

Serena Orlandi

BRUNO VIOLI

Contributo europeo
e architettura moderna
in Colombia

Bologna
University Press



alphabet **28**

Serena Orlandi

BRUNO VIOLI

Contributo europeo
e architettura moderna
in Colombia

Bologna
University Press

Il volume è tratto dalla tesi di dottorato *Architettura moderna in Colombia e contributo europeo: opportunità di un incontro culturale. Analisi critica dell'opera dell'architetto italiano Bruno Violi a Bogotá*, Alma Mater Studiorum - Università di Bologna, Dottorato di ricerca in Architettura, ciclo XXX, depositata in AMSDottorato - Institutional Theses Repository (<http://amsdottorato.unibo.it/>)



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

Progetto Open Access Consorzio Alfabeta

Il testo è stato sottoposto a peer review / This text has been peer reviewed

This work is licensed under a Creative Commons Attribution (CC) BY-NC-SA 4.0

This license allows you to reproduce, share and adapt the work, in whole or in part, for noncommercial purposes only, providing attribution is made to the authors (but not in any way that suggests that they endorse you or your use of the work). Attribution should include the following information:

Serena Orlandi, *Bruno Violi. Contributo europeo e architettura moderna in Colombia*, Bologna: Bologna University Press, 2024

Quest'opera è pubblicata sotto licenza Creative Commons (CC) BY-NC-SA 4.0

Questa licenza consente di riprodurre, condividere e adattare l'opera, in tutto o in parte, esclusivamente per scopi di tipo non commerciale, riconoscendo una menzione di paternità adeguata (non con modalità tali da suggerire che il licenziante avalli l'utilizzo dell'opera). La menzione dovrà includere le seguenti informazioni:

Serena Orlandi, *Bruno Violi. Contributo europeo e architettura moderna in Colombia*, Bologna: Bologna University Press, 2024

Fondazione Bologna University Press

Via Saragozza, 10

40123 Bologna

tel. (+39) 051 232882

fax (+39) 051 221019

www.buponline.com

ISSN 2724-0290

ISBN 979-12-5477-410-6

ISBN online 979-12-5477-411-3

Progetto grafico: Design People (Bologna)

Prima edizione: marzo 2024

INDICE

PREFAZIONE	7
<i>Ricardo Daza Caicedo</i>	
INTRODUZIONE	9
CAPITOLO 1	
CONTRIBUTI ALL'ARCHITETTURA MODERNA IN COLOMBIA	15
1.1 "Apertura" come presupposto di modernità	15
1.2 La divulgazione dell'architettura europea in Colombia	28
1.3 Bogotá laboratorio di architettura moderna	42
CAPITOLO 2	
BRUNO VIOLI ARCHITETTO	51
2.1 Su Bruno Violi, per uno stato dell'arte	51
2.2 Formazione, esperienze e contatti tra Europa e Colombia	55
2.2.1 Italia ed Europa (1909-1939)	55
2.2.2 Colombia e Bogotá (1939-1971)	63
CAPITOLO 3	
QUATTRO CASI STUDIO PER TRE TEMI D'INDAGINE	91
3.1 Tre temi d'indagine	94
3.1.1 Principi compositivi di matrice classica tra regola e variazione	94
3.1.2 La tettonica e il linguaggio della costruzione	102
3.1.3 Lettura e costruzione dei caratteri del luogo	108
3.2 Quattro casi studio a Bogotá	121
3.2.1 Casa Shaio (1949-1950)	121
3.2.2 Seconda Casa Violi della <i>Carrera 2e</i> (1953-1954)	139
3.2.3 Sede della Compagnia Volkswagen del <i>Caribe</i> (1949-1955)	156
3.2.4 Edificio Quintana (1962-1963)	180

3.3 Considerazioni comparative	200
SPUNTI PER UNA RIFLESSIONE CRITICA	203
BRUNO VIOLI: UN ARCHITETTO ITALIANO A BOGOTÁ <i>Annalisa Trentin</i>	209
REGESTO DELLE OPERE	213
BIBLIOGRAFIA	221
ABBREVIAZIONI	245

PREFAZIONE

Il rapporto tra Italia e Colombia risale circa a sei secoli fa. L'immigrazione italiana in Colombia non è paragonabile a quella avvenuta in altri paesi del continente americano¹, tuttavia, nel campo dell'architettura e dell'ingegneria, è significativo il contributo di alcuni italiani che hanno viaggiato nel paese andino e le cui opere sono considerate parte del patrimonio costruito: Juan Mainero Trucco, Mario Lombardi, Gaetano Lignarolo, Serafín Barbetti, Giovanni Buscaglione, Víctor Morgante, Gaetano di Terlizzi, e i più noti Pietro Cantini da Firenze, Angiolo Mazzoni da Bologna, Vicente Nasi da Torino, Domenico Parma da Chiavari e Bruno Violi da Milano.

È nota l'esistenza di interessanti indagini al riguardo (Hernández Molina, Niglio 2016), ma il ruolo culturale degli italiani in Colombia si conferma come un ampio campo di revisione e studio rispetto al quale la dimensione reale del loro lavoro e della loro influenza nell'ambito dell'architettura nel paese – e il loro impatto verso l'esterno – sono ancora da misurare. In tale contesto, questo libro rappresenta un invito per gli studiosi italiani e colombiani a continuare l'indagine sugli architetti migranti e, perché no, sugli architetti colombiani che hanno studiato o si sono stabiliti in Italia.

Con l'entusiasmo che la contraddistingue, nel 2014 – grazie all'Università di Bologna – la giovane architetta Serena Orlandi arriva in Colombia per seguire le tracce di Bruno Violi. Con prontezza ha approfondito la vita e l'opera del suo conterraneo; con rigore e intelligenza ha operato una meticolosa revisione dei suoi archivi; ha condotto numerose interviste ad architetti che hanno conosciuto personalmente Violi, un eloquente rappresentante di quell'epoca d'oro dell'architettura moderna nel paese che continua a influenzare e orientare il presente.

Seguendo tale approccio, l'autrice ha tracciato una mappa ampia e completa del personaggio, della sua opera e dell'ambiente culturale di Bogotá, la città

¹ Téllez analizza i contributi della cultura italiana in Colombia nei campi di cinema, architettura, belle arti e letteratura, musica, diritto, scienza e educazione (Silva Téllez, 1999).

in cui l'architetto milanese ha vissuto e lavorato per più di trent'anni: la raccolta di dati, testimonianze orali, citazioni, disegni di viaggio, fotografie, riviste, libri, unita alla revisione e classificazione di oltre sessanta progetti di Violi, le hanno permesso di stabilire connessioni, sviluppare ipotesi suggestive, scegliere esempi rappresentativi, e trarre interessanti conclusioni per la ricerca illustrata nel libro che il lettore tiene piacevolmente tra le mani.

Numerosi e notevoli sono, a mio avviso, i contributi che la ricerca dà all'opera di Bruno Violi: in particolare, lo studio dei suoi anni di formazione in Italia, d'aiuto per collocare il personaggio in Colombia; la dettagliata analisi delle circostanze che accolsero Violi al suo arrivo nel paese e che gli consentirono di legarlo a una generazione cruciale di architetti che avrebbe segnato la disciplina; le relazioni sociali che Violi riuscì abilmente ad allacciare con personalità della cultura e architetti locali, oltre al suo contributo nel guidare quella promettente generazione e alla conseguente diaspora; l'approfondimento di alcune sue opere, che le ha permesso di chiarire le strategie compositive dell'architetto e di ampliare le vedute canoniche di storici e critici specializzati; così come la revisione del tema della tradizione e del luogo nell'opera di Violi, demistificando la critica negativa all'architettura moderna come negatrice del passato e distruttrice dei luoghi in cui si impianta; e, infine, il ruolo svolto allora dai media, dai libri e dalle riviste, come ad esempio il ruolo determinante della rivista *Proa* nella creazione di un certo tipo di costruzione ideologica sulla modernità.

