorge su quella landa indefinibile, irregolare, fangosa, che sta fra il torbido e tempestoso Rio de La Plata e la città, una striscia di terra che si direbbe la zona neutra tra il possesso delle acque e quello degli uomini (...) L'Hôtel ha una forma strana, sembra un gasometro munito di finestre (...) L'acre odore dell'acido fenico non riesce a vincere il tanto nauseante che viene dal pavimento viscido e sporco, che esala dalle vecchie pareti di legno, che è alitato dalle porte aperte; un odore d'umanità accatastata, di miseria». (4)

L'edificio descritto da Barzini, soprannominato *El rotondo* e fotografato in tutta la sua fragile precarietà da Witcomb, fu poi sostituito nel gennaio del 1911 da una poderosa e articolata struttura ricettiva, realizzata dall'impresa edile italo-argentina Udina e Mosca (5), per alloggiare, sfamare, curare e avviare al lavoro fino a 3000 ospiti. Oggi sede della *Dirección Nacional de Migraciones* e sede del Museo

de los Inmigrantes, questo impressionante complesso non si trova a La Boca, bensì a mezza strada tra la Stazione ferroviaria di Retiro e Puerto Madero. Quest'ultimo era assunto sin dalla fine del XIX secolo a porto principale della città e della nazione a seguito di un aspro dibattito – a cui parteciparono non solo i politici, ma anche quella che oggi si considererebbe l'intera società civile, dagli ingegneri ai medici – che precedette e ne accompagnò la realizzazione. Tale scelta, operata in via definitiva nel 1884, aveva finito per sancire l'assegnazione di un ruolo di subalternità a La Boca e a tutto il Sud, orientando verso il ridisegno del Riachuelo come canale industriale, accompagnato dalla progressiva e pluridecennale realizzazione di opere di irregimentazione. (6)

La stazione di Retiro, invece, era quella da cui partivano i convogli diretti alle più lontane province, verso le quali

il governo centrale tendeva ad indirizzare la manodopera italiana di provenienza rurale, da impiegare nella *Conquista del desierto* patagonico. Alcuni immigrati, però, decidevano di rimanere a Buenos Aires, attratti dalla possibilità di lavoro nel settore edilizio, dove fervevano i cantieri per la realizzazione di edifici e infrastrutture a supporto del nuovo ruolo di *Capital federal* (7) oppure nel porto de La Boca, sia sulle imbarcazioni e nelle attività navali ad esso immediatamente collegate e sia nei molteplici insediamenti produttivi ivi presenti. Tra questi, a cavallo tra Otto e Novecento, grande importanza rivestivano i *saladeros* e i *frigoríficos*. I *saladeros* erano ampi recinti scoperti, in cui veniva condotto, dopo essere stato trasportato per via d'acqua dai pascoli pampeani, il bestiame per esservi macellato, squartato e trattato, così da ricavarne il *tasajo* (carne affumicata) e il *charqui* (carne





salata e seccata al sole), oltre a cuoio, corno, grasso per sapone e sego per candele. Queste lavorazioni, i cui residui venivano sversati nel Riachuelo, cominciarono ad essere sostituite, dal 1911 in poi, dai mattatoi annessi ai *Frigoríficos*, a prevalente proprietà inglese, che stabilì così il proprio controllo sul mercato della conservazione ed esportazione delle carni argentine. Tali stabilimenti nel corso del tempo si erano andati a collocare lungo ambedue le sponde del Riachuelo, quella della *Capital* e quella extra-urbana di Isla Maciel e Avellaneda, dove, in attesa del completamento della rete ferroviaria, la via d'acqua facilitava il trasporto del bestiame dalle pianure interne. Le maestranze erano in buona misura italiane, così come per la maggior parte delle attività portuali e da tale consistente presenza la Boca ha derivato una fisionomia caratteristica, inducendo nel 1901 Barzini ad affermare che «*La Boca del Riachuelo è genovese. Qui l'aspro dialetto ligure è la lingua comune. I genovesi sono pressoché i soli italiani che vivono riuniti in Buenos (...) Sono marinai e figli di marinai, gente che vive sempre del mare; scaricatori, piloti, battellieri, qualche armatore di velieri: alcuni passati poi al commercio e divenuti grossisti, almacenieri; e osti e mestieranti. Solo gli arricchiti lasciano la Boca; vi sono delle porticine ai cui stipiti la miseria ha lasciato la sua sudicia traccia. Sono gl'ingressi ai conventillos, le case immonde dove vivono ammassati i poveri.*» (8)

Nella pagina a fianco: uno dei fronti del Hotel des Inmigrantes, oggi sede del Museo de la Inmigración.

In alto, da sinistra: la cucina del Hotel del Inmigrantes in una foto dei primi decenni del XX; l'arrivo a un conventillo con le masserizie ammassate nel cortile centrale. In basso: estratto riferito all'area de La Boca dal Piano della città di Buenos Aires di J.B.A. Bianchi, 1886





Da sinistra: viadotto della Ferrocarril Sur che nel 1880 correva sopra l'attuale Paseo Colón, sul margine nord de La Boca; il molo danneggiato dall'esonazione del Riachuelo, 1901. Nella pagina a fianco il porto del Riachuelo nel 1937

L'invenzione della Bohème australe. In quasi tutte le città e a ogni latitudine, gli angiporti finiscono quasi inesorabilmente per divenire luogo di attività illecite e commerci equivoci. Nel caso de La Boca, tale attitudine è stata però ulteriormente accentuata dalla concomitanza nel tempo di una serie di fattori specifici, il primo dei quali è senz'altro costituito dalla marginalità fisica del luogo rispetto al perimetro urbano complessivo, al cui centro è stato sì collegato fin dal 1865 dalla ferrovia, che però era spesso interrotta dalle frequenti esondazioni del Riachuelo. A una scala più ampia, inoltre, La Boca gode di un'ubicazione che, all'occorrenza, consente di raggiungere agevolmente il confine di Stato con l'Uruguay, distante poco meno di 40 miglia nautiche, opportunità senz'altro apprezzata dai molti *compadritos* dal coltello facile che tra Otto e Novecento la popolavano e da chiunque avesse ragione di sfuggire ai rigori della legge. Nella mitologia rioplatense il *compadrito* è una figura tipica e ricorrente, che per molti versi ricorda quella del *guappo* napoletano. Piccolo malvivente e profittatore, sovente ruffiano e sfruttatore di prostitute, viene in genere descritto come eccellente ballerino di tango e maneggiatore di coltello, abilità che, nella letteratura *tanguera*, vengono contrapposte alle virtù domestiche del *padre de familia*, *hombre decente*, *honrado y trabajador* [padre di famiglia, persona ammodo, rispettabile e

lavoratore]. Del resto, nella maggior parte delle aree del quartiere e soprattutto in prossimità del fiume, la sicurezza, l'ordine pubblico e l'igiene dovevano effettivamente costituire problemi cogenti, tanto da spingere nel 1895 ad affrettare l'installazione della pubblica illuminazione lungo la sponda bonaerense del Riachuelo.

Come riferisce Jorge F. Liernur, «*De noche las tineblas que antes reinaban dificultaban, la vigilancia y favorecían las proezas de las ratas fluviales*» [L'oscurità che regnava di notte ostacolava la vigilanza e favoriva le prodezze dei ratti del fiume](9).

Tali condizioni complessive collocavano la Boca a una distanza siderale (e ben maggiore di quanto in realtà non fosse quella fisica) dalla città delle *avenidas*, delle case *afrancesadas* e dei *café* alla moda del centro, al punto da indurre a designarla correntemente non tanto con il termine di *barrio*, con il quale si indicano i quartieri in cui è suddivisa socialmente e amministrativamente la città, quanto più frequentemente con quello di *arrabal*, con cui si designa in genere un suburbio esterno al perimetro urbano. Ma si tratta di una marginalità di natura soprattutto socio-antropologica, ancora una volta descritta, dopo Barzini, da un altro giornalista "militante", il francese Albert Londres, che nel 1927 s'imbarca in incognito per l'Argentina, per svolgervi l'inchiesta sulla «*traite des Blanches*», la tratta delle prostitute. Londres pubblicherà gli



esiti della sua inchiesta in un volume (10) destinato a fare scalpore in Europa, soprattutto per il fatto di evidenziare come le condizioni di miseria, prodottesi a seguito del primo conflitto mondiale, avessero trasformato molte regioni d'Europa in vivaio da cui i prosseneti potevano pescare a piene mani per approvvigionarsi costantemente e alimentare i loro traffici con l'Argentina. Le donne secondo la ricostruzione di Londres, venivano mandate dall'Europa a battere i marciapiedi del Sudamerica e soprattutto a La Boca, dove, dopo una deviazione diversiva in Uruguay, sbarcavano più o meno clandestinamente, per prestarvi servizio nelle miserabili casupole, soddisfacendo le schiere di uomini soli e giovani che lì gravitavano. Così soli da improvvisare, come illustrato in una singolare immagine fotografica del 1904 custodita presso l'Archivo de la Nación, un tango tutto al maschile e con l'acqua del Riachuelo a lambire loro le caviglie.

Ed è a La Boca, questo luogo di solitudini e solidarietà inattese, fra i frigorifici dove lavora l'operaia Rosalinda innamorata dell'anarchico Daniel o fra gli squallidi tuguri di calle Garibaldi, dove il borghese Montsalvat cerca la giovanissima prostituta Nacha, che Manuel Galv ez ambienta il suo romanzo *Historia de arrabal* [Storia di sobborgo], contribuendo a divulgare l'immagine letteraria del quartiere, divenuta per antonomasia quella dei bassifondi di Buenos Aires, dove l'odore del sangue degli

animali squartati si mescola a quello del fumo e della brillantina che impregnava l'aria delle *milongas*.

E, presumibilmente, alla stessa ambientazione *boquense* allude, celebrando la sua iniziazione erotica con la prostituta Rosa, «linda come una flor», il protagonista del tango di Carlos Gardel *Melod a de arrabal* (11).

Un contesto antropologico che, con il successo ottenuto a Parigi nelle prime decadi del XX secolo dal tango, dalla letteratura e dalle opere di artisti figurativi argentini, i cosiddetti «pittori della Scuola del Riachuelo», crea il t pico letterario di una trasgressiva *boh me* australe, dove convivono emigrati abbruttiti dalla fatica e dalla lontananza dalle famiglie e *milongueras* bellissime e lascive.

Viene cos  rapidamente veicolata anche l'immagine urbana associata a quel contesto, attraverso la grafica che accompagna la distribuzione commerciale di queste opere. Ad esempio, sono elementi fisici chiaramente riconoscibili e inequivocabilmente identificativi del paesaggio e del contesto antropologico *boquense* quelli presenti nelle 45 incisioni di Adolfo Bellocq inserite nella prima edizione del 1922 di *Historia de arrabal* (12), dove, ai quarti di animali macellati e appesi o alle scene tango, si mescolano i fronti delle casupole di legno e lamiera oppure le inconfondibili *silhouettes* dei ponti di ferro del Riachuelo. Immagini analoghe – declinate spesso nel libertario linguaggio grafico delle avanguardie artistiche,



dove la stilizzazione del segno non esclude l'ibridazione con la fotografia o con la tecnica del *fileteado porteño* – si ritrovano sulle copertine dei dischi o degli spartiti di tango, così come nei manifesti di alcuni film di produzione argentina distribuiti anche in Europa, quale, ad esempio quello il film *Riachuelo* del 1934 di L. Moglia Barth, dove le figure dei protagonisti spiccano avendo per sfondo, ancora una volta, l'onnipresente sagoma del *Puente Transbordador*. Le foto del *barrio de los Tanos*, invece, non appartengono all'iconografia prediletta dalle cartoline spedite dai migranti, che privilegiano i luoghi simbolo della *Capital Federal*, le ampie *avenidas* e i bianchi edifici di gusto cosmopolita.

L'immagine de La Boca come declinazione sudamericana del *Quartier Latin* si afferma perciò soprattutto fra i ceti intellettuali, potenziali acquirenti di libri, dischi e spartiti, nonché frequentatori delle sale cinematografiche.

Un'immagine che fa rapidamente presa nella sofisticata Europa degli anni Venti, diversa, ma non antagonista rispetto a quella dell'Argentina come terra promessa e possibile seconda patria degli Italiani, promossa presso i ceti più umili dalle istituzioni di ambo i paesi. All'iconografia *boquense*, infatti, è affidato il compito di delineare un contesto trasgressivo e culturalmente vivace, dove la vita dura dei lavoratori del porto ha il suo contrappunto naturale nel ritmo struggente del tango *milonguero*, il ballo scandaloso e rivoluzionario che, rinunciando ad avvalersi di coreografie predeterminate, si basa interamente sull'improvvisazione e in cui, come nel paese da cui ha avuto origine, tutto può accadere.

Nella pagina a fianco, in basso: l'incombente mole dei Frigoríficos La Blanca sulla sponda di Avellaneda del *Riachuelo*, 1910; in alto a sinistra: edizione del 1945 di *El compadrito*, antologia di scrittori argentini a cura di J.L. Borges e S. Bullrich. In alto, qui e nella pagina a fianco: due foto dei primi del XX secolo, conservate presso l'Archivo de la Nación, che descrivono il tango delle origini, con cui gli emigrati lungo le rive del *Riachuelo* cercavano di riempire la loro solitudine. Qui, dalla seconda immagine: carta nautica della rotte di collegamento tra Buenos Aires e le coste dell'Uruguay; Albert Londres, che con il suo libro-inchiesta *Le Chemin de Buenos Aires* svelò l'esistenza tra l'Europa e Buenos Aires della cosiddetta tratta delle bianche, che alimentava la prostituzione nei bordelli de La Boca.



LA HISTORIA DE ARRABAL MANUEL ALVAREZ



ILUSTRACIONES DE ADOLFO
1922 BELLOCQ





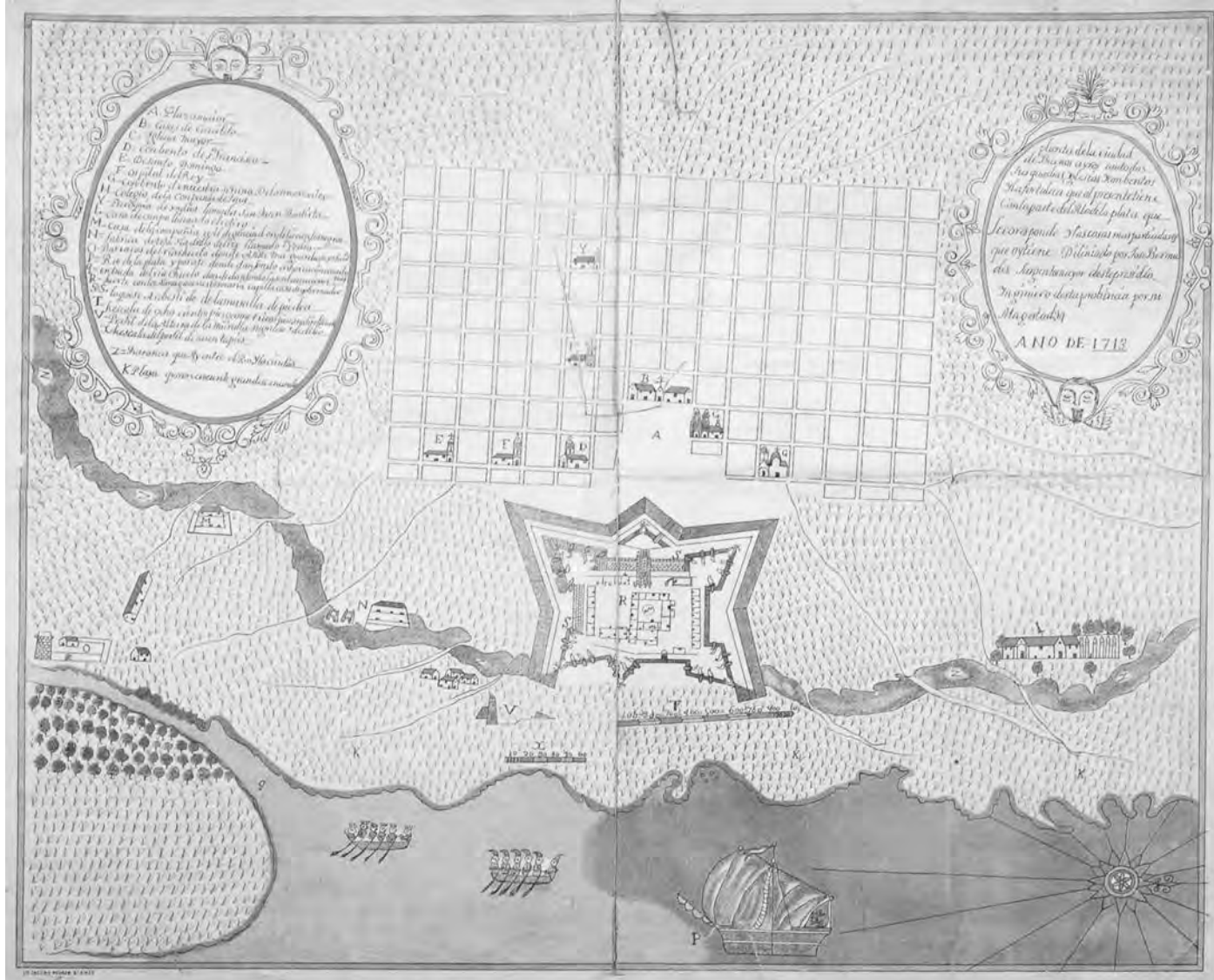
Nella pagina a fianco: edizione del 1922 del romanzo Historia de arrabal de Manuel Galv ez, ambientato a La Boca con alcune delle 45 incisioni di Adolfo Bellocq inseritevi. Qui, in alto: copertine di spartiti e dischi di tango, la cui grafica contribuisce a diffondere anche in Europa l'immagine de La Boca. In basso: l'immagine dei quartieri centrali di Buenos Aires in una cartolina spedita da Enrico Caruso ad Ada Giachetti a Milano nel 1900. A pag. 24 Manifesto del film Riachuelo, diretto da Lu s Moglia Barth, 1934





1. Si fa qui riferimento agli studi sviluppati dal gruppo di storici facente capo ad Antonio Bucich, di cui si veda, in particolare: A. J. BUCICH, *El barrio de La Boca*, cit.
2. F. CROCI, "Un'introduzione all'emigrazione italiana in America Latina", in: F. Capocaccia, L. PITTARELLO, G. ROSSO DEL BRENNIA, *Storie di emigrazione: architetti e costruttori italiani in America Latina*. Genova 2016, Stefano Termanini editore, pp. 25-26 3 e n. 11 p. 35.
3. L. BARZINI, *L'Argentina vista come è*. Milano 1902, Tipografia del Corriere della Sera.
4. *Ibidem*, pp. 25-26.
5. In questa veste, il progetto del nuovo Hotel fu presentato fin dal 1906, inserito all'interno della pubblicazione presentata dalla comunità italiana in Argentina all'Esposizione del Sempione del 1906: L. FALENI, A. SERAFINI, *La Repubblica argentina all'Esposizione universale di Milano*. Buenos Aires 1906. pp. 230-231.

6. Cfr. "Puerto y canal: los límites del agua" in: G. SILVESTRI, *El color del río*, cit. pp. 83-149.
7. Nel 1880 il presidente N. Avellaneda decretò per l'Argentina la struttura di Stato federale, con Capitale a Buenos Aires. La Capitale della provincia omonima fu invece traslata a La Plata, appositamente pianificata e fondata nel 1882, a una cinquantina di chilometri a sud-est di Buenos Aires.
8. L. BARZINI, *L'Argentina*, cit. pp. 19-21.
9. Cfr. "El torbellino de la electrificación" in: J.F. LIERNUR, G. SILVESTRI, *El umbral de la metrópolis. Transformaciones técnicas y cultura de la modernización de Buenos Aires (1870-1930)*, Buenos Aires 1993, Editorial Sudamericana, p. 30.
10. Cfr. A. LONDRES, *Le chemin de Buenos Aires. La Traite des Blanchés*, Paris 1927, Éditions Albin Michel.
11. <http://www.todotango.com/musica/tema/222/Melodia-de-arrabal/>.
12. M. GÁLVEZ, *Historia de arrabal*. Buenos Aires 1922, Agencia General de Librerías.



TOPOGRAFIA, DISEGNO URBANO E FORME DELL'EDIFICAZIONE

Abstract: The identity of La Boca neighborhood descends from its physical condition, related to the proximity to the water and the presence of the railway. These two elements produced an urban layout different from the other ones of Buenos Aires and an original building way, that seems to anticipate planning and design methods that are typical of the industrial design.

Con riferimento alla forma fisica e alla peculiare identità del quartiere de La Boca, è di particolare importanza interrogarsi su quali siano gli elementi costitutivi che ancor oggi ne determinano il volto e i caratteri all'interno

della struttura urbana di Buenos Aires. Già nella stessa notazione topografica insita nel suo nome, La Boca si pone come altro rispetto alla città di cui è parte, che è caratterizzata da una sorta d'indifferenza isotropa, im-

pressale dalla griglia di fondazione prescritta nelle *Leyes de Indias*, attraverso le regole per il proporzionamento tra *cuadras*, *calles* y *solares* [isolati, strade e lotti], volte a garantire la normalizzazione della forma urbana, quale sigillo del dominio spagnolo in tutto il Nuovo Mondo (1). Un principio reticolare urbano analogo era posto a fondamento della forma della città romana di fondazione oppure di New York; in entrambi i casi, però, veniva presupposta l'adozione di un limite, nel primo caso fissato dalla sacralità del *pomerium* e nel secondo dall'insularità geografica di Manhattan. Invece, come evidenziato da Adrián Gorelik (2) l'ordinamento fondativo spagnolo è stata concepito per essere estensibile *ad libitum*. Nell'orizzontalità della pampa sconfinata, ciò ha dato luogo alla declinazione bonaerense, una città fatta essenzialmente da case, che hanno progressivamente saturato la superficie interna agli isolati. Entro tale maglia perimetrale, perfino i monumenti e gli edifici pubblici più importanti e rappresentativi raramente hanno imposto

A pag. 25: José Bermudez, Planta de la Ciudad de Buenos Ayres en todas sus cuadras, iglesias y conventos, 1713 (Archivo de Indias, Siviglia)
 In basso: Piano della Ciudad de la Santísima Trinidad y el puerto de Santa María del Buen Ayre, con la parcellazione del suolo eseguita nel 1580 da Juan de Garay in base alle Leyes de Indias (Archivo de la Nación).
 Nella pagina a fianco: vista aerea dell'area de La Boca del Riachuelo

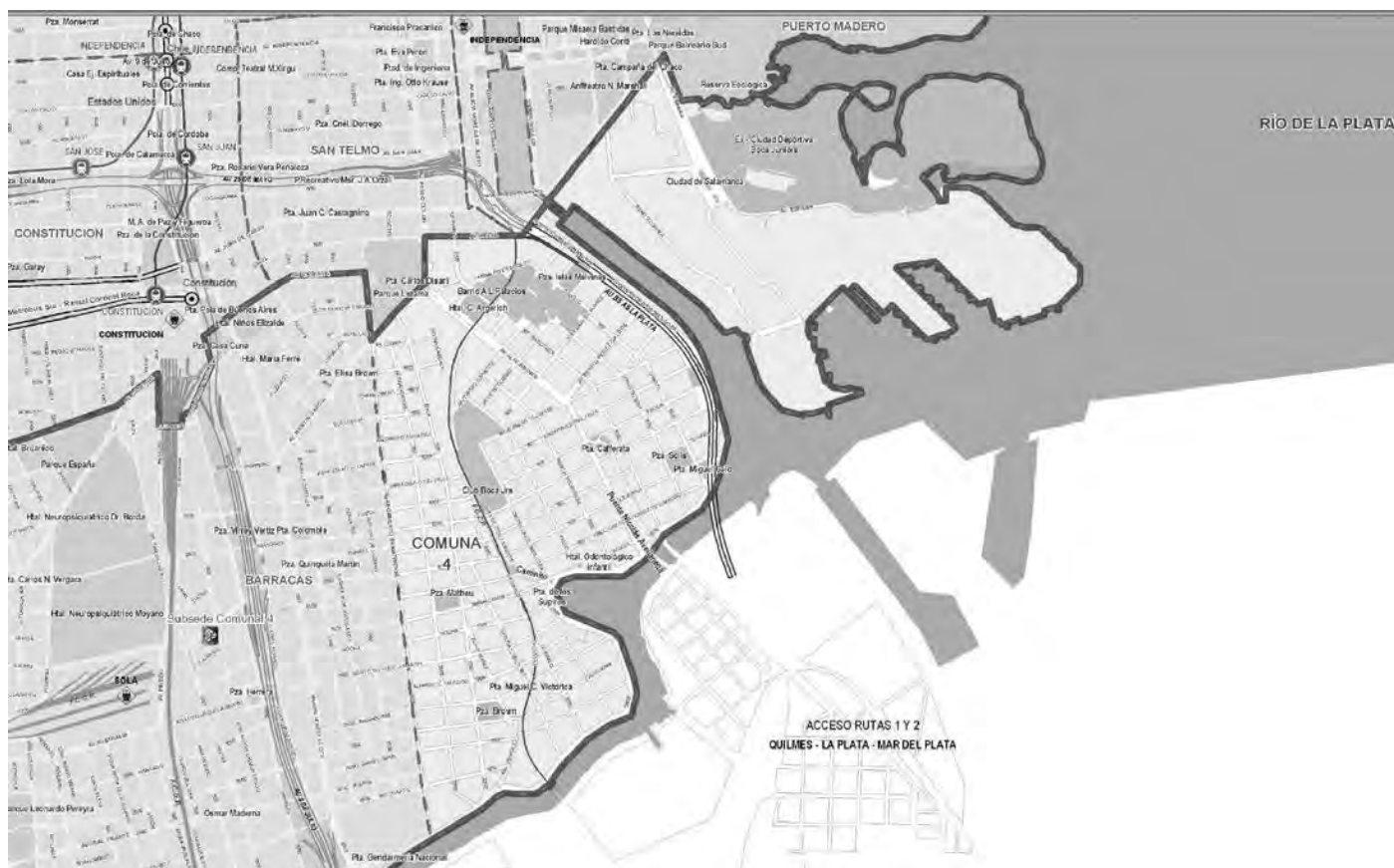


una propria logica spaziale, ma generalmente sono andati ad adeguarsi alla griglia o, tutt'al più, hanno proposto variazioni puntuali entro la ferrea regola del piano. Con il termine *boca* si designa invece propriamente lo sbocco in un corso d'acqua di un suo affluente; in questo caso si tratta del Riachuelo (letteralmente: *fiumiciattolo*), che va qui a confluire, con il tortuoso innesto tracciato dalla Vuelta de Rocha, nel maestoso estuario del Rio de La Plata. Mentre La Boca è dunque anzitutto un luogo fisicamente determinato e anche nominalmente designato, nelle altre parti di Buenos Aires l'indifferenza alla specificità topografica è così manifesta che, per individuare un determinato punto della città, si usa menzionare i nomi delle due strade che s'intersecano nell'incrocio più vicino, un po' come avviene nella combinazione di lettere e numeri utilizzata per indicare una posizione nel gioco degli scacchi. Osservando l'impianto planimetrico della Boca si può notare come la maglia delle *cuadras*, inesorabile nel resto della città, sembri perdere qui la propria perentorietà, quasi sfrangiandosi all'avvicinarsi alla riva del Riachuelo, rispetto a cui più volte si piega a seguirne l'andamento, con scarti e rotazioni della giacitura della trama del suolo. Tali cambiamenti di giacitura sono particolarmente frequenti nell'area a nord della Vuelta de Rocha, dove vengono compensati mediante la formazione di isolati di forma triangolare, come avviene in coincidenza dell'attuale Caminito, oppure dando luogo ad aree più ampie e di forma irregolare.

Il disegno del suolo della parte meridionale, è invece largamente governato dal tracciato ferroviario, soprattutto quello della *Ferrocarril del Sur*, potente compagnia inglese, che negli anni '20 del XX secolo monopolizzava il trasporto di bestiame, lana, frutta e grano e, in collegamento con altre compagnie ferroviarie, garantiva le connessioni tra le regioni interne e di Puerto Madero con Mar del Plata e gli insediamenti sulla costa atlantica fino a Bahía Blanca.

Come ben visibile nella porzione riferita alla zona sud di Buenos Aires del *Plan Bianchi* del 1882 (3), la trama





Planimetria del barrio de La Boca (CABA-Ciudad Autónoma Buenos Aires). Nella pagina a fianco: schizzo descrittivo del tessuto edificato de La Boca e confronto con lo schema dei tracciati regolatori viari e ferroviari (elabor. grafica dell'Autrice)

degli isolati ha cercato di mantenere una propria parvenza normativa entro lo spazio ritagliato dalle diramazioni dei percorsi del ferro. Per riuscirci, si è però piegata e deformata, evidentemente in ossequio ad un superiore principio ordinatore, tutt'ora percepibile nonostante la scomparsa dei tracciati ferroviari.

Gli scarti e i disassamenti risultano spesso coincidere con i punti di localizzazione dei numerosi ponti sul Riachuelo, manufatti tecnici che hanno finito per imporsi visivamente tra gli elementi che più caratterizzano il paesaggio urbano del *barrio*, di cui costituiscono, alla stessa stregua

dei monumenti nella città storica europea, veri e propri elementi primari, "punti fissi della dinamica urbana" (4) de La Boca.

Di essi, quello che rappresenta oggi l'emblema per eccellenza de La Boca è il cosiddetto *Puente Transbordador Nicolás Avellaneda*, uno stupefacente manufatto mobile di carpenteria metallica, inaugurato nel 1914 per collegare la Isla Maciel con la avenida Almirante Brown, l'arteria di spina della zona settentrionale de La Boca.

È basato su un meccanismo – di cui oggi restano al mondo solo otto esemplari – che all'epoca fu ritenuto

rivoluzionario, per la sua capacità di coniugare le necessità del trasporto stradale con quello fluviale, che sul Riachuelo ai primi del XX secolo prevedeva già natanti di cabotaggio ben maggiore rispetto alle modeste chiatte ottocentesche.

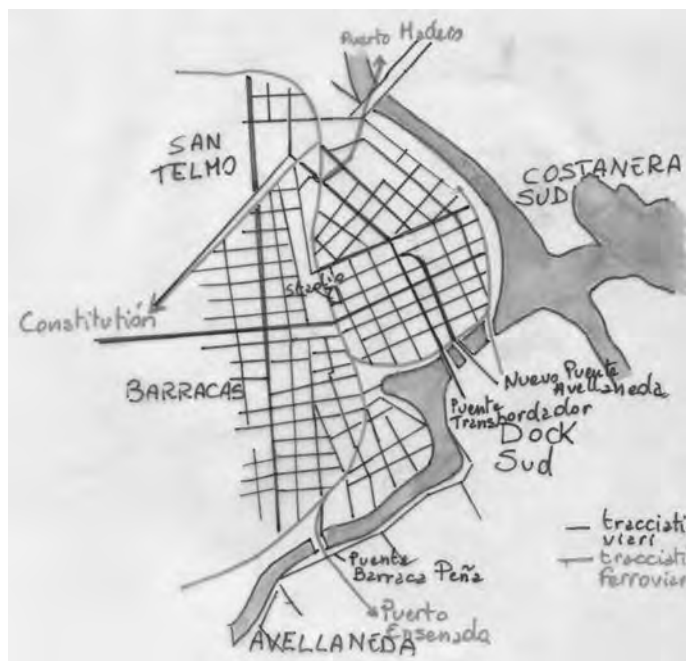
Tale meccanismo, che consiste nello scorrimento di una piattaforma appesa lungo tiranti agganciati ai piloni di sostegno a traliccio, fu replicato in altri due *transbordadores*, posti sul Riachuelo a brevissima distanza fisica, il *Puente Urquiza* e il *Puente Presidente Saénz Peña*, quest'ultimo sito in corrispondenza con la calle Garibaldi, che fu però smontato negli anni Sessanta.

Nel 1940, a distanza di poco più di un isolato rispetto al vecchio *Transbordador Avellaneda*, fu realizzato il nuovo *Puente Nicolás Avellaneda*, che è invece un ponte levatoio, con struttura centrale metallica su piloni di calcestruzzo, la cui presenza determinò la progressiva dismissione del vecchio *transbordador* e il suo inevitabile degrado.

A questo declino si è fortunatamente iniziato a porre rimedio nel 1999, con il riconoscimento del ponte come *Monumento y Lugar Histórico Nacional*, a cui ha avuto seguito un lungo e accurato intervento di restauro e valorizzazione paesistica del manufatto, ormai finalmente in via di ultimazione, che ha restituito alla città e alla fruizione degli abitanti un elemento essenziale del paesaggio urbano de La Boca.

L'immagine in rapida successione dei due ponti oggi superstiti, oltre che emblema del quartiere, rappresenta, infatti, la conclusione visiva dello spazio urbano della *Vuelta de Rocha*, a cui essi conferiscono, insieme con gli edifici che ne costruiscono i fronti sulla riva bonaerense – fra cui spiccano la sede della *Fundación PROA* e la Scuola-Museo, sede della *Fundación Quinquela*, con il *I Lactario*, l'Ospedale e la Scuola Tecnica – una completezza architettonica e spaziale che nel rapporto con l'acqua trova le sue ragioni più profonde.

In effetti, la topografia *boquense* deriva la sua specificità largamente dalla presenza del Riachuelo, che interviene a governare non solo il disegno planimetrico, che piega





Da sopra, in senso antiorario: manifesto informativo affisso nel 1913 nelle stazioni ferroviarie di Buenos Aires dalla Ferrocarril del Sur; la stazione ferroviaria Casa Amarilla-Almirante Brown della Ferrocarril Sur nel 1899; insegna della società ferroviaria Ferrocarril del Sur nella Stazione Banfield a Buenos Aires nel 1884; rete dei collegamenti ferroviari extraurbani.





Dall'alto: il corso bonaerense del Riachuelo con i suoi ponti (elab. grafica dell'Autrice con S. Del Mestre); vista dall'avenida Pedro de Mendoza del Puente Traslador con, alle spalle, il Puente Nuevo Nicolás Avellaneda; vista dalla riva extraurbana di Avellaneda, a sud de La Boca, del ponte levatoio di Barraca Peña



a seguire il proprio profilo, ma anche gli aspetti altimetrici, pressoché ininfluenti nelle altre parti di Buenos Aires. Qui l'altimetria ha invece fortemente influenzato e caratterizzato la morfologia urbana e la tipologia edilizia, soprattutto nel tentativo di trovare soluzioni alle continue e violente esondazioni del Riachuelo.

Memorabili e con carattere di vere e proprie alluvioni furono quelle verificatesi negli anni 1884, 1900 e 1911, che finalmente indussero nel 1913 il Congresso a promulgare una legge per avviare le opere di dragaggio, rettificazione e canalizzazione del Riachuelo, lavori non privi di difficoltà e protrattisi per lunghi decenni.

Decisiva è infine risultata la costruzione nel 1998 di un muraglione di contenimento del Riachuelo tra La Boca e Barracas, con la costruzione di una banchina posta ad una quota maggiore di un metro e mezzo rispetto all'altimetria storica.