Questo attento lavoro, che sembra replicare la maestria tecnica raggiunta dallo stesso Violi nei suoi edifici, consentirà lo sviluppo di ricerche future, non solo sull'architetto milanese, ma anche su altri architetti italiani e colombiani. Il libro ci lascia una strada aperta per nuovi scambi, per continuare a mantenere legami e per comprendere meglio il crocevia culturale che risale all'epoca della conquista...

Il viaggio, e l'incontro, che l'autrice ha intrapreso nel mondo americano – sulle orme di Violi – ha significato per lei non solo la scoperta di un nuovo mondo, ma una riscoperta, al ritorno in Italia, di quello europeo: un mondo che di sicuro ora sta osservando in modo rinnovato, così come suggerito dalle parole di Marcel Proust «l'unico vero viaggio di scoperta non consiste nel vedere nuovi paesaggi, ma nell'aver nuovi occhi».

Ricardo Daza Caicedo

Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá D.C.

INTRODUZIONE

L'architettura colombiana, tra gli anni Trenta e Sessanta circa – periodo corrispondente alla fase di sviluppo e affermazione del moderno – ricevette e accolse influenze e apporti stranieri provenienti da Europa, Stati Uniti e dal resto del continente sudamericano. Tali influenze raggiunsero la Colombia seguendo due tipi di tramite, di diversa natura ma egualmente importanti: il primo, di tipo “indiretto”, è costituito dalle informazioni che arrivavano attraverso riviste specializzate, libri, conferenze ed esposizioni; il secondo, che in contrapposizione si può definire “diretto”, è rappresentato dall'attività di professionisti stranieri presenti nel paese e colombiani formatisi all'estero rientrati in patria, che guidarono il cambio di direzione in architettura e urbanistica. Questo gruppo di pionieri alimentò tale dibattito durante la fase di trasformazione fisica, sociale e culturale in corso nel paese, e stabilirono una rete di contatti con l'ambiente colombiano sempre mantenendo un saldo legame con le rispettive radici culturali. Essi furono i primi a progettare e costruire edifici “moderni”, lavorando per lo Stato e per committenti privati, realizzando opere spesso pubblicate dalla stampa specializzata colombiana, come ad esempio *Proa* – tra le prime riviste di architettura e urbanistica fondate nel paese; contestualmente essi insegnavano nelle Facoltà di Architettura, contribuendo alla formazione delle nuove generazioni di architetti colombiani e, in alcuni casi, fissarono per iscritto il proprio pensiero teorico.

Tali apporti “indiretti” e “diretti” trovarono in Colombia, e in particolare nella città di Bogotá, un territorio favorevole che, dimostrando un marcato atteggiamento di “apertura” come trasposizione di un'ambizione collettiva di cambiamento e progresso, dettò le condizioni per un processo di scambio e relazione che favorì lo sviluppo e l'affermazione dell'architettura moderna.

Nel 1963, Carlos Martínez (Subachoque, 1906-Bogotá, 1991), architetto colombiano e direttore di *Proa*, nell'introduzione a una raccolta di progetti realizzati dal 1951 dal titolo *Arquitectura en Colombia*, scrive: «[...] L'architettura colombiana davanti a tanti contributi, non può evitare di riconoscere il merito dovuto all'intelligenza e allo spirito di ricerca di altre latitudini, e anche se

l'influenza straniera all'interno del nostro ambiente è evidente, risulta difficile stabilirne e classificarne con esattezza i legittimi trapianti. [...]» (Martínez 1963). La condizione prefigurata da Martínez sembra confermare come apporti stranieri e contesto colombiano si combinarono in una maniera tale per cui, individuare a posteriori l'origine – geografica o culturale – delle caratteristiche che l'architettura moderna assunse in Colombia, appare di difficile risoluzione.

Il libro si propone di approfondire tali circostanze, indagando il tema dal punto di vista delle relazioni che il paese instaurò con i contributi provenienti dall'Europa, utilizzando come principale strumento la lettura critica della figura e dell'opera di Bruno Violi (Milano, 1909-Bogotá, 1971): un architetto italiano immigrato in Colombia nel 1939, parte di quel gruppo di pionieri che influenzarono l'architettura moderna colombiana, coniugando il proprio bagaglio di esperienze europee con tradizione, geografia e cultura del paese sudamericano.

Si tratta di un tema ancora poco indagato, che punta ad approfondire la conoscenza dell'opera di una figura quasi sconosciuta ma considerata di grande importanza in ambito colombiano, con l'obiettivo di fornire un nuovo contributo sul tema dello sviluppo dell'architettura moderna in Colombia nel suo rapporto con la cultura europea. Violi costituisce inoltre un esempio dell'apporto che tanti architetti, ingegneri e urbanisti stranieri, immigrati in Sud America e quasi totalmente ignorati al di fuori dei singoli contesti di riferimento, diedero all'architettura nei paesi che li accolsero e all'interno dei quali ebbero la possibilità di realizzare importanti opere, riconosciute come parte del patrimonio architettonico.

Il racconto di come avvenne questo processo di scambio e contaminazione – e il riconoscimento della relazione dialettica esistente tra i due contesti – parte dall'analisi dello scenario che ricevette tali contributi, per comprendere come tali apporti provenienti dall'Europa furono trasmessi, accolti e assimilati in Colombia. Se da un lato i contributi europei trovarono in Sud America un territorio “aperto” dove poter operare (Wiener, Sert 1950-1951), dall'altro la Colombia ebbe l'opportunità di esprimere il proprio desiderio di modernizzazione culturale facendo proprie esperienze, forme e linguaggio dell'architettura di matrice europea. Inoltre, è bene specificare come le relazioni che legarono Europa e Colombia si instaurarono sia grazie all'intervento dei professionisti stranieri presenti nel paese – figure di fama internazionale come Le Corbusier e giovani architetti sconosciuti nei rispettivi paesi di provenienza, come ad esempio Violi – sia attraverso i contatti che vecchie e giovani generazioni di architetti colombiani stabilirono in maniera costante con il continente euro-

peo. Partendo da tali presupposti, la provenienza geografica e culturale delle diverse figure coinvolte si considera rilevante solo al fine di chiarire l'origine del rispettivo apporto. Una posizione che richiama quella seguita da Henry-Russell Hitchcock nel catalogo della mostra *Latin American Architecture since 1945* tenutasi al museo MoMa di New York nel 1955, dove riporta solo tre dati degli autori citati: luogo di nascita, ambito di formazione e dove si realizzarono le opere (Gastón 2007).