Attraverso l'innalzamento della quota del terreno lungo la Vuelta de Rocha, la Boca è stata dotata di un percorso lungofiume di notevole valore paesistico, che ha come fulcro la *Plazoleta del los suspiros*, così denominata



poiché qui accorrevano i Genovesi emigrati per avere le notizie provenienti d'oltremare o di coloro i quali erano imbarcati.

Tuttavia, per effetto del rimodellamento altimetrico, non risultano più visibili le fondazioni su pali lignei, su cui gli edifici si appoggiavano per innalzarsi rispetto al pelo dell'acqua, e che erano invece ben evidenti nelle fotografie scattate alla fine del XIX secolo da Christiano Junior o dal fotografo, spezzino di nascita, Samuel Rimathé.

Su pali s'innalzavano infatti tutti gli edifici del quartiere, a prescindere dalla loro destinazione d'uso, si trattasse dei *conventillos*, le miserabili abitazioni degli emigranti citate da Barzini, oppure dei *boliches*, termine che in Argentina designa al tempo stesso uno spaccio di cibi e bevande così come un locale dove ascoltare musica.

Il *conventillo*, in particolare, riassume nella forma e nei suoi caratteri costruttivi il senso di questo difficile rapporto tra casa e ambiente circostante, costantemente ipotocato dalla precarietà dovuta alla vicinanza dell'acqua e al suo imprevedibile comportamento.

Consistenti in alloggi composti ciascuno da un unico vano e affacciati intorno ad uno spazio collettivo centrale dove si trovavano la cucina e il bagno comuni, tali edifici materializzano in una forma necessariamente "diventata", frutto di aggregazioni e modifiche attraverso il tempo, il principio tipologico della casa a corte di origine coloniale.

Si tratta di edifici realizzati per la maggior parte a secco, mediante l'impiego di lamiera e legno, secondo un'opzione costruttiva più facilmente compatibile con le condizioni "ondivaghe" imposte al *barrio* dai capricci del Riachuelo di quanto non lo sarebbe stata la costruzione interamente di muratura. Quest'ultima, nei pochi edifici in cui è presente, mostra chiaramente di essere stata usata solo come basamento oppure introdotta in sostituzione di un preesistente elemento di materiale leggero.

Queste case *de chapa y madera* [latta e legno], che oggi seducono i turisti per la loro squillante e inusitata policromia, costituirono invece una vera e propria sco-



Nella pagina a fianco, dall'alto: un'immagine dell'incidente del luglio 1930, quando un tram carico di lavoratori cadde in acqua per un'erronea apertura di un ponte sul Riachuelo (Archivo de la Nación); esondazione del Riachuelo a La Boca nel 1900 (Archivo de la Nación). Qui, in alto: topografia e articolazione dell'edificato nell'area del barrio (elab. grafica dell'Autrice con S. Ferrara)

perta sotto il profilo architettonico e costruttivo da parte di Marco Zanuso, che nel novembre 1954, in trasferta porteña per la realizzazione della sede Olivetti a Buenos Aires, fu avvicinato da un gruppo di giovani architetti locali, i quali lo condussero a visitare La Boca e Isla Maciel-Dock Sur.

L'incontro diede luogo, due anni più tardi, alla pubblicazione di un articolo su *Casabella-continuità*, in cui gli stessi architetti che avevano fatto da guida a Zanuso (Ernesto Katzenstein, Federico Ortiz Perry, Gian Lodovico

Peani, Giorgio Puppo e Fina Santos) illustravano i caratteri tipologici, stilistici e costruttivi de *“Le case della Boca e del Dock Sud a Buenos Aires*, preceduto da un breve scritto mo' di prologo, a firma di Marco Zanuso. (5) Gli autori argentini, dopo aver evidenziato come *“l'unica determinante paesistica siano le case”* e averne evidenziato l'intrinseca tendenza a superare il dettato ottocentesco dell'isolato compatto e della *rue corridor* delimitata da cortine residenziali, si soffermano sul fatto che *“... qui, con una pianta tipo, una struttura tipo, materiali tipo,*



cambiando la disposizione nel terreno, le proporzioni, alcuni elementi addizionali e specialmente i colori, si è ottenuto una varietà, un gioco volumetrico ed una vivacità del tutto assenti nelle altre zone cittadine.” (6)

Sia nel testo e sia nelle didascalie che accompagnano la lettura degli esempi presentati, gli autori esaltano i caratteri stilistici, soprattutto nella loro vernacolare capacità di

anticipare stilemi propri del Movimento moderno, quali, ad esempio, l’articolazione fluida degli spazi o l’uso della finestra continua.

Viene inoltre presentato come paradigma dell’articolazione planimetrica la *Casa del camionista italiano*, un alloggio, ubicato entro un lotto longitudinale ed un eretto su pali mediante l’articolazione in successione di vani

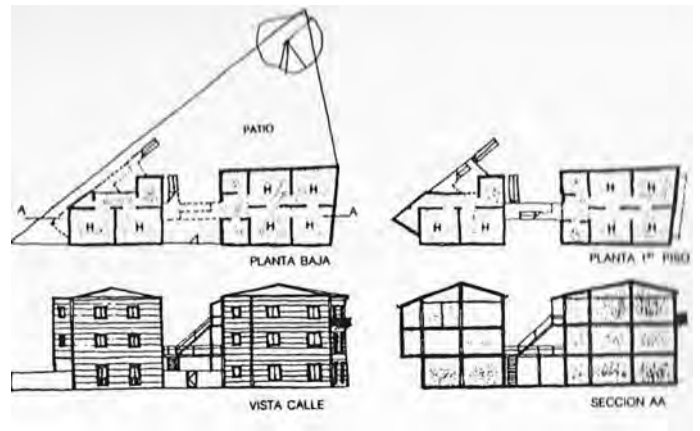


caratterizzati da volumetria variabile e dall'impiego di legno e lamiera.

Rivendicando una sorta di classicità vernacolare, viene poi illustrata una casa – proposta come il paradigma dell'architettura residenziale *boquense* sotto profilo linguistico – la cui facciata, in nome delle relazioni spaziali ravvisatevi, dagli autori viene indicata come “Casa del Palladio” (7), in ragione degli evidenti principi di simmetria adottati e della riproposizione di alcune forme del repertorio formale classico, come i balastrini del parapetto o la cornice sottogronda, ancorché rivisitati in relazione ai materiali poveri qui impiegati.

Come ha lucidamente rilevato Graciela Silvestri (8), gli autori argentini hanno inteso soprattutto far emergere è l'esistenza di un repertorio formale neo-realista, che accomuna gli edifici de La Boca con quelli di Isla Maciel e Avellaneda, di cui questi ultimi, a detta degli autori dell'articolo, costituirebbero la declinazione più pura e primigenia. Essi asseriscono infatti che tale repertorio sia fondato su una pratica del costruire naturalmente colta, capace quasi per istinto di coniugare il rispetto del principio architettonico aulico generale con la varietà delle soluzioni tecniche e linguistiche proposte localmente.

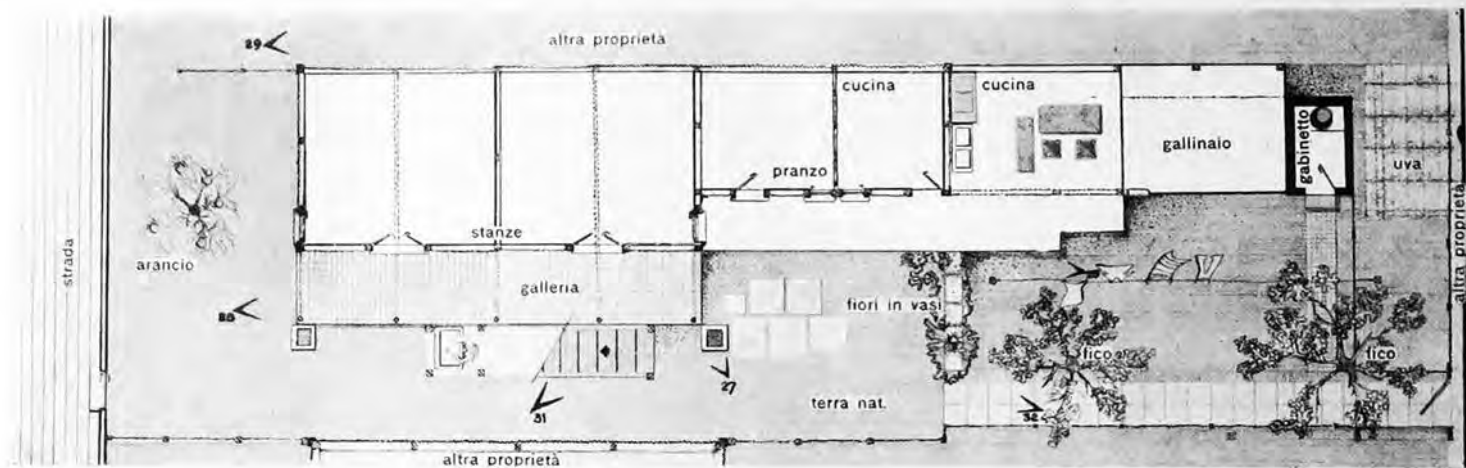
Zanuso, invece nel suo scritto, significativamente intitolato, “Prefabbricazione popolare”, pone maggiormente l'accento sul rapporto, – che egli ravvisa espresso in esemplarmente dalle case de La Boca – tra l'uso in-



Nella pagina a fianco: C. Junior, El Riachuelo de los navios, 1877 (Archivo Witcomb). Si possono notare le fondazioni delle case rialzate su pali. Qui, da sinistra: Anonimo, trasporto di una casa di legno e lamiera lungo il Riachuelo, 1902 (Archivo General de la Nación); Samuel Rimathé, Boliche en el Riachuelo, 1895 (Centro Virtual de Arte Argentino); rilievo di un conventillo (Materiali del corso di Architettura A2, prof. arq. M. Pedemonte, FADU, Buenos Aires)

novativo di una tecnologia povera e le sue ricadute sul piano formale e urbano.

Tale lettura sembra da un lato risentire già del dibattito che nelle Facoltà italiane degli anni Sessanta e Settanta vedrà la contrapposizione tra paladini della prefabbricazione pesante (o per elementi compiuti, generalmente di materiali cementizi), adottata per la realizzazione delle nuove città industriali dell'Europa dell'Est e i fautori filo-occidentali della prefabbricazione leggera (o per componenti), in qualche misura derivata





Nella pagina a fianco: pianta del piano terra e foto degli spazi aperti interni della Casa del camionista italiano (pubblicato sul numero 13 del 1956 di Casabella-continuità); la cosiddetta Casa del Palladio (in Casabella-continuità, cit.) Qui, da sopra in senso orario (foto dell'Autrice): interno del patio di una tipica casa chorizo [salsiccia] a San Telmo, in cui la presenza del muro laterale cieco denuncia la derivazione dal tipo della casa a corte coloniale; Conventillos in calle Garibaldi; un esempio di composizione del fronte affidata integralmente all'uso della lamiera stampata e verniciata con colori violenti

dalla tradizione americana del *ballon frame* ligneo. D'altro canto, il breve scritto rivela una precoce e speciale sensibilità di Zanuso verso il rapporto tra industria, architettura della città e progresso sociale, probabilmente stimolata dai suoi recenti contatti con il mondo e la visione di Adriano Olivetti.

Zanuso riscontra infatti nelle case, «costruite al principio del secolo dai portuali del porto fluviale del Riachuelo, (...) un'ampia e spregiudicata libertà compositiva. In queste costruzioni sono presenti i problemi che l'industria edile contemporanea si pone ma ancora non riesce a risolvere; che gli architetti ormai da un cinquantennio hanno intravisto ma non ancora maturato: industrializzazione, standardizzazione, unificazione e prefabbricazione; e non sono presenti in termini aridamente tecnici ma nella loro espressione formale».





Quella che Zanuso indica come prefabbricazione “popolaresca” si profila dunque come capacità di fornire una risposta dotata di compiutezza sotto il profilo urbano, architettonico e formale e, al tempo stesso, capace di trasformare in risorsa i dettami dell’industria.

La forma scaturisce così dalle stesse modalità costruttive, a loro volta strettamente correlate a vincoli e regole operative insiti nei materiali di origine industriale adottati. Dalla rigida modularità della lamiera deriva, ad esempio, l’esigenza di precisare la soluzione per il giunto, soprattutto in corrispondenza dell’angolo, e dall’insieme delle soluzioni tecniche adottate, scaturisce, ancorché esse siano state imposte dalla “monotonia”

del materiale industriale, un’armoniosa ed esemplare varietà.

Alla scala urbana, La Boca si offre così come l’esempio di una città iconica, fatta di oggetti dotati di un’identità forte e immediatamente riconoscibile, benché realizzati con materiali poveri e correntemente reperibili sul mercato e il quartiere, nel suo insieme, appare come l’esito di una logica progettuale raffrontabile a quella che presiede la genesi dei prodotti dell’*industrial design*.

Zanuso coglie così la non-convenzionalità della lezione architettonica *boquense*, nella ricerca formale che trasforma i limiti in risorsa, la marginalità fisica e sociale in alterità e l’anomalia in identità.



Nella pagina a fianco (foto dell'Autrice): la riproposizione delle trabeazioni tipiche del linguaggio classico realizzate con latta e legno. Qui: soluzioni del giunto d'angolo nelle case di chapa y madera



1. Le *Leyes de Indias* corrispondono a un ponderoso corpus giuridico, consistente nell'insieme delle leggi emanate dalla Corona spagnola tra il 1512 e il 1680, con l'intento di regolare i diversi aspetti della vita sociale, politica e sociale del Nuovo Mondo. Nel 1680 furono revisionate e raccolte nella *Recopilación de Leyes de las Indias*, suddivisa in nove libri, di cui il quarto attiene le scoperte e la conquista territoriale, fissando le modalità d'insediamento, di frazionamento del suolo, di realizzazione delle opere pubbliche e di sfruttamento delle risorse minerarie.

2. Cfr. A. GORELIK, *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires 1887-1936*. Bernal 1998, Universidad de Quilmes, p. 83.

3. Si tratta del *Plano de la Ciudad de Buenos-Aires: Capital de la República Argentina, de los suburbios Boca y Barracas al Nord, y de los pueblos limítrofes Belgrano y S. José de Flores / compilado y delineado en vista de los últimos documentos oficiales por J. B. A. Bianchi*, redatto nel 1882 in occasione della *Exposición Continental Sud-Americana* e attualmente conservato presso la Biblioteca Nacional de Buenos Aires.

4. Si fa qui riferimento alla teoria enunciata da A. Rossi circa il ruolo dei cosiddetti elementi primari – generalmente coincidenti con i monumenti, ma in alcuni casi ravvisabili invece nel piano della città – intesi come gli elementi che governano e ordinano rispetto a sé le relazioni tra i fatti urbani, in contrapposizione con le aree residenziali, che da questi stessi principi sono invece governate. Vedasi in particolare il capitolo "Gli elementi primari e l'area", in A. Rossi, *L'architettura della città*. Milano 1978, Ed. Clup. pp. 59-131.

5. Casabella-continuità n. 13, novembre-dicembre 1956, pp.56-68.

6. *Ibidem*, p. 60.

7. *Ibidem*, p. 66.

8. Cfr. "La casa de Palladio en la boca del Riachuelo" in: G. Silvestri, *El color del río*, cit. pp 335-355.





SOTTO IL SEGNO DEL COLORE

Abstract: *The identity value of the Boquense chromatism presents two very interesting declinations. First of them is linked to the imprinting left by the painter Benito Quinquela Martín who, with his buildings made in favor of the local community, has been able to combine the solidaria tradition of his neighborhood with the concept of city as total art work. On the other hand, the second declination is linked to the use of color as a strongly identitary element, represented by the architecture of the home Stadium of the Boca Junior Football Club*

Il volto conferito attraverso il colore ai luoghi fisici de La Boca ha assunto un'efficacia comunicativa tale da imporli quale icona dell'intera città di Buenos Aires, a dispetto della scelta di quest'ultima di affidare alle infinite *nuances* del bianco la propria dichiarata filiazione dalla cultura urbana parigina.

La vulgata vuole che il cromatismo *boquense* sia frutto della pratica di utilizzare per la pitturazione delle facciate delle case – la cui frequente esecuzione è dettata dalle

esigenze manutentive del legno e della lamiera con cui le case sono fatte – le vernici recuperate, o forse sottratte, dai cantieri navali.

Senza entrare nel merito di questa narrazione popolare ormai universalmente diffusa, vale tuttavia la pena di osservare come la disponibilità delle vernici non basti a spiegare l'uso dei colori riscontrabile nei fronti delle case. Da essi, per esempio, è pressoché esclusa la coloritura in bianco, che pure è uno dei colori più usati



FUNDACIÓN
X
La BOCA



PUENTE DE INTEGRACIÓN
Y DESARROLLO



SOCIEDAD LUZ
UNIVERSIDAD POPULAR



Nella pagina a fianco: un mural inneggante alla Republica Independiente de La Boca, proclamata più volte dal 1882 in poi (foto d. A.). Qui: emblemi di alcune fra le numerose associazioni culturali e di mutuo soccorso del quartiere; il complesso di edifici realizzati lungo la Vuelta de Rocha e donati al quartiere da Quinquela (foto d. A.)

in ambito nautico, per la visibilità che esso assicura. Inoltre la differenziazione cromatica non individua pezzi di lamiera, come se un fronte fosse formato con parti di recupero, ma traccia un disegno autonomo di forme astratte, che si sovrappone, come in trasparenza, allo schema composto dalle aperture. Sembra perciò di poter ipotizzare che il modo in cui l'elemento cromatico è stato utilizzato a La Boca, a prescindere da come siano stati reperiti i materiali per realizzarlo, trovi una sua ragione più profonda, legata alla peculiare identità di questo quartiere e al codice cromatico da esso adottato per esprimerla.