L'esperienza di Bruno Violi racconta gli esiti ma soprattutto la forma attraverso la quale si compì tale compromesso dialettico: l'opera che egli realizzò nel paese, e in particolare a Bogotá, si caratterizza, infatti, per la contemporanea presenza di componenti legate rispettivamente ad ambito europeo e colombiano. Tra gli aspetti indagati, relativi al suo contesto di provenienza, troviamo: la formazione di orientamento classico che ricevette in Italia (1924-1934); le prime esperienze professionali – con speciale interesse per quelle sviluppate nello studio di Denis Honegger (Edirne Turchia, 1907-Monaco, 1981), ex allievo di Auguste Perret (1934-1936); e la vicinanza all'ambiente culturale italiano ed europeo che visse durante questi anni (1924-1939). Gli elementi di interesse relativi al “dove si realizzarono le opere” sono la partecipazione in Colombia al dibattito dell'epoca – come ad esempio sul ruolo delle tecniche di costruzione; l'attività professionale esercitata a Bogotá, anche in collaborazione con altri architetti e ingegneri colombiani; la relazione instaurata con paesaggio, cultura e tradizione locale attraverso il progetto; e il prolungato impegno accademico come direttore di *taller* (laboratorio di progetto) all'Universidad Nacional, così come testimoniato da alcuni suoi ex allievi. L'analisi, svolta sulla produzione architettonica a livello generale e in particolare su quattro edifici scelti come casi di studio, oltre a chiarire come gli aspetti presi in considerazione presentino punti di sovrapposizione, rivela come i caratteri che contraddistinguono l'opera di Violi, in maniera ricorrente, siano riconducibili a esperienze che egli fece in maniera “diretta”. Gli insegnamenti ricevuti alla Scuola di Roma, si riflettono nel riferimento agli esempi dell'architettura classica e nell'uso di moduli e rapporti proporzionali, intesi come strumenti utili alla composizione. Il contatto con le teorie di Perret, alle quali si avvicinò attraverso la collaborazione con Honegger, trova riscontro nell'importanza data all'aspetto tettonico, nell'esaltazione della dialettica tra struttura e tamponamento, nel valore assegnato a costruzione e uso della materia, intesi come espedienti di espressione poetica. La sperimentazione condivisa con altri architetti e ingegneri colombiani intorno a una forma di progresso in architettura legata alla tecnica e a specifiche soluzioni costruttive – come

membrane in cemento armato o sistemi prefabbricati – si evince osservando le opere stesse o dalla collaborazione con personalità come quella dell'ingegnere Guillermo González Zuleta (Bogotá, 1916-1995). La vicinanza alla cultura del territorio di Bogotá, infine, si manifesta nell'interpretazione dei modelli dell'architettura tradizionale e nell'instaurazione di un forte legame con il sito e il paesaggio. Tali aspetti coesistono e insieme contribuiscono nel definire il carattere degli edifici concepiti e costruiti da Bruno Violi nel paese sudamericano. La forma secondo la quale egli partecipò al processo di sviluppo dell'architettura moderna in Colombia è inoltre supportata dalle relazioni riscontrate con l'opera di alcuni suoi ex allievi di *taller*, che testimoniano come egli riuscì a trasmettere loro l'importanza del dettaglio costruttivo, le potenzialità legate all'uso della materia o il valore dei caratteri del luogo per il progetto.

Lo studio della figura di Violi, costituisce dunque un valido strumento per comprendere come l'architettura colombiana abbia stabilito una relazione “diretta” con quello «spirito di ricerca di altre latitudini», in particolare europeo, e sviluppato una propria identità profondamente radicata nella cultura e nel territorio locale, così come attestato dall'architetto colombiano Germán Samper (Bogotá, 1924-2019) nel prologo del già citato *Arquitectura en Colombia* del 1963: «[...] La Colombia, potrà essere la porta bandiera di un'architettura misurata, temperata, che senza perdere le caratteristiche che dall'esterno distinguono un'opera contemporanea, sia una traduzione fedele e diretta dell'ambiente fisico, sociale e culturale del paese [...]».

Il periodo storico di riferimento corrisponde alle decadi 1930-1960 circa: un'epoca che comprende le diverse fasi d'installazione, sviluppo e affermazione dell'architettura moderna in Colombia. Nel 1930 si apre la stagione dei governi liberali, che durerà fino alla metà degli anni Quaranta, durante la quale i numerosi interventi di modernizzazione promossi dallo Stato – a livello economico, politico, sociale e educativo – trovarono un riflesso diretto in architettura e urbanistica. Ne è esempio la costruzione, dal 1936, del campus della Città Universitaria, con la fondazione della prima Facoltà di Architettura del paese o la realizzazione di numerosi edifici pubblici da parte di organi istituzionali come la Sezione Edifici Nazionali del Ministerio de Obras Públicas (MOP), che poté contare sulla partecipazione congiunta di professionisti stranieri e colombiani, rispettivamente arrivati e rientrati nel paese. Parallelamente la figura dell'architetto troverà formale riconoscimento con la fondazione della SCA (Sociedad Colombiana de Arquitectos) nel 1934 e il chiarimento delle proprie competenze in contrapposizione a ingegneri e *maestros de obras* (costruttori): messa in pratica anche attraverso la costruzione dei quartieri residenziali “in

stile” europeo, che segnarono inoltre la prima tappa del percorso di definizione del carattere tecnico assunto dall’architettura moderna in Colombia (Arango 1984, p. 9; 1989, p. 211).

Gli anni Quaranta e Cinquanta inquadrano una serie di circostanze contestuali e significative in ambito culturale, sociale, economico, architettonico e urbanistico: l’attività dei primi laureati all’Universidad Nacional; la fondazione della rivista *Proa* nel 1946; il cambio della guida politica, tornata in mano al Partito Conservatore da quello stesso anno; gli eventi legati al *Bogotazo*¹ (1948); l’esplosione demografica e urbana nelle principali città del paese; l’introduzione di una legislazione in campo urbanistico (1947); il progetto del Piano Pilota di Le Corbusier per Bogotá (1947-1950); la partecipazione al CIAM (Congrès Internationaux d’Architecture Moderne) di Bergamo da parte di un’ampia delegazione colombiana (1949); la costruzione di importanti opere che nel 1951 furono raccolte da Carlos Martínez e Jorge Arango in un primo, già citato, fondamentale documento di architettura moderna, *Arquitectura en Colombia*; il perfezionamento della tecnica del cemento armato; l’approdo dell’architettura colombiana sulla scena internazionale con la pubblicazione di *Latin American Architecture since 1945* da parte del museo MoMa di New York (1955); il rientro nel paese dei giovani colombiani che passarono alcuni anni lavorando con Le Corbusier nell’*atelier* di Rue de Sèvres a Parigi (1955-1959). Il periodo oggetto di indagine si chiude all’inizio del 1960, coincidente con l’inaugurazione della *Carrera Décima*, un’importante opera infrastrutturale considerata simbolo tangibile di “modernità” (Niño Murcia, 2010), e l’organizzazione della seconda Biennale di Architettura Colombiana (1964), il cui esito diede conferma formale dell’esistenza di un dibattito tra correnti diverse – nato in ambito nazionale – che rappresentò la dimostrazione del livello di identità raggiunto dall’architettura nel paese. Violi, arrivato in Colombia nel 1939 per stabilirvisi definitivamente, visse per intero tale processo, prendendovi parte attraverso l’attività professionale e accademica.

Il libro inquadra le proprie argomentazioni nel campo della composizione architettonica e urbana, in relazione alla storia dell’architettura e delle tecniche costruttive, alla cultura del territorio e alla conoscenza del contributo europeo in Colombia. Il risultato non è un documento monografico sull’opera di Bruno Violi ma un approfondimento e una riflessione su come l’incontro

¹ Una rivolta avvenuta a Bogotá il 9 di aprile del 1948 a seguito dell’assassinio del lider politico liberale Jorge Elcer Gaitán che portò alla distruzione di una parte del centro di Bogotá.

tra differenti contesti culturali, avvenuto in Colombia tra il 1930 e il 1960, abbia influito sull'affermazione dell'architettura moderna nel paese.

CONTRIBUTI ALL'ARCHITETTURA MODERNA IN COLOMBIA

1.1 “Apertura” come presupposto di modernità

Le condizioni economiche, sociali e politiche che in Colombia si convertirono nei fondamentali presupposti per lo sviluppo dell'architettura moderna, descrivono l'atteggiamento di “apertura” che il paese dimostrò nel costruire contatti e stabilire relazioni con il contesto Europeo. Una riflessione che trova origine e alcuni dei propri presupposti nei peculiari aspetti ambientali che ne contraddistinguono il territorio.

La geografia del paese colombiano è caratterizzata dal contrasto tra il sistema montuoso delle Ande, a ovest, e la pianura sud-orientale de *Los Llanos*. La cordigliera andina, con un'estensione di circa 300'000 chilometri quadrati, attraversa il paese fino alla costa caraibica, dando origine a una fitta rete di bacini idrografici. A tale varietà topografica corrisponde un'altrettanta diversità climatica, che comprende pianure tropicali, altipiani e cime perennemente innevate, le cui caratteristiche condizionano la natura di suolo, vegetazione, fauna, specie di coltivo e risorse estrattive. Due fiumi, il Cauca e il Magdalena, separano i settori montuosi orientale, centrale e occidentale, prendendo il nome dalle valli che attraversano da sud a nord. In particolare, il *rió* Magdalena – «padre della nazione» – fu storicamente il «gran cammino» navigabile attraverso il quale transitarono cultura, civiltà, economia, industria, commercio e conflitti interni. Peculiarità geografiche di grande potenziale per lo sviluppo di una prospera e vitale civiltà che, tuttavia, per diverso tempo fu frenata dalla complessità del trasporto terrestre e da una conseguente difficoltà di collegamento tra le diverse regioni del paese. Fino alla metà dell'Ottocento, quando s'iniziò a costruire la rete ferroviaria, le principali vie di comunicazione erano costituite

da mulattiere tracciate su antichi sentieri indigeni, sviluppate in concomitanza al commercio del caffè.¹

È l'arrivo del trasporto aereo nel 1919, con la fondazione della prima compagnia d'aviazione commerciale, a cambiare la situazione d'isolamento del paese dal resto del mondo e tra le stesse città colombiane, trasformando «la Colombia in un paese piano e Bogotá in un porto» (Bermúdez 1949a). Una situazione compresa da Le Corbusier sin dal primo contatto fisico con il territorio, avvenuto attraverso il finestrino di un aereo nel 1947 (Martí Aris 2010), e immortalata in due noti schizzi in occasione della prima conferenza che tenne al Teatro Colón di Bogotá. Il trasporto aereo è definito come «[...] un evento rivoluzionario per la storia della città [...], capitale amministrativa, centro culturale e universitario», posta al centro di un paese che «senza tappe precedenti [...] passò dal trasporto a dorso di mula [...] all'aereo (Proa 1949e). Il primo disegno esprime in maniera efficace la situazione di profondo contrasto che caratterizzerà il paese durante tutta la fase di sviluppo della modernità: il profondo desiderio di progresso di un paese legato a un'economia «essenzialmente agricola» (Arias Lemos 2008, p. 165). Il maestro franco-svizzero espone le proprie considerazioni sul trasporto aereo, indicandolo come l'unica rotta disponibile, a causa dell'assenza di un'efficace rete stradale conseguenza di una situazione topografica molto difficile (p. 28). Nello schizzo Le Corbusier traccia le linee della costa, evidenzia il golfo del Mar dei Caraibi e del Pacifico, per poi passare a indicare la posizione della città di Bogotá, al centro, con un puntino nero. «[...] Bogotá qui si converte in un porto, un porto legato al resto del mondo attraverso una serie di connessioni orizzontali, ed è molto importante sapere che il suo obiettivo sia di convertirsi in un porto. Da qui irradia e approfitta dello stato delle cose per andare oltre ad una topografia incredibile. [...]». Prosegue rappresentando la cordigliera delle Ande e infine un aereo, «il grande aereo transatlantico», «una cosa prodigiosa, fantastica», che permetterà alla gente di muoversi e alle mercanzie di circolare, proprio da quel punto di ricezione e scambio, la città di Bogotá (ib.). Il disegno già illustra chiaramente quello che tre anni dopo, nell'agosto del 1950, definirà i contenuti delle strategie a scala nazionale proposte con il *Plan Director*, ovvero, le caratteristiche geografiche del paese e i vantaggi del trasporto aereo. Considerazioni meta-progettuali ben chiarite dagli schemi di analisi comparativa riportati nel dossier del piano, con tracciate le connessioni tra la capitale colombiana, il resto della

¹ *Vd.* Bibliogr. 1.1 (Proa 1949e), (Arango, Martínez 1951, p. 8), (Arango, Martínez 1951, pp. 6-9).

nazione, il Sud e Nord America, e l'Europa² su un disegno di base che rappresenta la catena montuosa e il sistema fluviale con i porti della costa atlantica e pacifica³. A corredo delle immagini, si riporta un'emblematica didascalia: «[...] La fine della guerra introdusse un fattore di immensa perturbazione nel modo di usare la città: lo sviluppo immediato e intenso dell'aviazione commerciale. Bogotá, a una distanza di 20 e 30 giorni dal mare, all'improvviso si trova a 2 ore e mezza da Barranquilla, il porto sull'Atlantico; 16 ore da New York e due giorni da Parigi. [...]» (p. 140). L'aereo, «un fatto rivoluzionario per la storia della città, simbolo dei tempi nuovi» ed espressione dell'attualizzazione del ritardo del paese, rappresentava dunque per Le Corbusier un elemento fondamentale per la pianificazione urbanistica della città, in maniera proporzionale alla sua capacità di avvicinare Bogotá al progresso: «[...] La costruzione dell'infrastruttura di trasporto (ferrovie, porti, strade e aeroporti) catturò l'attenzione degli investimenti esterni [...], la geografia umana e produttiva del paese generò una nuova mappa economica all'interno della quale Bogotá si affermò come capitale nazionale e centro finanziario. [...]» (p. 139).

Nel 1949, la stessa questione sarà affrontata da Carlos Martínez, nell'introduzione a un articolo dedicato al sistema del trasporto in Colombia pubblicato su *Proa* (1949e). Martínez scrive come il destino delle città sia determinato dalle vie di comunicazione, considerate indicatori delle condizioni di sviluppo di un territorio, insieme all'ambiente geografico all'interno del quale sono situate, in quanto «non esiste una grande città senza una grande rete di trasporto».