L'ideologia del *barrio solidario* come premessa ai caratteri urbani. Nonostante la sua consolidata appartenenza al sedime urbano di Buenos Aires, il *barrio* de

La Boca ha costantemente mantenuto il carattere di parte urbana dotata di una sua separatezza rispetto al contesto metropolitano della *Capital Federal* e, soprattutto, di universo antropologico a sé stante, mostrando la tendenza a difendere gelosamente la propria identità ogniqualvolta qualche istanza o qualche evento hanno tentato di violarne i confini o l'autonomia.

L'esempio più eclatante di questo spirito autonomistico è certamente costituito dalla dichiarazione della *República Independiente de La Boca* del 1882 da parte di un gruppo di estremisti di origine genovese che – durante lo sciopero proclamato all'interno di un annoso conflitto lavorativo nel quale si temeva persino l'intervento diretto del presidente della Repubblica J.A.Roca – si riunirono presso la Società Italiana, decidendo che *"el gobierno argentino no puede*



In alto: Hospital Odontológico; ingresso al Teatro de La Ribera; in basso: i mascarones de proa, antiche polene collezionate da Quinquela ed esposte nel Museo; la cucina facente parte dell'alloggio-studio del pittore, all'ultimo piano della Scuola-Museo (foto dell'Autrice).

mezclarse en los asuntos genoveses" [lo Stato argentino non può ingerirsi negli affari genovesi]. Misero pertanto a disposizione di Umberto I, allora re d'Italia, la nuova enclave, che volevano fosse concepita in analogia con San Marino e dotata di una propria bandiera, con lo scudo di casa Savoia sovrapposto alla bandiera bianco-celeste (1). Al di là del folklore e del gusto per la provocazione e per i gesti estremi, tipico dello stile *boquense*, da questi non rari episodi si può rilevare un orgoglio identitario autentico, insito nella rivendicazione del diritto alla risoluzione diretta

dei problemi e all'autogestione, intesa come modello. È pure in questo quadro che va letta la folta presenza nella compagine sociale de La Boca di fondazioni volontarie e di mutuo soccorso, nate con le finalità più diverse, ma sempre "dal basso", come la *Sociedad Luz*, istituita nel 1899 da aderenti al Partito Socialista e tuttora attiva nella educazione del popolo, con una *universidad popular*, una ricchissima biblioteca e una propria casa editrice. Analoghe considerazioni suscita il prestigio che circonda la *Sociedad Italiana de Bomberos Voluntarios de La Boca*, corpo fondato



nel 1884 con lo scopo di fronteggiare rapidamente gli incendi che potevano scatenarsi e facilmente propagarsi nel fitto tessuto dei *conventillos* di legname e lamiera (2). Un atteggiamento frutto, da un lato, della consapevolezza della propria condizione di separatezza e marginalità entro la compagine urbana e, dall'altro, della storica composizione demografica del *barrio*, esito di migrazioni avvenute spesso per ragioni politiche, a connotazione prevalentemente liberale nella prima metà del XIX secolo e anarchica nei decenni successivi.

Un quadro antropologico, sociale e culturale che ha impedito e scoraggiato sia gli interventi di rimodellazione unitaria del disegno urbano e sia quei processi di sostituzione edilizia che hanno violentemente cancellato tanta parte del patrimonio residenziale di Buenos Aires, con l'edificazione di edifici alti sul sedime delle preesistenti case coloniali a uno-due piani.

Su queste premesse di consapevole separatezza, La Boca si è progressivamente costruita un'identità urbana e culturale molteplice, entro cui hanno trovato posto, giustapponendosi e integrandosi, il modello trasgressivo di *Quartier Latin* trapiantato sulla riva rioplatense, consolidatosi intorno agli anni Venti del XX secolo, e quello del *barrio solidario*, costruito su una fitta rete di strutture di mutuo soccorso.

L'integrazione di questi due modelli ha generato un clima culturale di grande vivacità, incentrato su una moltitudine di associazioni, circoli culturali, riviste e gallerie d'arte, accademie (3) e teatri (4), che hanno conferito al



Confronto tra le cromie degli edifici lungo la Vuelta de Rocha prima e dopo il restauro ultimato nel 2017 (foto dell'Autrice); distribuzione della razione di latte agli alunni della Scuola

quartiere un volto seducente e pittoresco, dando luogo alla formazione, nel corso del tempo, anche di un linguaggio visuale peculiare, di cui il colore – soprattutto nella declinazione offertane dal *fileteado porteño*, con la sua inconfondibile policromia – costituisce uno dei veicoli semantici più efficaci.

Ciclicamente, però, tale immagine è entrata in conflitto con i processi di modernizzazione caldeggiati dal governo centrale, che, nel corso del tempo, ha costantemente guardato al mondo anglosassone come esempio di sviluppo



Benito Quinquela Martín, *Elevadores a pleno sol*, 1945 (Museo de Bellas Artes, Buenos Aires)

economico e alla Parigi più sofisticata e cosmopolita come riferimento culturale.

La Buenos Aires degli alti e candidi edifici di avenida de Mayo è stata, infatti, nel corso della sua storia, ripetutamente contrapposta e indicata come modello alternativo alla compagine *boquense*, fatta di bassi e anarchicamente colorati *conventillos*. Un orientamento di politica urbana che è stato però percepito all'interno della comunità dei *vecinos* come ingerenza indebita, scatenando così, nel più puro stile *boquense*, reazioni culturali e sociali allegramente produttive, i cui esiti hanno contribuito in maniera decisiva a delineare e consolidare ulteriormente i caratteri peculiari del luogo.

Il colore solidario: Benito Quinquela e la città come opera d'arte totale. Il modernismo europeizzante, con le sue candide facciate, viene additato

a paradigma anche dai governi autoritari succedutisi durante la cosiddetta *Década Infame*, il periodo di intensa instabilità politica e sociale compreso tra il colpo di stato militare del 1930 e quello del 1943, con l'intento di "normalizzare" l'anomalia costituita dal pittoresco degrado de La Boca.

Ciò ha scatenato quella peculiare forma di reattività *boquense* verso qualsivoglia imposizione di modelli ritenuti estranei all'identità locale e, in difesa del patrimonio urbano e umano del *barrio*, ha innescato un insieme sistematico d'interventi edilizi d'iniziativa privata che, a partire dagli anni Trenta del XX secolo e nel corso dei successivi quattro decenni, hanno radicalmente modificato la *Vuelta de Rocha* e dotato il quartiere di una serie di edifici collettivi e servizi sociali che ne costituiscono tutt'ora il fiore all'occhiello.

Risale infatti al 1933 l'acquisto e la donazione allo Stato argentino, da parte del pittore Benito Quinquela Martín, di un terreno prospiciente la *Vuelta de Rocha*, l'ansa del *Riachuelo* che ne ha sempre costituito il cuore pulsante, per realizzarvi una scuola-museo al servizio del quartiere.

Quinquela era un trovatello, adottato da una famiglia di carbonai italiani, che precocemente aveva manifestato interesse e attitudine alla pittura, emergendo intorno al 1920 come uno degli esponenti di punta della corrente artistica dei cosiddetti *pintores del Riachuelo*.

La rete *solidaria* del quartiere aveva messo a disposizione le proprie risorse per supportarlo e consentirgli di presentarsi sullo scenario artistico internazionale, dove il giovane pittore riceve importanti riconoscimenti internazionali, con esposizioni a Parigi, New York, Londra, Roma di sue opere, contribuendo così a diffondere, con il contenuto iconografico dei propri quadri e disegni, l'immagine e i caratteri del paesaggio urbano del *barrio natio*.

La sua produzione pittorica appare infatti costantemente legata al mondo *marinero* e portuale de La Boca.

Tale legame, che risulta evidente sia nella scelta dei soggetti umani e dei contesti rappresentati e sia nel linguaggio artistico adottato, appare permeato di quel violento e quasi tellurico sentimento cromatico che tuttora

connota ogni angolo del paesaggio urbano *boquense* (5). Con un atto di liberalità come la donazione immobiliare l'artista aveva inteso manifestare così la propria gratitudine verso il quartiere che, con le sue reti di assistenza e di mutuo soccorso, aveva saputo garantirgli un futuro.

La costruzione dell'edificio, che ospita la *Escuela primaria Pedro de Mendoza* e il *Museo de Bellas Artes de La Boca de Artistas Argentinos*, viene completato nel 1936 e rappresenta il primo episodio di una serie di interventi simili, volti a trasformare questa parte di città in un vero e proprio oggetto artistico.

Fino alla sua morte, avvenuta nel 1977, Quinquela contribuisce progettualmente ed economicamente alla realizzazione di un complesso di edifici collettivi, affacciati tutti con fronti incredibilmente variopinti sul bacino fluviale della *Vuelta de Rocha* e destinati a plasmare riconoscibilmente, insieme alla Scuola-Museo (6), il volto architettonico del quartiere, formando una vera e propria unità culturale: la *Escuela Técnica 31*, destinata ad ospitare la prima scuola di arti grafiche argentina, il *Lactario*, un giardino d'infanzia con annesso spazio per l'allattamento e la custodia dei figli neonati delle madri lavoratrici, l'*Ospedale Odontologico* e il *Teatro de la Ribera*.

Nonostante l'ampio arco di tempo in cui sono stati realizzati, questi edifici sono accomunati da un disegno dei fronti unitario e piuttosto elementare sotto il profilo compositivo. Anche la facciata della Scuola-Museo, che declina nel linguaggio di semplificazione formale tipico degli anni '30 una composizione classicamente ordinata dal ricorso all'asse di simmetria centrale, non deriva tanto il suo carattere dal partito architettonico utilizzato, quanto piuttosto dall'esuberanza cromatica dei fronti, caratteristica comune alla maggior parte degli edifici del quartiere e riproposta da Quinquela negli edifici a lui attribuibili.

Negli anni immediatamente successivi a quelli della realizzazione della Scuola-Museo, Quinquela, attraverso un processo condiviso con gli abitanti, porta a termine il recupero mediante l'uso del colore di un vecchio sentiero dal tracciato obliquo, corrispondente a un ramo dismesso



Benito Quinquela Martín nel suo studio

della *Ferrocarril El Sur* e costeggiato da una trentina di *conventillos*.

Il recupero è consistito nella collocazione di sculture – fra le quali, una fra quelle tuttora più amate è il *Monumento al Bombero Voluntario* – accompagnata alla pitturazione degli edifici in base ad un preciso piano cromatico delle facciate che, per un tratto del loro sviluppo, assumono anche la funzione di fondale scenico per il teatro di strada, che lì ha continuato a funzionare fino alla fine degli anni Settanta.

La strada – che verrà inaugurata nella sua nuova veste nel 1959 e ribattezzata *El caminito*, dal titolo di un famoso tango del compositore *boquense*, Juan De Dios Filiberto – costituisce oggi una delle maggiori attrazioni bonaerensi, divulgata da innumerevoli foto che ne ritraggono la vivace policromia.

Quest'ultima ha trasformato un sentiero secondario una



Da sinistra: il Caminito; consegna a Geraldine Chaplin dell'Orden del Tornillo attribuito nel 1966 al padre Charlie.
Nella pagina a fianco: foto aerea dello stadio La Bombonera

vera e propria strada-museo che, insieme agli edifici pubblici sul Riachuelo configura un'idea di città come opera d'arte totale, in cui la dimensione sociale dell'*utilitas* riesce a coniugarsi con una declinazione ludica e spesso perfino auto-ironica della forma, sentimento di cui è paradigma l'istituzione del *Orden del Tornillo* [Ordine della vite], l'onorificenza con cui l'artista insigniva, con la consegna di un gigantesco cacciavite dorato, coloro i quali, come Charlie Chaplin, avevano dato prova di essere sufficientemente "svitati" da riuscire a pensare con autentica libertà.

Con questo spirito, l'esuberante cromatismo del pittore ha trasformato le facciate degli edifici quasi in parodie di facciata, in analogia con la strabiliante varietà di declinazioni del grottesco esibite dai *mascarones de proa*, le sculture antropomorfe, alcune delle quali di gran pregio e risalenti al XVII secolo, con cui negli *astilleros* de La Boca si usava ornare le polene delle navi, amorosamente recuperate e collezionate da Quinquela.

Questa collezione, una delle tante costituenti l'ampio e singolare repertorio di oggetti curiosi e manufatti insoliti di cui l'artista amava circondarsi, nel 1968 è confluita in un secondo lascito, comprendente la casa-studio del pittore, sita all'ultimo piano della scuola-museo, unitamente alla sua biblioteca e a una ricca collezione di sue opere pittoriche. La musealizzazione omogenea di tale patrimonio mobiliare e immobiliare ha consentito

d'indagare e comprendere il codice pittorico utilizzato da Quinquela come costante nella comunicazione dei suoi valori architettonici, urbani e artistici.

Nel 2011 entrambe le scuole sono state infatti dichiarate *Monumento Histórico Nacional* e un recente attento restauro ha restituito all'intero complesso di edifici – oltre che la loro funzionalità, attraverso il necessario adeguamento impiantistico e tecnologico – anche l'originario cromatismo. Quest'ultimo, che era andato perduto per effetto delle ridipinture effettuate in maniera un po' casuale nel corso degli ultimi anni, è stato recuperato ricostruendone le esatte modulazioni tonali, in analogia con quanto si era conservato nella cucina, nel patio delle sculture e nell'insieme di oggetti raccolti nell'alloggio personale di Quinquela, spesso da lui ridipinti con gradazioni cromatiche che le indagini stratigrafiche sugli edifici hanno rivelato essere analoghe a quelle impiegate per le facciate dei suoi edifici.

Si tratta di un vero e proprio linguaggio architettonico basato sul colore che, sebbene fondato sulle competenze in materia cromatica proprie di un pittore, e quindi di un tecnico di tale ambito, non rende gli edifici di Quinquela estranei rispetto al paesaggio urbano del quartiere, fra le cui frontate facciate policrome sembrano a prima vista confondersi, per risultare poi riconoscibili, anche se solo ad un secondo sguardo.

A differenza dei colori saturi utilizzati nella pitturazione

delle comuni case del quartiere, nei colori degli edifici di Quinquela compare il bianco come ingrediente per la desaturazione dei colori. Questi ultimi, oltre che desaturati, non utilizzano mai come base i fondamentali puri – rosso, giallo, blu – ma piuttosto mescolanze d'ibridazione (come il verde, il rosso-lampone o il blu-viola).

Negli accostamenti vengono privilegiati i contrasti di complementarità, seppure giocati sempre su toni attutiti dall'aggiunta del bianco, costruendo un gioco di richiami ed assonanze i cui effetti rendono tali edifici distinguibili all'interno del paesaggio urbano del quartiere benché ad esso intimamente appartenenti.

Il colore dell'appartenenza. Affrontando il tema del colore come elemento connotativo dell'identità urbana di La Boca e dei suoi edifici collettivi, non si può omettere di far riferimento a quello che qualunque abitante del quartiere considera il tempio della celebrazione dell'appartenenza e del colore come fatto identitario: lo stadio di proprietà del club *Atlético Boca Junior*.

Fondata nel 1905 (7) da sei ragazzi, figli di Italiani residenti

nel *barrio*, la squadra calcistica che ne costituisce l'elemento di punta è soprannominata la *Xeneize*, dall'appellativo con cui venivano designati gli emigrati liguri che avevano popolato il quartiere e contribuito a caratterizzarlo.

Narra la leggenda che i colori della squadra furono scelti nel 1909 dall'allora presidente Juan Bricchetto, zio di uno dei giocatori e operaio in uno dei ponti mobili del porto, il quale aveva proclamato che avrebbe scelto i colori della prima imbarcazione che avesse chiesto il transito il giorno successivo; siccome capitò per primo un battello battente bandiera svedese, furono adottati i colori azzurro-giallo, successivamente integrati dalla variante blu-oro.

La squadra milita nelle divisioni amatoriali fino al 1930, giocando dapprima in campetti fangosi e di fortuna, per poi spostarsi negli impianti sportivi di altre società, concessi in prestito o in locazione, ma comunque esterni al perimetro del quartiere.

Dal campionato del 1931 in poi, l'ascesa alle categorie professioniste, unitamente a segnali di disaffezione da parte del pubblico provocata dalla collocazione della sede societaria fuori da La Boca, induce a ritenere indispensabile





In alto: l'interno del La Bombonera; in basso: Una delle strade di accesso allo stadio (foto dell'Autrice). Nella pagina a fianco: confronto della pendenza delle tribune tra A) La Bombonera , B) Sansiro, C) Camp Nou (elab.grafica dell'Autrice con M. Pasetto)

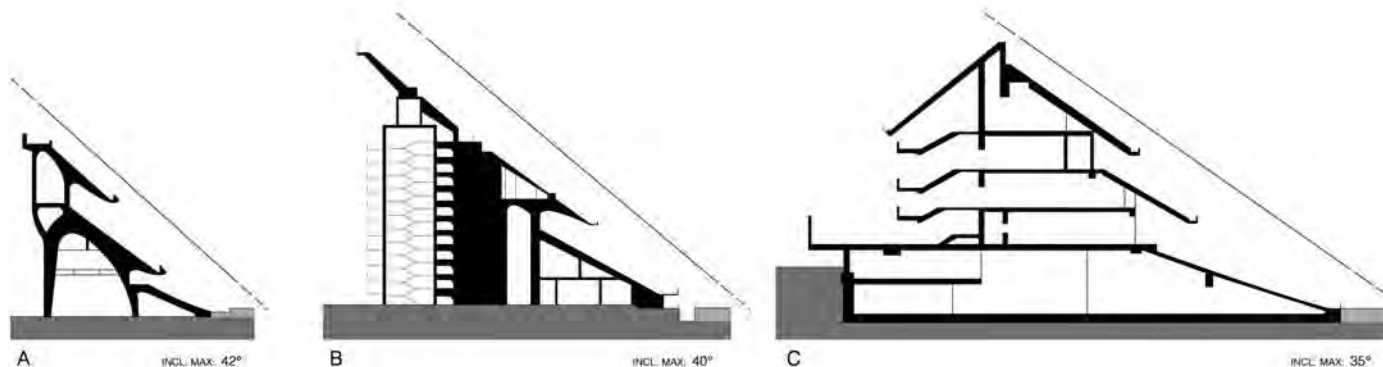


la realizzazione di uno stadio di proprietà, da ubicarsi rigorosamente all'interno del *barrio*. Quest'ultimo, però, aveva ormai consolidato un proprio assetto edilizio e non disponeva più di molti spazi ancora ineditati. La società sportiva riesce tuttavia a reperire un'area, ancorché non particolarmente vasta, stretta tra un tracciato ferroviario e il tessuto edilizio circostante.