Il sistema di comunicazione avrebbe dunque avvicinato Bogotá alle grandi metropoli mondiali, permettendole di stabilire relazioni con esse. Il progresso industriale ed economico, accompagnato da un altrettanto innovatore spirito culturale, s'installò di fatto grazie all'apertura del paese verso il mondo esterno: un processo che, iniziato realmente grazie all'aviazione, facilitò il trasporto di merci, l'investimento di capitali e lo spostamento delle persone, procedendo grazie ad altri "moderni" mezzi di comunicazione, come la radio e la stampa, che "trasportavano" informazioni e idee. Un'apertura verso l'esterno, in particolare Europa e Stati Uniti, che, tuttavia si sviluppò con una certa lentezza, sia a causa delle complesse condizioni politiche e sociali che storicamente caratte-

² bGSG/rif. LC/n.61/Bogotá, Urbanista, Le Corbusier/tavola 101-4, didascalia.

³ bGSG/rif. LC/n.61/Bogotá, Urbanista, Le Corbusier/tavola 101-1, didascalia.

rizzarono il paese colombiano⁴ sia per le vicende che nello stesso periodo interessarono il mondo occidentale.

In Colombia, l'espansione dell'economia *cafetera* verso i mercati esteri, dagli anni Venti, fece da impulso al miglioramento delle vie di comunicazione e alla creazione di nuovi sistemi finanziari, attirando investimenti internazionali che furono impiegati nella modernizzazione dello Stato e nella costruzione delle infrastrutture. La dipendenza del paese dalle importazioni, prima durante la crisi economica del 1929 e in seguito con la Seconda Guerra Mondiale, stimolò la crescita dell'industria nazionale. I cambiamenti in campo economico, finanziario e industriale ebbero un riflesso diretto sulla struttura della società colombiana, generando nuove categorie sociali accanto a quelle tradizionali di origine agraria (Del Castillo Daza 2008, pp. 23-31) che trovarono nell'immagine e nello stile di vita europeo uno strumento di affermazione del proprio status (Arango 1989, pp. 175-202). La cultura progressista cercò di farsi largo all'interno di una situazione tormentata, caratterizzata dalla violenza politica, dove i mercati finanziari ed economici sembravano seguire un percorso autonomo, mentre l'organizzazione statale con difficoltà aspirava a costituirsi come struttura adeguata e all'altezza di un paese civilmente evoluto. In questo senso, nei numerosi editoriali pubblicati nei primi anni dalla sua fondazione, la rivista *Proa* pose l'accento sul ruolo dello Stato come condizione indispensabile per una società capace di mettere in primo piano l'interesse pubblico (Mondragón López 2005, pp. 46-52).

Le relazioni instaurate con i contesti stranieri e le vicende politiche, economiche, culturali e sociali che accompagnarono l'entrata della Colombia nel XX secolo – già dalla fase di «transizione» dal periodo repubblicano a quello moderno (1930-1945) (Arango 1989, pp. 175-202) – trovarono inevitabilmente riflesso sullo sviluppo architettonico e urbanistico della capitale, condizionandone in maniera indiretta alcune delle principali caratteristiche. Una tensione dialettica che in primo luogo è possibile spiegare nella forma con cui la città “moderna” iniziò a costruirsi sin dall'Epoca Coloniale.

Bogotá, centro di fondazione spagnola del 1538, s'insediò sulle tracce di antichi sentieri indigeni e il sistema regolare a *damero* – organizzazione della struttura urbana attraverso strade disposte tra loro ad angolo retto a formare isolati chiamati *manzanas* o *cuadras* – dovette adattarsi alla topografia di montagne e fiumi: elementi preesistenti che, incorporandosi al sistema, impressero il proprio carattere irregolare all'impianto razionale di partenza. Un condiziona-

⁴ *Vd.* Bibliogr. 3.1, (Palacios Rozo 1995).

mento da parte di influenze “esterne” e un contrasto tra nuovo, all’epoca rappresentato dalla dominazione spagnola, e tradizione che sembrano destinati a permanere.

A patire dall’Epoca Repubblicana (1890-1930), Bogotá iniziò a guardare al modello europeo per trasformare l’immagine della città attraverso la costruzione di edifici pubblici e governativi secondo un linguaggio eclettico di risonanza francese, tedesca, italiana o inglese. Edifici neoclassici come il Capitolio Nacional (1848-1926), il Palazzo de la Gobernación de Cundinamarca (1917-1933), il Palazzo del Nariño (1906-1918), il Palazzo Liévano (1900-1907) o il Teatro Colón (1885-1892), ebbero il ruolo di dare espressione pubblica alla società borghese che guidava il paese, in netto contrasto con la tradizione coloniale (Pérgolis 2010). La Costruzione del Capitolio, durata dal 1874 al 1923 attraversando quasi per intero l’epoca Repubblicana, è particolarmente significativa: avviata dall’architetto danese Thomas Reed passò attraverso l’intervento dell’italiano Pietro Cantini (Firenze, 1847-Suesca, 1929) e del francese Gastón Lelarge (Ruan, 1861-Cartagena de Indias, 1934), per essere terminata dal colombiano Alberto Manrique Martín.

Nel 1904, l’allora presidente colombiano Rafael Reyes fonda il Ministero delle Opere Pubbliche, organo attraverso il quale lo Stato realizzò infrastrutture, edifici amministrativi e di servizio in tutto il paese: un’istituzione che in particolare durante la decade 1930-1940 avrà un ruolo fondamentale per la concretizzazione del nuovo linguaggio “moderno” (Niño Murcia 1991, p. 238). Reyes, durante il suo mandato, promosse inoltre la venuta di architetti stranieri nel paese, contribuendo a definire il gusto statale dell’epoca – in particolare di rimando francese, che aveva imparato ad apprezzare a Parigi quando era ambasciatore e dove aveva compreso il ruolo sociale dell’architetto (Ediciones Proa 1983, pp. 11-30). L’architettura repubblicana – riproposizione degli “stili” d’importazione europea – rappresentava un nuovo modello di città, che attribuiva al fatto estetico un ruolo senza precedenti per la tradizione colombiana (Pérgolis 2010). Un approccio che, dagli anni Trenta, troverà corrispondenza nell’immagine eclettica dei quartieri residenziali borghesi costruiti al di fuori del centro consolidato di Bogotá – come Teusaquillo, Palermo, La Merced, Quinta Camacho o Chapinero – che coniugavano il modello urbano della *Garden city* europea, l’impianto planimetrico delle case *quintas*⁵ suburbane di fine

⁵ Tipologia residenziale per un unico nucleo familiare con impianto tripartito. Gli ambienti interni, divisi tra zona sociale, privata e di servizio, si sviluppano intorno allo spazio centrale dell’atrio che si affaccia sul giardino. Il patio interno, tipico della casa coloniale, scompare completamente.

Ottocento, facciate in mattone a vista e raffinati dettagli costruttivi. Tale esperienza, nonostante la replica acritica e anacronistica di uno stile scelto «da catalogo», iniziò a far emergere quel carattere tecnico distintivo dell'architettura moderna colombiana e giocò un ruolo fondamentale per l'affermazione della figura dell'architetto (Arango 1984, pp. 7-52).

La costruzione all'epoca era, infatti, assunto quasi esclusivo di ingegneri, architetti stranieri e *maestros de obras* che si occupavano rispettivamente di realizzazioni di natura tecnica (acquedotti, fognature, ponti, ecc.), edifici di rappresentanza e del patrimonio edilizio comune, quest'ultimo, affrontato spesso in maniera empirica sulla base dell'esperienza diretta. Per gli architetti presenti nel paese, il gusto europeo, la costruzione a regola d'arte e la cura dei dettagli – espressi nelle residenze “in stile” di accentuato carattere estetico – rappresentarono gli strumenti attraverso i quali affermare un nuovo modello culturale e sociale del proprio compito in contrapposizione alle altre figure professionali. Una rivendicazione che trovò supporto nella creazione della SCA (1934) e nella fondazione della prima Facoltà di Architettura del paese all'Universidad Nacional (1936).