Bandito nel 1937 un concorso per la progettazione dell'impianto sportivo, risulta vincitore il progetto presentato dallo studio composto dall'ingegnere italo-argentino José Luis Delpini, dall'architetto oriundo sloveno Viktor Sulčič, e dal geometra Raúl Bes.

La proposta vincitrice si caratterizza per l'asciutta arditezza tecnica, che risolve il problema dell'esiguità dello spazio disponibile accentuando la pendenza delle tribune, soluzione consentita dalla rinuncia a ogni velleità di natura semantica, a favore di un uso strettamente tecnico-funzionale del cemento armato (8).

L'accentuazione della pendenza ha determinato un effetto di forte verticalità e di avvicinamento tra lo spazio per il gioco



e quello per il pubblico, che sperimenta una sensazione di vera e propria “immersione” nel rito calcistico, vissuta in maniera infinitamente più partecipativa di quanto non consenta il *Monumental*, l'imponente impianto sportivo di proprietà del River Plate, storico antagonista del club *boquense*.

Alla totale mancanza di velleità linguistico-comunicative della sua forma, *La Bombonera* – come è stata affettuosamente ribattezzata la *Cancha de los Xeneizes* – ha sopperito, nel più puro stile del quartiere, con il ricorso al cromatismo, ovviamente impostato sui colori della squadra.

La loro alternanza colpisce immediatamente sia nella vista zenitale dello stadio – dove viene ottenuta, ad evidente beneficio delle riprese televisive aeree, con la scelta dei colori per i sedili aggiunti in occasione delle recenti opere di ristrutturazione e adeguamento – e sia come elemento di riconoscibilità dei fronti, sempre possibile, perfino quando essi risultano visibili solo parzialmente, tra gli scorci dell'edificato circostante, quasi occhieggiando benevoli a chi di quei colori faccia professione di devota appartenenza.

Un orgoglio di appartenenza che raggiunge punte di parossismo altrove immaginabili e che ha fatto del Boca Junior con i suoi colori una fra le squadre più iconiche del pianeta.

La sua spiccata caratterizzazione cromatica, unitamente all'attenzione da parte del club alla possibilità di utilizzare la formazione calcistica quale strumento d'intervento nel sociale (9) costituiscono elementi tipici e caratterizzanti il paesaggio e il contesto antropologico de La Boca.

Del resto, proprio in questa indissolubile unità tra la realtà fisica della Boca e quella umana che l'ha prodotta è custodito il patrimonio genetico e la chiave dell'identità del quartiere, che però rischia di andar perduta proprio per effetto di alcuni più recenti interventi di recupero e valorizzazione.

1. L'episodio è riportato in G. SILVESTRI, *El color del río*, cit. p. 284. Vedasi inoltre: I. WEISS, *Gauchos, gesuiti, genovesi: storie del Rio de la Plata*. Roma, ed. De Luca 1955.

2. Vedasi: <http://www.bomberosdelaboca.org.ar/portal/nuestra-historia>.

3. Non è possibile dar qui conto della vastità della rete d'istituzioni culturali presenti nel quartiere, fra le quali un ruolo preminente va riconosciuto al *Ateneo Popular de La Boca*, fondato nel 1926 sotto la direzione di Antonio J. Buchinich che, attraverso gli studiosi partecipanti alla sua *Comisión de Historia y Numismática*, fornì un fondamentale contributo alla promozione degli studi storici e alle ricerche inerenti il sito *fundacional* di Buenos Aires. Cfr. A.J. BUCICH, *Esquema de las generaciones literarias y artísticas boquenses. 1860-1940. Cuadernos de la boca del Riachuelo, XIV-XV*, Buenos Aires 1964.

4. Entro il territorio de La Boca, che sviluppa poco più di tre chilometri quadrati, tra il 1875 e il 1900 si contavano ben sette teatri, la maggior parte dei quali lavorava con repertori e impresari italiani. Cfr G. SILVESTRI, *El color del río*, cit. p. p. 284.

5. Vedasi: V.G. FERNÁNDEZ (a cura di), *Por Quinquela. Museo de Bellas Artes Quinquela Martín* (catalogo), Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires-Ministerio de la Educación, Buenos Aires 2012.

6. Presso la Scuola-Museo ha sede la *Fundación Benito Quinquela*, istituita con lo scopo di promuovere la conoscenza della sua opera pittorica e, soprattutto, valorizzare la sua opera sociale e *solidaria*. Cfr.: <http://fundacionquinquela.org.ar/la-institucion/>.

7. Le notizie inerenti la storia del club sono state desunte dal sito ufficiale, al link: <http://www.bocajuniors.com.ar/el-club/historia>.

8. Pubblicato in: “L'Architettura. Cronache e storia” n. 14, Roma 1956.

9. Attraverso la propria *Boca Escuela Fútbol*, – la cui sede principale, oltre alle svariate filiali aperte in numerosi paesi esteri, è posta proprio all'interno de *La Bombonera* – il club propone un programma di formazione integrale, denominato *Campus Xeneize*, che riveste un ruolo significativo entro la compagine del quartiere e delle aree di marginalità sociale ad esso limitrofe.



BARRIO POPULAR VS DISTRICTO DE LAS ARTES

Abstract: *Since 1984, CABA-Ciudad Autónoma de Buenos Aires started a constructive and environmental regeneration process of La Boca area, focused on the creation of an art district through the conversion of abandoned buildings into cultural centers. Two examples are the Usina del Arte, made refurbishing the old CIAE power plant and the transformation of an ancient colonial house into the headquarters of the Fundación PROA. However, such interventions, while improving the conditions of the neighborhood, might trigger some processes of gentrification and expulsion of economically weakest classes.*

Nel 1984, con la fine della dittatura militare e il ripristino delle libertà fondamentali sotto il governo Alfonsín, la CABA-Ciudad Autónoma de Buenos Aires avvia l'elaborazione del programma *RECUP-BOCA*, finalizzato al miglioramento delle condizioni di degrado ambientale del quartiere e di disagio socio-economico di una parte dei suoi abitanti (1). È sulla base di tale quadro programmatico istituzionale che, negli anni '90, vengono realizzate una serie di opere di difesa costiera lungo la *ribera* e *Plazoleta de los Suspiros* che, con la realizzazione della banchina e della passeggiata

lungo la *Vuelta de Rocha*, vanno ad affrontare l'annoso problema delle esondazioni delle aree della Boca prossime al *Riachuelo*.

Nello stesso tempo viene avviata dal governo centrale una politica di recupero delle proprietà pubbliche dismesse.

Fra queste, una delle più importanti è la centrale elettrica realizzata tra il 1912 e il 1916 su un terreno sito in calle *Pedro de Mendoza* dall'impresa italo-argentina *Martignone & Hijos*, su progetto dell'architetto lombardo *Giovanni* (ispanizzato in *Juan*) *Chiogna*, per conto

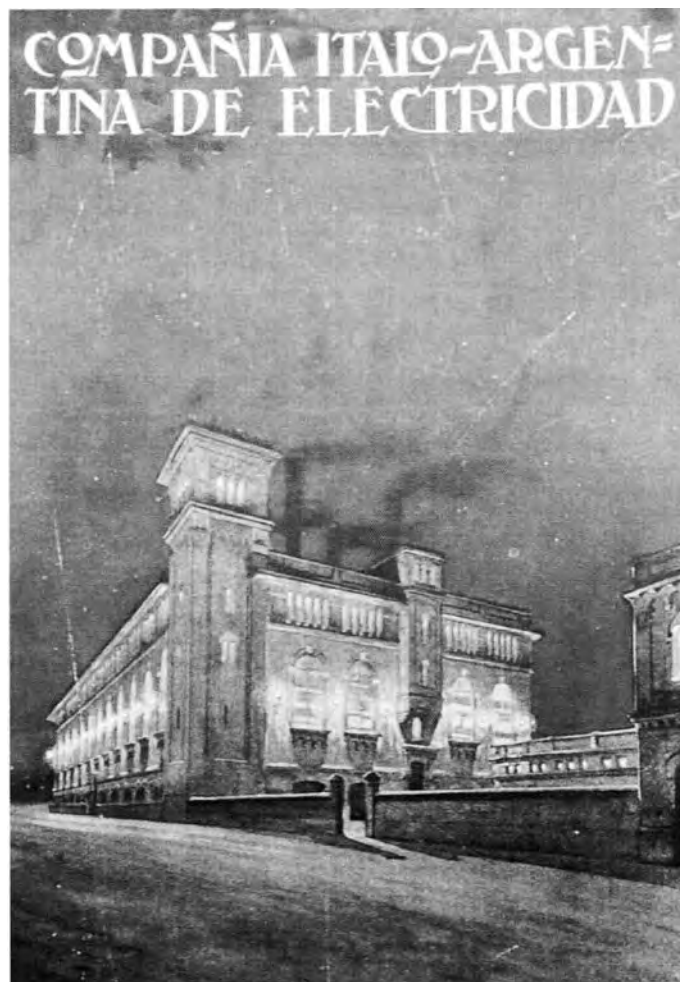
della CIAE *Compañía Ítalo-Argentina de Electricidad*. La stessa CIAE, in una pubblicazione aziendale edita in occasione dell'inaugurazione (2), dichiarava: "... lo stile architettonico di questa centrale, come di tutte le altre, si è ispirato a quello lombardo." e, per parte sua, così commentava il quotidiano "La Razon", in occasione dell'inaugurazione dell'edificio il 28 settembre 1916 "... Attraverso la chiara e armonica applicazione di un puro stile italiano, la CIAE è riuscita ad evitare nelle vie centrali e importanti la ruvidezza propria degli edifici industriali".

La centrale, destinata a soddisfare il crescente fabbisogno energetico della *Capital* (3), consiste in un gigantesco complesso edilizio di mattoni bruni-rossicci, i cui caratteri stilistici, secondo l'interpretazione proposta da Jorge F. Liernur, con l'affinità materica con il Castello sforzesco di Milano aveva cercato di evocare l'idea di sicurezza unita a quella della maestria tecnica (4).

Ma, soprattutto, tale cromatismo materico e stilistico voleva proporsi come marchio d'italianità, così da risultare immediatamente riconducibile alla denominazione della *Compañía*, comunemente indicata come *la Ítalo*, in opposizione alla concorrente CATE – *Compañía Alemana Transatlántica de Electricidad*, che aveva preso saldamente piede in Argentina, grazie all'apporto di tecnici della rinomanza di Peter Behrens.

In un quadro di conquista di un settore in così rapida espansione come quello del mercato energetico, entro la tumultuosa crescita di Buenos Aires dei primi dello scorso secolo, la collocazione entro il *barrio* degli Italiani e l'attribuzione alla più grande centrale elettrica della città e del paese di una fisionomia *italianizante* deve aver sortito un incredibile successo in termini di *marketing*, al punto da spingere la compagnia ad adottare lo stesso stile e i medesimi materiali quale connotazione aziendale anche per le più piccole sottostazioni elettriche, successivamente realizzate nel resto della città.

Dismesso il complesso edilizio *boquense* a seguito della privatizzazione dei servizi sotto la presidenza Meném e abbandonato per un decennio, a partire dal 2000 ne



Manifesto pubblicitario della società CIAE-Compañía Ítalo-Argentina de Electricidad, con l'edificio della centrale elettrica progettata da J. Chiogna

viene ipotizzata una riconversione come *Usina de la Musica*, prevedendo di ubicarvi un auditorium e la sede per l'Orchestra Filarmonica di Buenos Aires.

Si incarica quindi l'*equipe* coordinata da Álvaro Arrese di redigerne il progetto, che viene approvato nel 2001, alla vigilia del *cacerolazo*, lo scoppio della grande crisi economico-sociale che conduce il Paese al *default*.

Il progetto subisce sia una serie di rallentamenti e crisi



collegate alla congiuntura economica e sia delle modifiche del programma funzionale, che ampliano in maniera significativa la destinazione d'uso del complesso, fino a includervi il *Museo del Cinema*, unitamente ad ampi spazi per esposizioni e *performances*. I lavori terminano infine nel 2011 e la nuova *Usina del Arte* viene inaugurata nel 2011. Il progetto, pur provvedendo alle ingentissime trasformazioni costruttive e impiantistiche dettate dalla rifunzionalizzazione del complesso, non interviene a modificare i caratteri dell'edificio, che costituisce senza dubbio uno straordinario esempio di architettura tecnica di matrice italiana in stile neo-románico lombardo, stile a suo tempo adottato quale immagine aziendale, perché riconoscibile nelle sue matrici etnico-culturali.

Tale intervento pubblico di recupero edilizio, unitamente alle migliorie apportate alle condizioni infrastrutturali complessive de La Boca, contribuisce a creare un nuovo interesse verso il quartiere, che si manifesta anche con l'insediamento, sulla *Vuelta de Rocha*, della *Fundación Proa*, organizzazione culturale privata, creata nel 1996 in collegamento con il gruppo industriale italo-argentino *Techint*, leader mondiale nella produzione di tubi metallici. L'attività della *PROA* è incentrata sulla diffusione dei grandi movimenti artistici dei secoli XX e XXI, con particolare attenzione alle tendenze con più marcata tendenza all'avanguardia sperimentista e all'uso della fotografia e dei nuovi media. Sviluppa specifici programmi di formazione e progetti culturali in sinergia con altre istituzioni culturali, straniere e/o locali, offrendosi come interlocutore e supporto alle attività culturali delle scuole del quartiere. La costruzione che ospita il centro culturale della Fondazione manifesta inequivocabilmente una scelta di differenziazione e rottura rispetto al contesto circostante.

Eseguito su progetto dello studio milanese Caruso e Torricella Architetti –l'edificio nella sua veste attuale è frutto del recupero e, soprattutto, del consistente ampliamento, di Casa Dell'Orso, una casona neoclassica realizzata nel XVIII secolo per ospitare al piano primo la residenza e i magazzini al piano terreno.

Si sviluppa su tre piani, che ospitano quattro sale d'esposizione, l'auditorium, la biblioteca-libreria e la caffetteria, a cui si aggiungono gli spazi espositivi della terrazza e della stessa facciata, concepita come elemento di permeabilità visiva rispetto al *barrio* e, insieme, come superficie utilizzabile per installazioni multimediali e retroproiezioni.

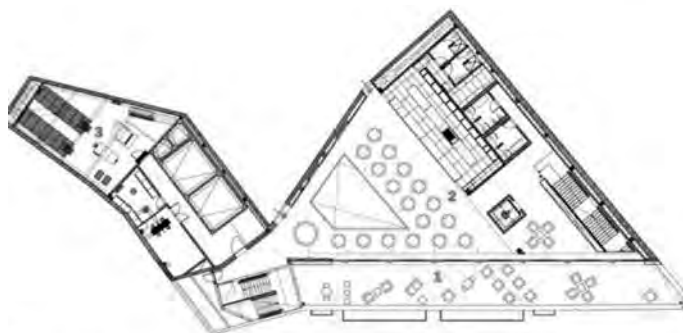
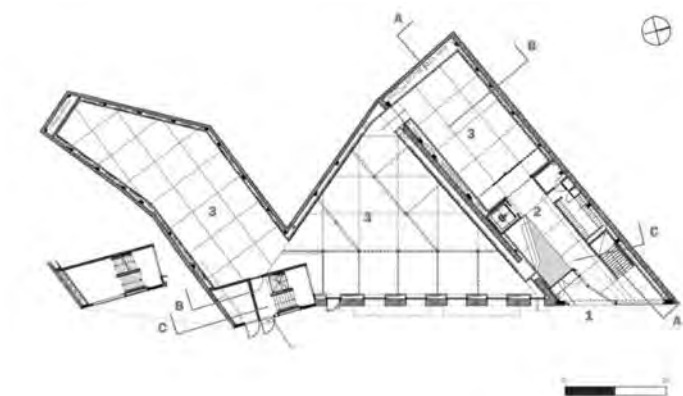
L'aggiunta ai due lati di due corpi di vetro e acciaio, che inquadrano il volume a base triangolare corrispondente al poco che residua del nucleo storico dell'edificio, propone un'immagine che oppone al lussureggiante cromatismo caratterizzante le parti più note de La Boca un algido e classicheggiante candore.

Il bianco adottato da PROA sembrerebbe infatti da ricondurre, più che al legame con il paesaggio urbano del *barrio* e alla sua immagine consolidata, ai modelli architettonici di matrice *francesizante* che hanno costituito il riferimento formale e culturale per tutti gli edifici costruiti in fregio alle *Diagonales* che si dipartono da plaza de Mayo. Si tratterebbe dunque, in tale prospettiva, di una scelta cromatica esplicitamente volta a negare qualsiasi forma di mimetismo con l'ambiente circostante e, anzi, inequivocabilmente tesa a ribadire la propria specifica e orgogliosa individualità.

Rispetto all'accusa d'individualità e di mancanza di relazioni con il contesto da parte dell'edificio, già la documentazione descrittiva del progetto (5) contiene una difesa del carattere asseritamente *boquense* del PROA, affermando risiedere proprio nell'orgogliosa rivendicazione di alterità e nel diritto alla sperimentazione la cifra più autentica della tradizione del quartiere.