A tracciare il percorso furono architetti e ingegneri-architetti – come i cileni Casanovas e Manheimm, i fratelli Guillermo e Hernando Herrera Carrizosa, Manuel de Vengoechea, la società Trujillo e Martínez Cardenas, Mariano Santamaria o Alberto Manrique Martín – perlopiù stranieri o colombiani formatisi all'estero operativi nella capitale. Il ruolo di questi pionieri, che “transitarono” l'architettura colombiana verso l'epoca moderna, risiede inoltre nell'aver formato e affiancato, nelle prime esperienze professionali, i giovani protagonisti della decade successiva, come ad esempio l'ingegnere e architetto Gabriel Serano, «figura paradigmatica per spiegare i dettagli del ciclo biologico dell'architettura moderna in Colombia» (Arango 1989, p. 199).

Se durante la fase repubblicana il contatto con l'Europa fu l'opportunità di esprimere il desiderio di portare il paese al passo con i tempi, in seguito il pretesto stilistico, combinandosi alla necessità di affermare la figura dell'architetto rispetto a costruttori e ingeneri, fece da leva per condurre l'architettura colombiana verso la sua proclamata dimensione tecnica.

Il tema della costruzione, inteso come uso di nuovi materiali e tecnologie, è un altro fondamentale aspetto da prendere in considerazione. Sebbene in una prima fase frenò la piena introduzione del Movimento Moderno nel paese, in seguito ne definì uno dei principali caratteri. Fino agli anni Quaranta circa, la Colombia contava quasi totalmente sull'importazione per i cosiddetti materiali “moderni”, quali cemento, ferro, acciaio e vetro. Un processo oneroso che in-

flù sulla formalizzazione di un'architettura moderna solo apparente, che continuava a essere costruita con tecniche tradizionali, murature portanti e coperture in legno e laterizio. Esempi di tale pratica ricorrente sono la *Quinta Mazuera*, residenza di campagna realizzata da Vicente Nasi nel 1941 con una struttura mista di cemento armato e laterizio, o i padiglioni dell'Universidad Nacional, le cui coperture piane nascondevano capriate in legno sostenute da murature portanti. Più avanti, la progressiva sostituzione dell'importazione dei materiali, accentuatasi durante il secondo conflitto mondiale, portò lo sviluppo dell'industria e della ricerca sulle tecniche del cemento armato che, negli anni Cinquanta, diventerà un sistema comunemente usato nel paese. Al contrario, per la produzione di profili in acciaio di grandi dimensioni e per la disponibilità di mano d'opera qualificata a buon mercato, la Colombia continuò a dipendere da Europa e Stati Uniti (Telléz 1998a, p. 116). Nonostante ciò, l'alleanza tra professionisti colombiani e mercati stranieri, rese finalmente possibile la realizzazione di edifici capaci di celebrare la pratica della costruzione moderna con tecnologie appropriate, diventandone simbolo. Tra questi l'edificio Cubillos (1926) di Alberto Manrique Martín, realizzato con struttura in cemento armato importata dagli Stati Uniti (Escovar 2005, p. 70); l'edificio Buraglia (1947) di Bruno Violi, i cui profili di facciata in acciaio inossidabile furono prodotti a Pittsburgh (Rother 1986, p. 40); o il grattacielo con struttura in acciaio del Banco di Bogotá (1956-1960), le cui componenti costruttive furono sviluppate, prodotte e importate dagli Stati Uniti ma messe in opera da una società colombiana – edificio che, una volta terminato, fu proclamato dalla stampa «il più moderno [...] del paese» (Niño Murcia 2010, pp. 137, 147).

Dagli anni Sessanta, sarà al contrario il laterizio ad affermarsi come elemento identitario dell'architettura colombiana. Un materiale disponibile in ambito nazionale, la cui tecnica era stata affinata negli anni Trenta con la costruzione dei quartieri residenziali “in stile” e preservata dall'edilizia popolare nella fase di predominio del cemento armato (Arango 1989, cap. VI). La riproposizione di tale tecnologia, dopo essere stata messa da parte dall'architettura “ufficiale” per anni, porterà allo sviluppo della cosiddetta corrente “topologica” grazie a figure come Fernando Martínez e Rogelio Salmona (p. 230). Tale passaggio iniziò a segnare una netta contrapposizione con la tendenza “razionalista” degli edifici alti sul modello torre-piattaforma, naturali eredi delle prime realizzazioni che contarono sull'importazione delle componenti costruttive e che ancora oggi contraddistinguono la zona di Bogotá del Centro Internazionale.

Ciò che marcò la reale introduzione dell'architettura moderna nel paese furono, dunque, l'adattamento e la diffusione dei nuovi materiali nelle tecniche

di costruzione, espressione diretta di progresso rispetto al sistema tradizionale legato all'artigianato e all'approssimazione empirica (Vargas Caicedo 2009). Se al principio a definire il ruolo dell'architetto era stata la necessità di affermazione rispetto al mondo dell'ingegneria e delle maestranze, proprio la figura dell'ingegnere – questa volta come competenza appropriata – si rivelò fondamentale nel rendere possibile la scommessa estetica di forme architettoniche legate all'uso delle nuove tecnologie.

I principali sforzi intellettuali della nuova generazione si concentrarono su tale campo di sperimentazione, generando un inevitabile condizionamento formale dell'architettura. Sistemi di prefabbricazione, nuovi materiali e tecnologie costruttive si combinarono a creatività architettonica e innovazione ingegneristica, convertendosi in una plausibile forma di modernità. Una pratica che si diffuse sia nelle stanze della Sezione Edifici Nazionali del MOP, sia negli studi dei progettisti, composti perlopiù da architetti e ingegneri, affermandosi tra gli anni Cinquanta e Sessanta come sistema consolidato di disegno e costruzione.

La tribuna realizzata per lo stadio di Cartagena de Indias (1947) dal gruppo Solano, Gaitán, Ortega, Burbano e Zuleta rappresenta un esempio rappresentativo di tale consuetudine. L'opera, già pubblicata da altre riviste di settore⁶ è compresa tra quelle selezionate da Hitchcock per la sua rassegna d'architettura sudamericana.

Inoltre, la diffusione in Colombia del sistema di alleggerimento del cemento *Vacuum Concrete*⁷, importato dagli Stati Uniti dal colombiano Alvaro Ortega, unita al talento dell'ingegnere colombiano Gonzáles Zuleta – oltre a rivoluzionare i metodi di costruzione – innescò la diffusione di edifici con differenti programmi funzionali che basavano la propria espressione formale sull'uso della volta a membrana. Una pratica che si concretizzò in esempi di grande qualità architettonica e costruttiva: edifici pubblici realizzati dalla Sezione Edifici Nazionali, come la copertura per il Mercato di Girardot (1948-1951) di Leopoldo Rother, l'edificio Municipale a El Venadillo (1949) della *firma* (studio professionale) DOMUS o la stazione degli autobus di Bogotá (1951) di Ortega e Solano; case private costruite da architetti come Guillermo Bermúdez e Bruno Violi; residenze di massa promosse dal Banco Central Hipotecario (BCH) e

⁶ *Vd.* Bibliogr. 3.5, Miscellanea (Architectural Record 1948), (L'Architecture d'aujourd'hui 1950).