Non vi è dubbio che il bianco abbagliante della *Fundación PROA* rappresenti, all'interno del codice cromatico che costituisce la caratteristica saliente del quartiere, un

Nella pagina a fianco, dall'alto: il cortile della Usina del Arte, realizzata all'interno della centrale elettrica dismessa; i sistemi di distribuzione realizzati con elementi metallici all'interno della Usina de la Musica; l'auditorium Sala Anfiteatro della Usina de la Musica (foto dell'Autrice). Qui, dall'alto: il fronte verso la Vuelta de Rocha dell'edificio espositivo sede della Fundación PROA; piante del piano terreno e della terrazza



1. Terraza
2. Restaurante



La vista dalla terrazza-caffetteria posta all'ultimo piano della Fundación PROA. Nella pagina a fianco: magazzino prospettante su avenida Pedro de Mendoza (foto dell'Autrice); a pag. 56: la sede della Sociedad de Fomento y cultura Manuel Ocampo, una delle tante associazioni sorte spontaneamente nel barrio

elemento di evidente rottura e diversificazione, ancorché imposto dalla necessità di disporre di una facciata neutra, compatibile con il suo impiego quale schermo per proiezioni e installazioni multimediali.

La realizzazione del Distrito de las Artes e il suo impatto sul barrio. L'insieme degli interventi descritti, portati a termine nell'arco di quasi due decenni con risorse pubbliche e private, ha trovato un quadro normativo di riferimento nella Ley 4353 del 2012, che ha inteso istituire a La Boca il *Distrito de las Artes*, unitamente ad alcune porzioni degli adiacenti *barrios* di San Telmo e Barracas, andando a formalizzare un processo di trasformazione già ampiamente in atto e non privo di risvolti problematici. Infatti, al di là delle considerazioni più specifiche, volte a legittimare su un piano tecnico-funzionale le scelte inerenti

i caratteri architettonici conferiti all'attuale complesso della Fundación PROA, può forse non risultar superfluo osservare come gli edifici strettamente aderenti all'immagine più diffusa del *barrio*, quella dai fronti stradali dal cromatismo "gridato", che mandano in visibilio i turisti alla ricerca della dimensione folklorica della Boca, siano concentrati soprattutto nell'area immediatamente circostante Plazoleta de los Suspiros e il nucleo di edifici riferibili alla *Fundación Quinquela*.

Se invece si prosegue a sud-est, oltre l'edificio PROA, in un tratto della passeggiata lungo l'acqua dove i turisti non si avventurano, rispettosi ai richiami alla sicurezza contenuti nelle guide turistiche, lo scenario cambia.

Qui, nel tratto più meridionale di avenida Pedro de Mendoza, sul lato della la Vuelta de Rocha opposto rispetto alla "*ciudadela solidaria*" voluta da Quinquela, sono ancora presenti i fronti *parlants*, densi di colori e decorazione, alternati però a quelli di complessi industriali caratterizzati da una silente e raccolta classicità.

Si tratta nella maggior parte dei casi di edifici ormai



dismessi, per effetto dei cambiamenti socio-economici che stanno investendo il quartiere, testimoni tuttavia di un volto urbano più ricco e sfaccettato di quello entro cui la riduzione alla dimensione folkloristica del *tópico boquense* rischia di condannare il quartiere.

Infatti, le trasformazioni e le migliorie fisiche apportate a supporto della valorizzazione culturale del *barrio* hanno subitaneamente risvegliato l'interesse da parte degli immobiliari e degli operatori economici, creando le condizioni per un processo di cristallizzazione dell'immagine urbana e, sul piano sociale, di gentrificazione che, secondo le dinamiche tipiche di tali fenomeni, rischia di innescare violenti processi di espulsione nei confronti degli abitanti appartenenti ai ceti finanziariamente più fragili.

La tradizionale reattività sociale *boquense* non ha tuttavia tardato a farsi sentire, attraverso l'istituzione di associazioni di *vecinos* e fondazioni – come, ad esempio, la *Fundación por La Boca*, creata nel 2001, per «...*recrear una cultura del trabajo que impulse los oficios, las profesiones y las actividades industriales y comerciales del barrio*» [ricreare

una cultura del lavoro che stimoli i mestieri, le professioni e le attività industriali e commerciali del quartiere] (6) – volte a stimolare l'attivazione di progetti e programmi capaci d'innescare processi virtuosi d'integrazione urbana, sociale ed economica e il superamento delle condizioni di marginalità sociale ed economica in cui è stata negativamente declinata la condizione geografico-amministrativa di *umbral de la metrópolis* [soglia d'ingresso alla metropoli] (7), condizione storicamente caratterizzante il ruolo del *barrio* all'interno di una compagine complessa e articolata come quella della metropoli *porteña*.

È in questo quadro che possono essere riguardati alcuni interventi di sostegno al recupero edilizio di vecchi *conventillos* finalizzati alla creazione di residenze d'affitto a basso costo.

Ma, soprattutto, un apporto effettivo alla tutela del patrimonio urbano *boquense*, può derivare dal sostegno alla ricchezza culturale che il quartiere ha saputo costruirsi, fatta di libertà immaginativa e d'ibridazioni tra saperi colti e vernacolari.



È in questo quadro che, ad esempio, va riguardata la legge 1941 del 2006, con la quale la tradizione del *filete porteño* – le cui realizzazioni contribuiscono ampiamente a caratterizzare il paesaggio urbano di La Boca e dei limitrofi *barrios* di San Telmo e di Barracas – è stato

dichiarato costituire parte del patrimonio culturale della città di Buenos Aires, dichiarazione che ha rappresentato la premessa essenziale al successivo riconoscimento da parte dell'Unesco di questa stessa tradizione come parte del Patrimonio immateriale dell'Umanità.

1. Vedasi, a tal proposito, lo studio di D. ABAD, N. DÉCIMA E S. FERRARA, *La Boca*, sviluppato nell'ambito del corso dei proff. J. MELE E L. RAFFAGLIO, Universidad de Belgrano, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, a.a. 2016 (stampato in proprio).

2. CIAE, *Compañía Ítalo-Argentina de Electricidad/Sociedad anónima inauguración de la usina principal a vapor en la calle Pedro de Mendoza esquina Senguel* – Buenos Aires, 28 Septiembre de 1916, p. 8.

3. Cfr. A. MASSARENTE, F. CARBONARI, F. GANDOLFI, E. GENTILE, A. OTTAVIANELLI, *Architetture elettriche. Giovanni Chiogna e le centrali della Compañía Ítalo-Argentina de Electricidad a Buenos Aires*, in G. D'AMIA (a cura di), *Italia-Argentina*, op. cit. pp. 55-71.

4. J. F. LIERNUR, *El torbellino de la electrificación*, in: J.F. LIERNUR, G. SILVESTRI, *El umbral*, op. cit. pp. 46-47.

5. Significativi stralci della relazione al progetto sono riportati in: <http://www.proa.org/esp/information-who-we-are.php>.

6. L'associazione dichiara come sua precipua finalità: “*Gestionar y coordinar con entidades intermedias proyectos y/o programas orientados a la integración urbana, social y cultural de la Boca y el Riachuelo. Generar y/o apoyar la formación y la capacitación de grupos de personas para recrear una cultura del trabajo que impulse los oficios, las profesiones y las actividades industriales y comerciales del barrio*” [Gestire e coordinare, unitamente a soggetti intermedi, progetti e/o programmi orientati all'integrazione urbana, sociale e culturale de La Boca e del Rachuelo. Generare e/o appoggiare la formazione e l'abilitazione di gruppi di persone, per ricreare una cultura del lavoro che stimoli i mestieri, le professioni e le attività industriali e commerciali del quartiere]. Da: <http://fundacionxlaboca.org.ar/la-fundacion-quienes-somos/>.

7. È questo il titolo adottato da J. F. Liernur e G. Silvestri per il loro fondamentale studio sul quartiere de La Boca, *El umbral*, op. cit.



IL FILETEADO PORTEÑO E L'IMMAGINE URBANA FRA ARTE DEL DISEGNO E ARTE DI ARRANGIARSI

Abstract: *The fileteado is a typical Buenos Aires decorative style, based on drawing and subsequent coloring, by brightly colored enamels, images and written texts, boxes of frames, drop shadows, plant forms and stylized animals. Employed since the beginning of the 20th century by carbody repairmen and varnishers of Italian origin to adorn and hide dents in wagons and vehicles, it has quickly spread to make insignia and murals. It has become an original and connotative element in Buenos Aires urban landscape, so significant that in 2015 Unesco has recognized belong it to the Intangible Heritage of Humanity.*

Per comprendere quali siano gli elementi che concorrono a definire il volto de La Boca non si può omettere di considerare il ruolo ricoperto dal *fileteado* e dal caleidoscopico repertorio di sue applicazioni, la cui sovrabbondanza costituisce uno dei tratti più caratteristici del paesaggio urbano del quartiere.

Si tratta di uno stile decorativo tipicamente bonaerense, basato sul disegno e la successiva coloritura mediante smalti dai vividi colori d'immagini e testi scritti, riquadrati da cornici, ombreggiature, forme stilizzate di personaggi, di vegetali e di animali.

Impiegato a partire dagli inizi del XX secolo da carrozzieri e verniciatori di origine italiana per adornare e mascherare ammaccature in carri e automezzi, si è rapidamente diffuso nella realizzazione di insegne e *murales*, divenendo un elemento connotativo dell'architettura e del paesaggio urbano dell'intera città di Buenos Aires, al punto da venir riconosciuto nel 2015 come parte del Patrimonio Immateriale dell'Umanità.

La nascita e lo sviluppo. Non esiste alcuna documentazione diretta relativa alla nascita del *filete*, che può essere ricostruita esclusivamente sulla scorta delle fonti orali, spesso rappresentate da testimonianze indirette e narrazioni tramandate in famiglia.

Secondo quanto amava raccontare il *fileteador* Enrique Brunetti (1), in Avenida Paseo Colón – che al principio del XX secolo corrispondeva al confine tra la città con le sue case e i suoi edifici civili e l'area portuale – c'era una carrozzeria dove lavoravano come apprendisti, in forma più o meno avventizia, due ragazzi di dieci e tredici anni: suo padre Vicente Brunetti e Cecilio Pascarella.

Poiché il proprietario dell'officina aveva chiesto loro di riverniciare con il consueto color grigio un carretto che aveva riportato delle ammaccature, i ragazzi, pensando di fare una bravata o forse solo per gioco, ebbero l'idea di mascherare le ammaccature con decorazioni multicolori. Il risultato dovette risultare di gradimento tanto del titolare della carrozzeria come del proprietario del veicolo, visto

che non solo fu accettato, ma provocò le richieste da parte di altri proprietari di carretti, prevalentemente adibiti al commercio ambulante di frutta e verdura, convinti che le vivaci decorazioni multicolori sarebbero risultate più efficaci nel richiamare l'attenzione delle massaie.

Il secondo passo fu quello d'includere fra le decorazioni il nome del proprietario del carretto, il suo indirizzo e la categoria merceologica in cui commerciava.

Al principio, per il tracciamento delle scritte, si faceva ricorso agli artigiani decoratori d'insegne di origine francese, ma poi, per la precisione e la fantasiosità nella loro realizzazione, acquista una nomea proprio Cecilio Pascarella, uno dei due *pibes gringos* [ragazzi di origine italiana] che per primi avevano sperimentato la decorazione dei carri. Progressivamente, nell'esecuzione delle lettere, si consolida l'introduzione dei cosiddetti *firuletes* – termine letteralmente traducibile come “svolazzi, abbellimenti”, utilizzato anche per indicare le figure del tango – che ne costituiscono uno degli elementi grafici distintivi. Una diversa origine del *fileteado* viene ipotizzata dalla giornalista Elda Pérez che, in un suo articolo intitolato “*Fileteando, del suburbio al centro*” (2), sulla base di una serie di testimonianze orali raccolte, sostiene la nascita della pratica decorativa come espediente per non pagare la tassa municipale sulle insegne e gli annunci di natura commerciale, potendosi sostenere, a causa della ridondanza dell'elemento decorativo, la sua prevalenza su quello informativo pubblicitario.

A prescindere dall'aneddotica e dall'improbabile possibilità di accertare uno specifico episodio o singolo motivo quale origine del *fileteado*, ciò che appare evidente è la sua affinità con la dimensione iconografico-narrativa caratterizzante talune manifestazioni della cultura regionale, vernacolare e pre-industriale, italiana, come i carretti siciliani o i cartelloni utilizzati da cantastorie itineranti e venditori ambulanti. Con essi, infatti, il fenomeno culturale bonaerense sembra condividere un generale apparentamento al mondo dei mezzi di locomozione e l'appartenenza alla cultura dell'andare dei suoi committenti.

Negli anni '40 la diffusione dei veicoli a motore provoca la chiusura delle officine extraurbane a favore di quelle situate in città, a cui debbono perciò rivolgersi, sia per l'ordinaria manutenzione che per l'allestimento dei mezzi di loro proprietà, anche gli abitanti di sobborghi e villaggi rurali. Tale circostanza crea le condizioni per la diffusione del *fileteado* anche al di fuori dei confini urbani di Buenos Aires, con un bacino di utenza esteso all'intera area rioplatense, sebbene la sua produzione rimanga sempre appannaggio della città.

Generalmente i camion, che sono di seconda mano (ma spesso anche di terza o quarta), vengono acquistati in forma di cabina con *chassis*, per essere poi allestiti nella forma più adatta al tipo di beni da trasportare, mediante il montaggio di un cassone, generalmente di legno duro, le cui ampie superfici, lisce, ben levigate e già trattate con la pitturazione di fondo dal *pintor de liso*, si offrono al *fileteador* perché vi dia prova della sua abilità, fantasia e finezza esecutiva.

Analoga opportunità espressiva viene offerta dai *colectivos*, mezzi di trasporto urbano e peri-urbano, introdotti a Buenos Aires dal 1924 e che ottengono un rapido successo per il fatto di costituire una soluzione intermedia tra i costosi taxi e i sovraffollati omnibus e tramvai.

L'ampiezza delle superfici che questi nuovi mezzi di locomozione mettono a disposizione del *fileteador* consente d'integrare la decorazione con testi scritti più estesi della semplice comunicazione degli estremi identificativi della impresa commerciale.

Vengono perciò spesso inseriti brevi frasi, spesso consistenti in sentenze apodittiche con aspirazioni pseudo-filosofiche, citazioni da celebri tanghi o mordaci esempi del proverbiale *humor* argentino.

Un'ampia varietà di frasi e sentenze si può ancora apprezzare su gran parte dei camion in circolazione a Buenos Aires, sul retro o nella fascia sovrastante il parabrezza, il cosiddetto *buche*.

Perfino Jorge Luís Borges subisce il fascino di questa singolare forma di comunicazione, intitolando alle

Inscriptiones de los carros uno specifico capitolo del suo *Evaristo Carriego*, in cui raccoglie un ricco repertorio di “*costados sentenciosos*”, che classifica, in base al senso e al “registro” verbale (ad esempio, retorico, galante, sentenzioso, filosofico, ecc.) adottato (3).

La lingua utilizzata non è il castigliano puro e certificato dalla *Real Academia*, bensì il *lunfardo* – quello speciale idioma, frutto della indistricabile mescolanza di apporti da tutte le etnie di provenienze della massa di emigrati presenti nell’area del Río de la Plata – o, molto spesso, anche il *cocoliche*, il linguaggio ibrido, largamente utilizzato nei cantieri navali de La Boca o nei cantieri edili dove lavoravano *los Tanos*, derivato dalla storpiatura di vocaboli spagnoli in assonanza con i diversi dialetti delle regioni italiane.

Per quanto concerne invece l’apparato decorativo, poiché i proprietari dei *colectivos* non vogliono rischiare di essere confusi con i fruttivendoli ambulanti, viene escluso o ridotto al minimo l’impiego di temi di natura vegetale, in generale assai diffusi, come la foglia d’acanto o il tulipano. Viene così stimolata l’elaborazione di motivi iconografici diversi, forme icastiche di un messaggio più *macho*, come gli

Dall’alto: il carretto di un fruttivendolo (fileador A.Vogliotti); un *colectivo bonaerense* del 1931; il retro del cassone di un camion con iscrizioni e decorazioni a fileteado



elementi riconducibili alle simbologie nazionali o al *futbol club* di affezione.

Una linea di sviluppo e di fervore creativo che sembra poter subire una battuta di arresto quando, con un'ordinanza municipale del 1975, viene vietato l'uso del *fileteado* su *collectivos* e bus, con la motivazione che la caratteristica ridondanza decorativa avrebbe reso di difficile lettura le informazioni ritenute essenziali per gli utenti, come il numero identificativo della linea e la destinazione. Tale divieto, che va a colpire l'ambito primigenio e più tradizionale di nascita e sperimentazione di tale tecnica pittorica, viene poi abrogato nel 1985. Tuttavia, nei suoi dieci anni di efficacia, la restrizione, paradossalmente, ha finito per contribuire in maniera significativa alla fortuna del *fileteado*, ampliandone i confini di fruizione e, anche, di elaborazione.

Infatti, i numerosi *fileteadores* precedentemente impiegati nelle carrozzerie – dove, peraltro, costituivano una *élite* operativa, e che, a seguito della restrizione amministrativa imposta, si ritrovano senza lavoro – devono cercare di riciclare la loro abilità in altri ambiti.

Acquista perciò progressivamente sempre più importanza l'applicazione del *filete* per la realizzazione d'insegne e cartellonistica d'informazione commerciale, un settore che aveva già iniziato a svilupparsi fin dagli anni '20 del XX secolo, con la diffusione del tango e l'apertura di un sempre maggior numero di *milongas* dove esso poteva essere praticato.

Inoltre, la rottura del connubio tra mondo dei motori e *fileteado* determina il progressivo affrancamento della dimensione meramente artigianale, verso la conquista di un'autonomia artistica da parte di questa forma espressiva, fino a raggiungere lo *status* di tecnica pittorica da cavalletto, sancita dallo svolgimento di una mostra nel 1970, curata dalla scultrice Esther Barugel e dal pittore Nicolás Rubiό, presso la *Galeria Widenstein* (4) e, nel 2012, dall'inaugurazione presso il *Museo de la Ciudad de Buenos Aires* dell'esposizione permanente dedicata al *filete porteño*.

Peraltro, il distacco dal mondo dei motori, a tradizionale connotazione maschile (ancora per tutto il XX secolo, le uniche presenze femminili in una carrozzeria erano le immagini e foto seduttive dei calendari), ha aperto questa tecnica pittorica agli apporti femminili, consentendo la comparsa di *fileteadoras*, la cui differente sensibilità formale ha contribuito ad ampliare il repertorio iconografico tradizionale, ormai applicabile a molteplici ambiti e settori. Infatti, tra l'originario impiego quale astuto espediente per mascherare le ammaccature della carrozzeria e la condizione di arte da cavalletto, degna di essere esposta e apprezzata per il suo solo contenuto iconografico, si collocano tutta una serie di ambiti in cui il *filetear* ha trovato applicazione, dalla decorazione di spazi interni e di oggetti d'uso, fino all'abbigliamento, al tatuaggio e alla *bodyart*, in cui l'arte decorativa basata sui *filetes* (dal latino, *filum*) permane nelle caratteristiche formali dell'immagine, ottenuta, però, seguendo procedimenti del tutto differenti rispetto a quelli tradizionalmente usati dai *fileteadores*.

La tecnica e il procedimento. Il maestro *fileteador* predispose un cartamodello di base, *el espólvero*, un foglio di carta velina su cui traccia lo schema del disegno, generalmente ridotto alla metà di quella che sarà la sua estensione definitiva. Ciò è consentito dal fatto che gli schemi tipici della composizione di *fileteados* sono organizzati spazialmente da assi di simmetria, che possono avere andamento verticale e/o orizzontale oppure lungo una delle diagonali della superficie da decorare.

In analogia con la tecnica dello spolvero, utilizzata dal Rinascimento in poi per realizzare le sinopie degli affreschi trasferendo sulla superficie muraria lo schema compositivo del disegno tracciato sui cartoni, il foglio viene perforato seguendo il tracciamento del disegno.

Viene quindi collocato sulla superficie del supporto prescelto, precedentemente preparata con la pitturazione del fondo, eseguita con colori piatti, prevalentemente di colore molto scuro o nero.

Si può quindi procedere allo spolvero mediante l'ausilio

della *muñeca* [letteralmente: bambolina], un sacchettino di tela riempito di talco o polvere di gesso oppure carbone, nei rari casi d'intervento su fondo chiaro.

Si ripete poi la stessa operazione utilizzando il foglio a rovescio, in modo da completare simmetricamente la composizione con la metà mancante del disegno.

È a questo punto possibile iniziare le operazioni di pittura, per le quali viene impiegata un'enorme varietà di pennelli – differenziati per lunghezza del manico, sezione, lunghezza e forma dei peli – da utilizzare selettivamente in base a ciò che si deve dipingere.

I colori oggi impiegati sono gli smalti acrilici, che hanno sostituito le vernici degli esordi, che erano composte da pigmenti naturali, emulsionati con colla e olio di lino cotto. La prima pittura consiste nella stesura dei colori costituenti le campiture cromatiche di base. Sono stesure di colori piatti, tra loro affiancati secondo contrasti di caldo-freddo oppure di complementarietà. I *fileteadores* hanno tramandato la composizione di alcune specifiche tonalità di colore, come, ad esempio, il cosiddetto verde *fintoro* (contrazione da "finta d'oro"), un tono di verde particolarmente brillante, ottenuto mescolando, in proporzioni determinate, giallo, nero e azzurro.

Quando i colori *planos* sono ben asciutti, si procede alla realizzazione dei cosiddetti *planes de luz media*, che consiste nell'esecuzione di lueggiature e ombre, previa determinazione della posizione della fonte luminosa nel *fileteado*. La fonte di luce usualmente s'immagina posizionata centralmente o angolata a 45°, da destra o da sinistra, ma sempre dall'alto. Le lueggiature vengono ottenute mediante pennellature di colore più chiaro, o meno saturo, rispetto al tono di base a cui si riferiscono.

Le ombre, proprie o portate, vengono invece campite con il cosiddetto *yapán*, una mescolanza di vernice trasparente e una modesta quantità di nero, così da mantenere la trasparenza della base.

Viene infine eseguita l'applicazione del caratteristico *brillo*, la rappresentazione della luce più intensa, ottenuta mediante l'esecuzione con pennello sottilissimo di alcune



Dall'alto: un esempio d'iscrizione [Beato Adamo che non aveva suocera]; attrezzatura del fileteador: a) spugna per sfumare; b) spatola; c) metro; d) pennelli; e) punteruolo; f) muñeca; g) tavolozza; h) filo per tracciare gli allineamenti

lueggiature o linee di contorno (i *filetes*, da cui trae nome l'intera tecnica pittorica) di colore bianco puro.

Quando tutti gli strati di colore si sono perfettamente asciugati, può essere applicata la vernice trasparente di finitura. Ciò non avviene mediante una stesura larga e indifferenziata ma si procede seguendo la forma e il verso di pittura delle campiture cromatiche sottostanti,



Dall'alto: disegno preparatorio (fileteador G.Ferrari); tracciato bucherellato per il trasferimento dell'immagine con la tecnica dello spolvero.

Nella pagina a fianco: elementi costruttivi e decorativi tipici dell'architettura dell'Ecclettismo, con evidenti affinità con i motivi del fileteado

calibrando consistenza e quantità della vernice applicata in ogni porzione di spazio, così da accentuare gli effetti plastici di rilievo del decoro.

Il disegno: schemi compositivi e motivi tipici.

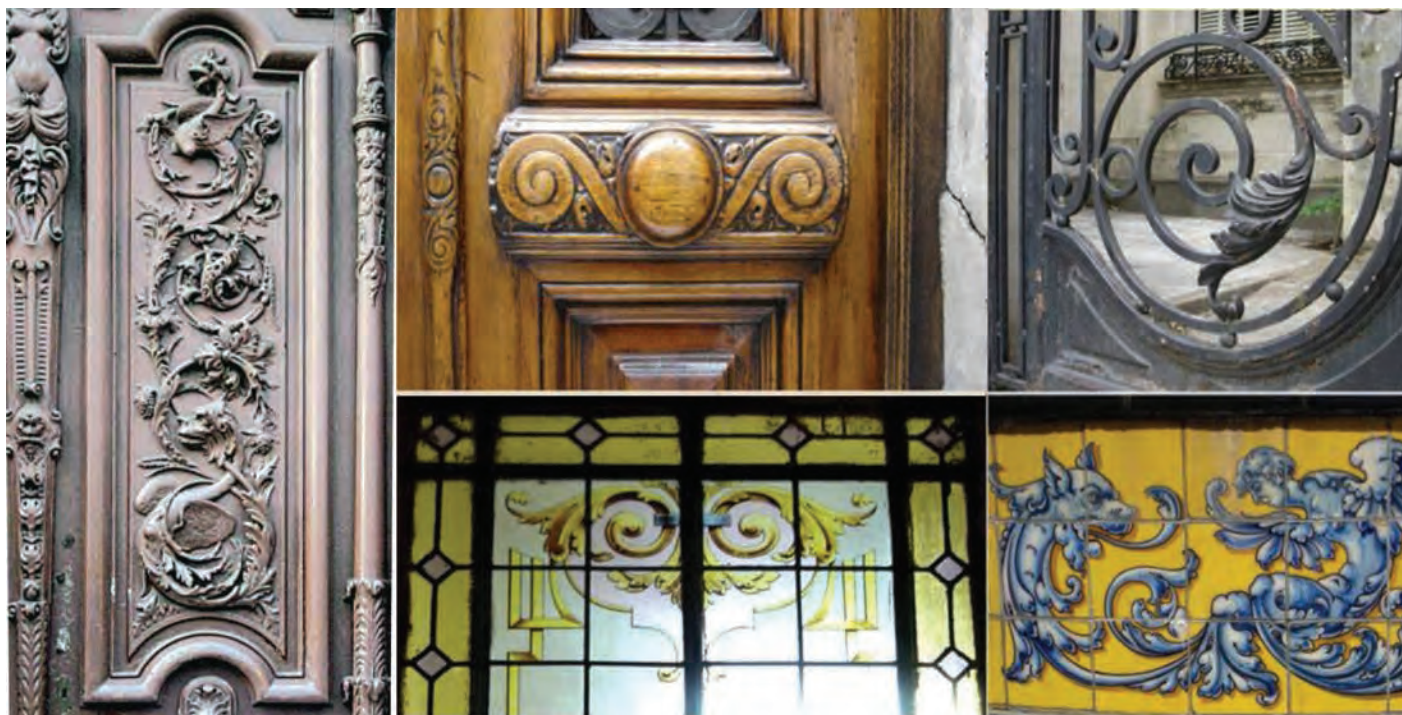
Il repertorio iconografico utilizzato nella realizzazione dei *filetes* mostra evidenti relazioni con gli stilemi del disegno accademico e dell'apparato decorativo caratterizzante l'architettura dell'Ecclettismo, di cui fornisce un'interpretazione in versione allegramente vernacolare.

In effetti, sussiste una coincidenza cronologica tra la nascita del *filete* e la trasformazione di Buenos Aires in *Capital federal*, che colloca entrambi i fenomeni a cavallo tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo. La trasformazione urbana viene attuata assumendo come riferimento lo stile *renacentista* italiano o quello *francesizante* della *Belle Époque*, con il ricorso a progettisti, capimastri e maestranze in buona misura italiani o di origine italiana (5), portatori di un *know-how* che si traduce in repertorio di forme condivise e utilizzabili anche nell'ambito delle arti applicate, nella realizzazione dei cementi decorativi – il cosiddetto *Revoque Similpiedra* – dei ferri battuti o delle vetrate decorate.

Entra dunque nell'immaginario collettivo una sorta di consuetudine visiva a forme e schemi compositivi basati su una "classicità metabolizzata" e trasformata in quotidianità, a cui riferirsi anche nella decorazione di un camion, di un carro funebre o di un'insegna commerciale.

Nel disegno del *fileteado* si fa quindi ricorso a ordinamenti basati su assi di simmetria, con preferenza per l'asse centrale verticale o, in alternativa, coincidente con una delle diagonali dello spazio da decorare.

Nonostante la tendenza alla ridondanza figurativa caratterizzante il linguaggio del *filete*, il rapporto tra il pieno della decorazione e il vuoto del fondo è comunque rispettato e il giusto dimensionamento del *talón* – lo spazio sempre esistente tra il *borde* perimetrale e i motivi ornamentali, racchiusi dalla *banda* – garantisce che il disegno non risulti né compresso né flottante entro lo spazio della rappresentazione.



Il disegno decorativo vero e proprio, si articola poi per piani spaziali disposti su una profondità modulata e simulata sia mediante la variazione del colore nei *contrafondos* e sia mediante un utilizzo piuttosto sofisticato del contrasto luce/ombra, capace di restituire realisticamente gli effetti di plasticità. Gli elementi decorativi riproposti sono generalmente desunti dal repertorio classico, integrati frequentemente dal richiamo all'iconografia dell'Illuminismo e della Rivoluzione francese, presente anche nell'*escudo nacional*, con le due mani che si stringono e sormontate dal berretto frigio.

I temi iconografici più ricorrenti, che si ritrovano variamente composti in ciascuna opera, sono:

– *Elementi architettonici*. Cornici e modanatura, sempre presenti in funzione di riquadratura, assumono talvolta un'articolazione più complessa (che come nel caso della modanatura che si trasforma in una vera e propria

trabeazione su mensole, evidenziata plasticamente da un marcato trattamento delle ombre) conferisce loro, un maggior peso nella composizione decorativa generale.

– *Elementi vegetali*. L'elemento più diffuso è quello della foglia d'acanto, utilizzata fin dagli esordi della pratica *fileteadora*, in funzione di raccordo tra la parte orizzontale e quella verticale della *banda*. La sua struttura geometrica, imperniata nella spirale della voluta, è evidenziata dalla rigatura chiara delle nervature, spesso accentuata da tocchi di *brillo*.

Talvolta dal fogliame laterale si diparte una voluta secondaria, la cui differenza rispetto alla principale è sottolineata dall'uso di un colore più chiaro o meno saturo. Nelle cornici più complesse, talvolta, si ritrovano foglie d'acanto in serie, digradanti a formare delle spirali, con effetti di notevole dinamicità compositiva, talora arricchite da terminali zoomorfi.



In alto: decorazione sul retro di un colectivo con evidenziazione dei tracciati di simmetria. In basso: nomenclatura degli elementi componenti un fileteado (elabor. grafiche dell'Autrice)

Nella pagina a fianco, in alto: insegna di una milonga con relativo schema di analisi grafica (fileteado A. Genovese, elab. grafica dell'Autrice con L. D'Elia); il motivo delle mani allacciate, desunto dall'iconografia Illuminista e presente anche nell'escudo nacional; in basso: elementi e motivi tipici con relativi schemi grafici; Fileteado di E. Gervasi con alla base fasce costituite dalle spirali ricorrenti in questo autore (elabor. grafiche dell'Autrice)

Diffusa è pure la rappresentazione di fiori, ritenuti simbolo della bellezza e dei quali si riscontra una definita casistica. Compiono infatti il fiore a cinque o a quattro petali, così come forme la cui concavità è ottenuta attraverso il gioco chiaroscurale, quali la campanula, il tulipano piccolo e la *amapola* [papavero], il cui disegno è quello del tulipano, «con la convexidad de una tulipa al revés» (6). Altro elemento vegetale usato con una certa frequenza è il mazzo di spighe, desunto dalla simbologia rivoluzionaria e termidoriana, per convertirsi in simbolo di abbondanza, nonché, più prosaicamente, messaggio pubblicitario dei venditori ambulanti di pane.

– *Animali*. Generalmente quando si tratta dell'immagine di animali reali, ritenuti simboli di buon auspicio – come il cavallo da corsa o il leone, simbolo di forza e fierezza – essa viene collocata all'interno di un ovale o di una cornice, a formare il fulcro semantico della composizione. Quando invece si tratta di animali immaginari o mitologici (come il drago, simbolo di forza virile, oppure l'uccello, simulacro della sensualità) tali figure vengono integrate alla struttura delle cornici o quali terminali delle volute



Medaglione tematico

Bolitas

Cornucopia con fiori

Foglia d'acanto

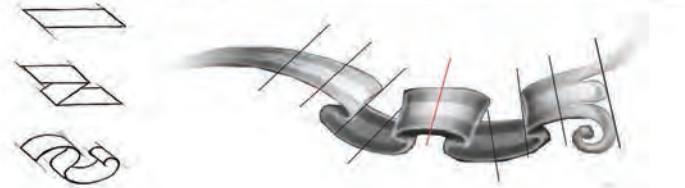
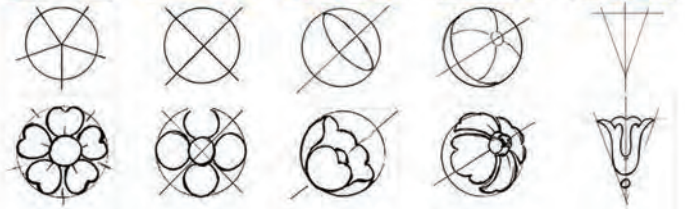
Talón

Sfondo

Banda (o cornice)

Ombra portata banda

Borchia





Da sinistra: insegna di studio legale in cui compare la bilancia come elemento identificativo della professione; insegna del Café La Perla con ritratto del pittore B. Quinquela (fileteador S.Menasché). Nella pagina a fianco, dall'alto: insegna del Café La Perla con il motivo del porto con le imbarcazioni (fileteador S.Menasché); la derivazione degli elementi e delle volute caratteristiche del fileteado dalla rappresentazione accademica degli ordini classici; terminali delle volute con elementi zoomorfi, spesso in funzione di firma occulta del fileteador

a foglia d'acanto. La loro forma schematizzata ricorda frequentemente lo stile decorativo grottesco o neo-pompeiano tardo-ottocentesco. Spesso all'interno della composizione delle opere di un determinato *fileteador* si riscontra l'inserimento di un'immagine stilizzata di animale quale firma occulta dell'autore (ad esempio, Martiniano Arce usa figure di uccelli, così come le spirali d'acanto di León Utroib si distinguono per la singolare terminazione a testa di cavallo.

– *Elementi di drappeggio.* Sipari, nastri, nodi, fasce, pergamene e bandiere ritenuti soggetti più maschili del repertorio floreale, costituiscono l'apparato iconografico tipico dei mezzi di locomozione non destinati alla vendita di alimenti, ma al trasporto di cose e persone. Spesso tali elementi sono declinati in forma patriottica attraverso l'uso del bianco-celeste nazionale oppure a dichiarare la fede sportiva del proprietario. Fasce, pergamene e nodi presentano spesso l'articolazione delle pieghe, rigorosamente simmetrica, rappresentata in prospettiva. Altro elemento assai comune è la fascia bianco-celeste in spirale attorno ad un'asta e terminante con una voluta.

– *Elementi simbolici.* Rientrano in questo gruppo gli

elementi presenti nello scudo nazionale: il sole, talvolta declinato come sole nascente in segno di prosperità, le mani allacciate e il berretto frigio.