⁷ Sistema di costruzione che prevede l'estrazione dell'aria dal composto del cemento diminuendone il peso, la quantità di calcestruzzo presente nella miscela e rendendo impermeabile la struttura.

dall'Instituto de Crédito Territorial (ICT), in particolare grazie a figure come Jorge Gaitán Cortes e Alvaro Ortega.

L'architettura moderna – nonostante la relazione diretta instaurata con il fatto costruttivo – rimase un assunto slegato dalla quotidianità dell'edilizia popolare che continuava ad affidarsi all'autocostruzione o ai *maestros de obras*, applicando tecnologie tradizionali ad apparati decorativi semplificati di Epoca Repubblicana.

Ad avvicinare le due realtà fu la ricerca nel campo della prefabbricazione, che trovò applicazione in diversi quartieri residenziali promossi dallo stato, come Los Alcázares o il Quiroga, con la produzione di elementi in serie che entrarono a far parte dei comuni strumenti di costruzione. Un esempio è la canaletta in fibrocemento disegnata da Alvaro Ortega, pensata per realizzare residenze a basso costo in Guatemala e Nicaragua che si diffuse in tutto il continente: un sistema economico che offriva l'opportunità di realizzare coperture leggere con buona resistenza e adatto a superare luci di maggior ampiezza rispetto ai solai tradizionali. La sperimentazione sulle possibilità estetiche e formali degli elementi prefabbricati non fu certamente esplorata solo nel campo della residenza economica: esempi significativi sono la facciata della casa dell'ingegnere-architetto colombiano Gabriel Serrano (1947) o le lussuose residenze realizzate da Bruno Violi nella zona nord di Bogotá, a partire dagli anni Cinquanta.

Altro fondamentale apporto viene dal brevetto del sistema di solaio alleggerito e prefabbricato *Reticular Celulado*⁸, sviluppato nel 1950 dall'ingegnere italiano Domenico Parma dagli appunti riportati da Gabriel Serrano di ritorno da un viaggio in Brasile. Una soluzione, diffusa anche in altri paesi del Sud America, che consentiva di accelerare i ritmi di costruzione abbassandone i costi, e inaugurò la realizzazione di un gran numero di edifici in altezza, il cui primo rivoluzionario esempio fu l'Hotel Tequendama (1950-1951) di Cuéllar, Serrano, Gómez (Arango 1989, p. 220), (Angulo Flórez 1987, pp. 71-74). La *firma*, inoltre, grazie alla duratura collaborazione con Parma (1949-1962), si fece promotrice dell'applicazione in ambito colombiano di sistemi di post-tensionamento importati dall'Europa – come ad esempio per l'Aeroporto El Dorado (1958) e l'Ippodromo di Techo (1958) – arrivando nel 1964 alla definizione di un proprio brevetto, sviluppato in occasione della costruzione dell'edificio per il Banco Central Hipotecario di Esguerra, Saézn, Urdaneta,

⁸ Un sistema di solaio alleggerito realizzato attraverso l'utilizzo di casseforme prefabbricate cave, utilizzate per generare un reticolo di travetti armati nelle due direzioni.

Samper e Cia, quando non fu possibile contare sull'importazione delle componenti necessarie (Vargas Caicedo 2009).

Se l'accentuazione della tecnica e dell'aspetto costruttivo si convertì in uno dei principali caratteri della "nuova" architettura in Colombia, oltre alle circostanze appena descritte, un contributo fondamentale arrivò dalla rivista *Proa*. In diverse occasioni si pubblicarono articoli su nuovi materiali e tecnologie in uso⁹, prefabbricazione¹⁰, l'opera e la figura di ingegneri stranieri¹¹, e si enfatizzava l'aspetto strutturale e costruttivo dei progetti presentati, proponendo molto spesso foto di cantiere (Arango 1984, pp. 27-28).

Nel dare forza al carattere tecnico-strutturale assunto dall'architettura, intervennero inoltre altrettanti apporti e influenze "esterne". Ne sono esempi: la conoscenza dell'opera dell'architetto brasiliano Oscar Niemayer che, dopo la mostra tenutasi al MoMa nel 1943 *Brazil builds: architecture new and old, 1652-1942* a cura di Philip L. Goodwin, venne divulgata in Colombia dalla rivista *Proa* attraverso gli schizzi di viaggio di Gabriel Serrano e numerosi altri contributi dal 1948¹²; o le teorie di Pier Luigi Nervi e di Eduardo Torroja, messe per iscritto solo alla metà degli anni Cinquanta¹³ ma già applicate in diversi edifici come lo Stadio di Firenze (1932) e l'Ippodromo di Madrid (1935). Tali conoscenze, oltre ai canali "indiretti" di diffusione, furono "direttamente" importate in ambito colombiano grazie a figure chiave come gli ingegneri Parma e Zuleta, capaci di dimostrando il grado di adattamento e di innovazione delle proprie idee in relazione alle potenzialità e ai limiti dell'ambiente all'interno del quale si trovarono a intervenire (Vargas Caicedo 2009).

Lo sviluppo dell'architettura moderna e l'enfasi assunta dal fatto costruttivo, si può dunque leggere come risultato della combinazione di contributi esterni e aspetti propri al contesto colombiano, tra cui è possibile includere alcuni fattori storici legati alla politica del paese. La condizione di instabilità, con il susseguirsi di governi conservatori, liberali e a guida militare, oltre a influire sulla sfera economica, industriale e sociale, si rifletté inevitabilmente sullo sviluppo della città moderna. Durante la fase conservatrice (1904-1930) si avviarono: l'introduzione di riforme in campo fiscale e costituzionale, la creazione dei necessari organi statali per lo sviluppo delle reti infrastrutturali, la costruzione di opere pubbliche e residenze popolari, l'istituzione di una prima regio-

⁹ *Vd.* Bibliogr. 3.3, (Proa 1951p), (Proa 1952f); 3.5, Parma Marrè (Proa 1956c).

¹⁰ *Ivi*, 3.5, Miscellanea (Proa 1947b), (Proa 1951l), (Proa 1951m), Parma Marrè (Proa 1955h).

¹¹ *Ivi*, 1.2, Nervi (Nervi 1956), (Proa 1959b), Candela (Proa 1955a), (Proa 1956a); 3.5, Parma Marrè (Proa 1956c).

¹² *Ivi*, 1.2, Niemayer, Oscar e l'architettura in Brasile.