Nel caso di targhe e insegne compaiono oggetti collegati all'attività che si vuole segnalare (ad esempio, la bilancia per l'avvocato). Vengono inoltre utilizzati elementi caratterizzanti specifici luoghi di Buenos Aires, come l'Obelisco o il *Puente Transbordador* di La Boca. Nei *fileteados* più antichi ricorre anche il tema della nave, forse espressione del desiderio di ritorno al paese d'origine.

– *Personaggi oggetto di venerazione popolare.* Vengono rappresentati sempre racchiusi in cornici, spesso ovali o in forma di serratura. Formano un repertorio che spazia dalla *Virgen de Luján*, protettrice dei viaggiatori e delle strade, fino all'immagine di Evita Perón, di Maradona e, tra i più frequenti, di Carlos Gardel o, in tempi più recenti, Papa Francesco.

– *Elementi di completamento puntuale.* Bottoni, borchie, ovali, *bolitas*, lacrime, bugne e diamanti vengono utilizzati nelle composizioni per segnare allineamenti sui bordi o riempire piccoli spazi. Le *bolitas* vengono sovente eseguite con un riflesso chiarissimo, così da sembrare di consistenza vetrosa.

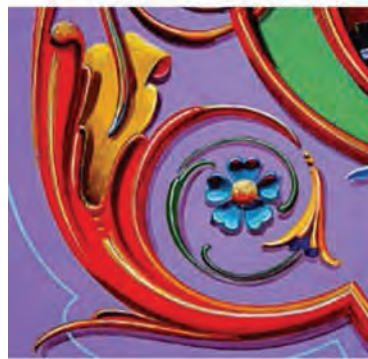
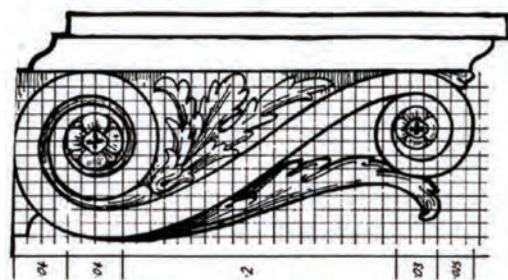
– *Lettere*. Tradizionalmente il *fileteado* contiene una notevole quantità di lettere a formare il messaggio scritto che, dal punto di vista comunicativo, ha valore paritario con la parte propriamente iconografica, della quale le lettere, elaborate con la stessa raffinatezza grafica utilizzata per le immagini, condividono la plasticità volumetrica. Anch'esse vengono infatti *fileteadas* con l'affiancamento del *brillo*, dell'ombra portata e del *repiqué*, il caratteristico effetto d'incidenza della luce, ottenuto mediante piccole pennellature oblique di bianco o di un colore chiarissimo. I caratteri utilizzati nelle composizioni più antiche sono quelli gotici, presumibilmente copiati dalle banconote in uso al tempo e in gergo *filetero* denominati *ergóstricas*, in seguito affiancati dal corsivo inglese e dall'*italicus*. I caratteri sono sempre integrati da abbellimenti costituiti da grazie, *comas* e *firuletes*, con una ridondanza decorativa che li rende molto più affini agli schemi grafici utilizzati dalle ricamatrici dell'Italia del sud per l'esecuzione di laboriosi monogrammi da corredo che non alla definizione degli stili impiegati in tipografia.

Il fileteado e l'architettura. Con l'impiego del *filete* nella realizzazione d'insegne e cartellonistica commerciale questa tecnica pittorica viene necessariamente a instaurare una relazione con l'architettura delle facciate degli edifici su cui si situa.

Si tratta di un rapporto in primo luogo di natura fisica, poiché l'insegna va materialmente a occupare una porzione più o meno estesa del fronte edificato, giustappo- nendo i propri codici iconografici e rappresentativi al linguaggio costruttivo e decorativo degli elementi architettonici.

Un rapporto di contiguità fisica che in taluni casi diviene inestricabile, quando il *filete* non viene realizzato su separato supporto di legno o metallo in forma d'insegna rimovibile, ma si avvale della tecnica usata per la realizzazione dei *murales* e, pur conservando la propria finalità di comunicazione, commerciale o no, si trasforma in parte costitutiva dell'edificio.

L'architettura storica di Buenos Aires mostra anche esempi





di decorazione plastica costituente parte essenziale del disegno del fronte edilizio concepita con l'esplicita finalità di comunicare quale sia l'attività commerciale di cui l'edificio è sede.

La facciata assume in questi casi quel valore semantico di *architecture parlante* caratterizzante le opere e il pensiero architettonico dei cosiddetti *architetti rivoluzionari* (7), nel contesto culturale dell'Illuminismo francese, di cui la cultura argentina e bonaerense si è dichiarata fin dalle sue origini essere figlia. In ragione di ciò, si può ipotizzare che, nel paesaggio urbano *porteño*, la finalità comunicativa del fronte edilizio sia in qualche misura entrata nel sentire diffuso e percepita come suo requisito importante.

D'altro canto, ai fini della presunta separazione tra l'architettura della facciata e il sistema di comunicazione icastica dell'insegna ad essa sovrapposta, non si può ritenere dirimente la distinzione tra la natura transitoria dell'insegna commerciale e l'aspirazione alla permanenza dell'architettura. Infatti, nel Nuovo Mondo, dove le case di lamiera (e, quindi, dello stesso materiale di cui sono fatte le insegne) si sono conservate e i grattacieli di cemento armato vengono quasi quotidianamente abbattuti per edificarne di più alti, il confine tra effimero e durevole diviene labile o, comunque, poco significativo.

Peraltro, nel caso del *filete*, il rapporto con l'architettura nella sua accezione più nobile e togata è caratterizzato da un meccanismo di rispecchiamento (benché attraverso uno specchio deformato dal policromatismo *popular*) poiché buona parte degli elementi rappresentati nel *filete* sono quelli degli ordini architettonici, di cui tale tecnica pittorica simula cornici, mensole, trabeazioni, ornamenti e modanature.

Sovente lo stesso schema geometrico sottostante la composizione complessiva rivela il rapporto con le forme della classicità, per cui può facilmente accadere che la composizione decorativa di un *mural* costituente il fronte di un'officina meccanica riveli una geometria basata sulla reminiscenza di quella dei frontoni neo-classici.

Peraltro, nella vicenda di questo stile decorativo e

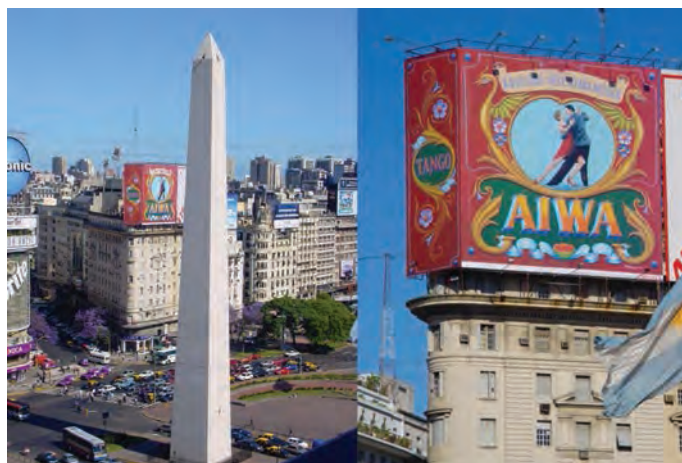




Nella pagina a fianco: edificio dismesso, sulla cui facciata principale è stato realizzato un mural raffigurante il regista Leonardo Favio (opera collettiva *Fileteadores* Conurbano; foto dell'Autrice); il fronte su strada con la cartellonistica del Café Samovar de Rasputin
Qui, dall'alto: un esempio di uso della decorazione della facciata a fini informativi nel fregio dell'edificio dismesso della *Proveeduría Marítima del Sur* (scultore V. Walter; foto dell'Autrice); l'interazione tra cartellonistica pubblicitaria e architettura degli edifici (fileteador A. Genovese)

comunicativo – la cui immagine è ormai divenuta, alla pari con il tango, emblematica di Buenos Aires e dell'Argentina – sembra ribaltarsi il processo di trasformazione della percezione de *l'Immagine della città*, così come descritto da Kevin Lynch fin dal 1960 nel suo celebre omonimo saggio (8), in cui l'accelerazione indotta dalla locomozione a motore ha modificato il rapporto tra uomo e paesaggio costruito.

Infatti, quando, il *filete* deve abbandonare il tradizionale ambito di applicazione ai mezzi di trasporto per svilupparsi prevalentemente su supporti statici, viene a essere massimamente sfruttata l'efficacia comunicativa di questo stile pittorico, in una fruizione capace di lasciare il tempo necessario per la completa percezione e lettura di un



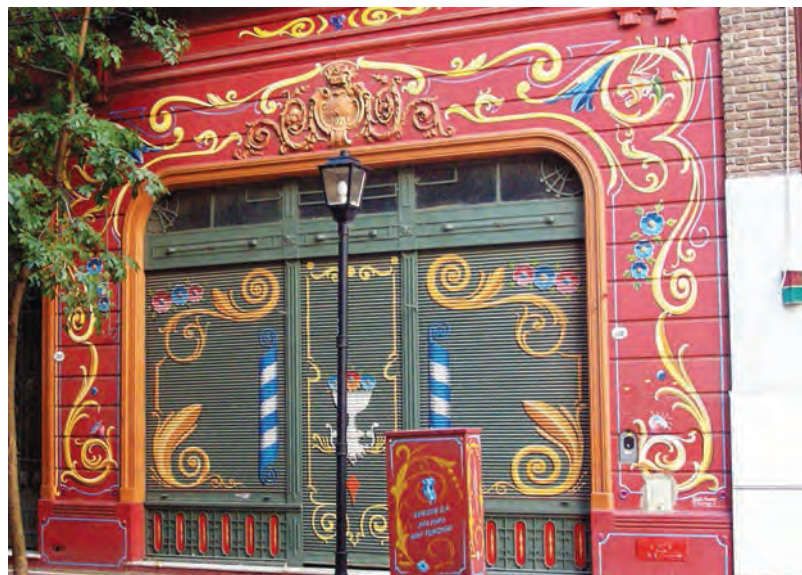


linguaggio iconografico che può così farsi sempre più ricco e complesso.

La sua presenza come elemento di definizione del paesaggio urbano si è affermata soprattutto nel *barrio* di La Boca, grazie anche all'alta densità di locali commerciali che lo caratterizzano, così come nei limitrofi quartieri di San Telmo, Mataderos e Abasto.

Ciò si è accompagnato a una condizione complessiva di scarsa attenzione alla tutela e conservazione del patrimonio edilizio caratterizzante il contesto argentino, nel cui quadro un'insegna commerciale o un cartellone pubblicitario, con il loro apparato decorativo disegnato, vengono ritenuti surrogati più che degni e accettabili, in luogo degli elementi propriamente edilizi deteriorati o perduti.

Faccessione il significativo intervento di recupero mediante il *fileteado* avviato nel quartiere di Abasto, dove la calle J. Jaures si sta progressivamente trasformato in *Paseo del fileteado*, con il recupero di alcuni edifici dell'*Eclecticismo*



attraverso l'impiego di questo linguaggio decorativo. Si può osservare come in molti casi il *fileteado* sia arrivato a sostituirsi integralmente al disegno dei fronti architettonici, proponendosi come linguaggio visivo e immagine identificativa di parti urbane e, nell'immaginario dei viaggiatori, spesso dell'intera città di Buenos Aires.

Del resto, non è facile immaginare un altro linguaggio visuale altrettanto capace (superando ogni aporia tra colto e vernacolare), d'integrare apporti così diversi, provenienti da saperi e tradizioni artigianali differenti sia per campi di applicazione, che spaziano dalla metallurgia al ricamo, e sia per ambito geografico di provenienza.

Anzi, probabilmente è proprio la condizione di una cultura spuria, figlia della migrazione e della ricchezza d'innesti e ibridazioni che essa porta con sé, a spingere a ricercare in un comune orizzonte di lontana, ma comunque condivisa, memoria della classicità – benché liberamente reinterpretata – il punto di riferimento al quale ancorare l'ampiezza di prospettive e possibilità dispiegate dal Nuovo Mondo.

Solo in tale ottica si può comprendere ciò che spinge un *filetador*, nella composizione del proprio codice visuale, ad attingere al repertorio linguistico degli ordini architettonici e alla geometria ad essi sottesa, così come solo la condizione della migrazione in un *altrove australe* può dar conto del bisogno di rievocare nelle ringhiere lignee delle casupole di legno e lamiera de La Boca la forma dei più canonici balaustrini di pietra.

Si tratta dunque di un universo di forme strettamente apparentato con la dimensione planetaria della contemporaneità, entro cui il *fileteado* e la sua tradizione costituiscono effettivamente un patrimonio meritevole di salvaguardia, in grado di affermarsi come mezzo di rivendicazione identitaria, capace di narrare la storia di un luogo, dei suoi abitanti e le vicende che ne hanno plasmato in maniera irripetibile la forma e l'aspetto.

1. Riportato in E. BARUGEL y N. RUBIÓ (2005, 2ª edición). *Los Maestros Fileteadores de Buenos Aires*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes 2005, p. 52.

2. L'articolo, che non è stato possibile rintracciare e consultare direttamente, è menzionato dalla relazione allegata alla legge 1941 del 27.4.2006, che ha decretato l'inclusione del *fileteado* nel patrimonio culturale della Città di Buenos Aires.

3. Cfr. *Evaristo Carriego*, VII, *Obras completas*, tomo 1, p. 148-151. Buenos Aires, Emecé 1930.

4. In collegamento con l'esposizione fu pubblicata la monografia a firma dei due curatori (E. BARUGEL, N. RUBIÓ, *Los Maestros*, op. cit.) che ancor oggi – insieme ad A. Genovese, *Filete porteño*, Buenos Aires, Ed. Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2007 – costituisce strumento e riferimento imprescindibile per chi voglia avvicinarsi al mondo del *fileteado porteño*.

5. Non è possibile in questo contesto far riferimento alla vastissima mole di studi, anche molto recenti, che hanno documentato e indagato le influenze stilistiche e gli apporti tecnici forniti dalla cultura architettonica italiana alla trasformazione di Buenos Aires, da *gran aldea* a capitale del nuovo Stato federale. A titolo esemplificativo, vedasi G. D'AMIA (a cura di), *Italia-Argentina*, op.cit.

6. A. GENOVESE, *Filete porteño*, op. cit, p. 46.

7. L'espressione risulta utilizzata per la prima volta con riferimento all'opera di C.N. LEDOUX nel saggio "Etudes d'architecture en France", pubblicato in forma anonima in *Magasin pittoresque*, 1852, p.288 e poi ripresa da E. KAUFMANN in (tr. it.): *Tre architetti rivoluzionari*, Milano, Franco Angeli editore 1982.

8. Cfr. K. LYNCH, (tr. it.): *L'immagine della città*, Padova, Marsilio editori 1964.

Nella pagina a fianco, dall'alto: facciata fileteada dell'officina in calle J. Jaures 717 e schema di analisi grafica (elab. grafica dell'Autrice con L. D'Elia); facciata di casa in calle J.Jaures 715 (fileteador M.M. Capiello); facciata di casa con garage in calle J. Jaures 730 (fileteadora P. Waugh); casa in calle J. Jaures 709 (fileteador T. Ovando). In basso: pannelli decorativi nella Metropolitana di Buenos Aires (fileteador A. Genovese). A pag. 72: vista panoramica del quartiere e dei più importanti edifici collettivi (elab. grafica dell'Autrice con M. Rossini)





La Boca

Il prossimo numero di 'ANANKE:

QUADRIMESTRALE DI CULTURA, STORIA E TECNICHE DELLA CONSERVAZIONE PER IL PROGETTO diretto da **Marco Dezzi Bardeschi** GENNAIO 2018

Forma e Norma oggi:
processo al progetto

Firenze, città mutante

Berlino in cantiere: dall'Isola dei Musei al Castello

'ANNA ГКНН 83.

Idoli infranti
USA/Russia Intollerances 1917/2017

Altralinea
EDIZIONI

La rivista **'ANANKE** è acquistabile sulle piattaforme on-line e presso le principali librerie italiane, in particolare:

Torino: Bookshop CELID, Corso Castelfidardo, 34/A; **Milano:** Libreria Cortina, Via Ampere, 20; Libreria Il Libraccio, Via Candiani, 102, Libreria Hoepli, Via U. Hoepli, 5; **Venezia:** Libreria Cluva, Santa Croce, 191; **Genova:** Libreria Punto di Vista, Stradone Sant'Agostino, 58r; **Firenze:** Nardini Bookstore, Via delle Vecchie Carceri; **Roma:** Casa dell'Architettura, Piazza M. Fanti, 47; **Pescara:** Libreria dell'Università, Viale Pindaro, 51; **L'Aquila:** Libreria Colacchi, Via E. Fermi, 36; **Napoli:** Libreria CLEAN, Via D. Lioy, 19; **Bari:** Libreria Campus, Via Toma Gioacchino, 76.



La Boca, il quartiere italiano a Buenos Aires, ostenta in ogni suo aspetto un rapporto di vibrante dialettica con la città di cui costituisce il porto naturale, il polo produttivo e il confine amministrativo. Forma, disegno e colore di un luogo in cui la memoria della classicità si riflette in un altrove australe e in una cultura figlia della migrazione e della ricchezza d'innesti e ibridazioni che essa porta con sé.

La Boca, the Italian quarter in Buenos Aires, has a vibrant dialectical relationship with the city of which it is the natural harbor, the productive pole and the administrative boundary. Shape, design and color of a place where the memory of classicism is reflected into a far southern 'somewhere' and into a culture, 'daughter' of migration and of the richness of grafts and hybridizations that it brings with it.

ISBN 978-889486923-1



9 788894 869231

€ 14,00