¹³ *Ivi*, 1.2, Nervi (Nervi 1955), Torroja (Torroja 1957).

lamentazione urbanistica (Del Castillo Daza 2003, cap. 2). Tale processo proseguì con nuova forza con il governo liberale (1930-1945), al quale si deve la politica di “reclutamento” di professionisti stranieri, in gran parte contrattati dalle ambasciate colombiane in Europa per partecipare a programmi di rinnovamento in tutto il paese (Acuña et al. 2012, p. 161). Nel 1933 si fonda il Dipartimento di Pianificazione Urbanistica sotto la direzione dell'architetto e urbanista austriaco Karl Brunner. Nel 1936, su iniziativa di Alfonso López Pumajero, si intraprende il grande progetto della Città Universitaria – campo d'azione per la costruzione di edifici “moderni” – e si affida il piano all'architetto tedesco Leopoldo Rother e al pedagogo Fritz Karsen. La sezione Edifici Nazionali del MOP, dalla metà degli anni Trenta, si convertì in un vero laboratorio di architettura moderna, realizzando un gran numero di interventi destinati all'educazione, alla salute, al trasporto e all'amministrazione pubblica. Nel 1939, si fonda l'Instituto de Crédito Territorial (ICTI): inizialmente finalizzato alla costruzione di residenze e attrezzature pubbliche nei territori rurali, dal 1942 si amplia al contesto urbano e, insieme al Banco Central Hipotecario (BCH), costituirà il luogo di applicazione a grande scala delle teorie dell'*urbanismo* scientifico e dei metodi costruttivi fondati sulla prefabbricazione. Nello stesso periodo, la capitale colombiana, che durante l'epoca repubblicana si era sviluppata all'interno dei propri confini consolidati, per successiva densificazione del tessuto esistente, iniziò a espandersi in direzione nord, sud e ovest. Dapprima la crescita interessò in maniera controllata le immediate vicinanze del centro, con l'introduzione di nuovi sobborghi residenziali raggiungibili grazie alla tranvia, mentre nelle decadi successive seguirà una curva esponenziale come effetto diretto dell'incremento demografico che interessò il paese tra il 1918 e il 1945 (Arango 1989, pp. 177, 203).

La migrazione verso i principali centri urbani del paese degenerò dopo gli eventi del 9 di aprile 1948, noti come il *Bogotazo*. La violenta rivolta popolare scatenatasi nel centro della capitale come reazione all'assassinio del leader liberale Jorge Eliecer Gaitán, portò alla distruzione di interi isolati nelle vicinanze di *Plaza Bolívar* e diede luogo a conseguenze che, oltre a condizionare in maniera decisiva la storia politica e il destino delle città colombiane, crearono inattese condizioni di intervento per l'architettura moderna. La morte di Gaitán, nel quale il popolo colombiano riponeva le proprie speranze di riscatto sociale, causò reazioni in tutto il paese e un'azione repressiva da parte del governo conservatore, tornato al potere nel 1947. Lo scontro politico aprì un periodo di non dichiarata guerra civile e dittatura, che si chiuderà solo alla fine degli anni Cinquanta con la creazione del Fronte Nazionale, scatenando il processo

migratorio come conseguenza del crescente stato di insicurezza nelle zone rurali e della speranza di migliori condizioni di vita.

Dalla fine degli anni Quaranta, la crescita della popolazione di Bogotá trovò un riflesso diretto sull'espansione della città, dando luogo a una serie di accadimenti in ambito urbanistico e architettonico, come l'approvazione da parte del Congresso di una legislazione sulla pianificazione nel 1947 (Vargas Caicedo 1987, p. 101), l'incarico a Le Corbusier, Wiener e Sert per il *Plan Director* di Bogotá, l'instaurazione della successiva relazione tra diversi architetti colombiani e lo studio parigino di *Rue de Sèvres*.¹⁴ Nel 1951, il Piano fu convertito in legge ma il governo dittatoriale guidato dal generale Rojas Pinilla, salito al potere nel luglio 1953, realizzò interventi di grande impatto urbanistico che incisero sul futuro assetto della città senza seguirne le indicazioni (Mondragón López 2010, p. 107). Lo sviluppo del progetto, avviato nel giugno del 1947 (quando Le Corbusier visitò per la prima volta la città) e concluso nell'agosto del 1953 (data di consegna del Piano Regolatore da parte di Wiener e Sert), attraversò i sostanziali cambiamenti che trasformarono la città di Bogotá – e l'intero paese – in termini fisici e di percorso «verso la modernizzazione» (Saldarriaga Roa 2010, p. 70). Una condizione che probabilmente ne dettò la mancata applicazione.

Per completare il quadro sul contesto di riferimento e introdurre la riflessione sui principali tramiti attraverso i quali apporti provenienti dall'Europa – in maniera “diretta” e “indiretta” – si combinarono all'ambiente colombiano, si richiamano le parole dell'architetto e storico dell'architettura Niño Murcia (1991, pp. 238, 241), relativamente a quei “luoghi” dove la pratica dell'architettura moderna trovò i principali campi di azione: la Sezione Edifici Nazionali del MOP, le pagine della rivista *Proa* e la Facoltà di Architettura dell'Universidad Nacional.

Tali centri di sperimentazione, discussione e divulgazione, nacquero o si svilupparono durante il cosiddetto periodo di liberalismo politico della “Rivoluzione in Marcia” (1930-1946), accompagnando e incalzando una contestuale «marcia dell'architettura» (Telléz 1998a, p. 86). I governi liberali, oltre all'apporto riformista a livello legislativo, economico, sociale e educativo, incoraggiarono un'apertura in direzione dell'Europa, con l'invito e l'accoglienza di professionisti stranieri che supportassero la costruzione di quel paese “moderno” che la Colombia aspirava a diventare.

¹⁴ Architetti colombiani che lavorarono presso lo studio di Le Corbusier e periodo di riferimento: Reinaldo Valencia (1949-52), Germán Samper (1948-54), Augusto Tobito (1953-59) e Rogelio Salmona (1948-58).

Ulteriore conferma del ruolo dei contributi provenienti dall'esterno nell'alimentare la discussione e la distribuzione delle nuove idee in ambito architettonico, viene dalle note editoriali a due raccolte di progetti realizzati nel paese dal 1945 al 1962 – «epoca dorata» dell'architettura moderna in Colombia (Samper Martínez 2000) – pubblicate rispettivamente nel 1951 e nel 1963.

Il primo volume di *Arquitectura en Colombia* presenta ciò che Carlos Martínez, direttore di *Proa* e co-autore del libro con Jorge Arango, definisce «il primo contributo serio da parte della Colombia all'architettura contemporanea», sviluppato durante «i suoi periodi più importanti»: l'Epoca Coloniale (1538-1810) e l'intervallo compreso tra il 1946 e il 1951. Martínez, per introdurre le opere, costruite quasi tutte a Bogotá da «dieci studi di giovani architetti», descrive le condizioni «antecedenti alla contemporaneità». Indica tra queste le scuole di pensiero provenienti da Europa, Nord America e Cile, portate in Colombia da professionisti «formati in altri paesi» che «crearono il movimento contemporaneo, fondarono o diedero direzione alle scuole di architettura». Definisce «inesistente» la produzione precedente al 1945 – riferendosi in particolare all'Epoca Repubblicana – quando le costruzioni realizzate “in stile” europeo, inglese o francese, ebbero l'unico valore di «rompere il cordone ombelicale che univa sentimentalmente il colombiano con la casa coloniale» (Martínez e Arango 1951, p. 5, 30-34) e preparare il terreno per una «nuova architettura», che prese forma dalle molteplici esperienze dei giovani architetti presenti nel paese (Mondragón López 2008).

Il secondo volume del 1963, successivo alla prima Biennale di Architettura Colombiana (1962), celebra gli esiti raggiunti dall'architettura colombiana. Germán Samper, allora presidente della SCA e autore del prologo al libro, descrive l'architettura nazionale con caratteri di «sobrietà, onestà e mancanza di pretesa»: «[...] la Colombia, potrebbe farsi rappresentante di un'architettura misurata, stemperata, che senza perdere le caratteristiche che rendono distinguibile un'opera contemporanea, sia una traduzione fedele e diretta dell'ambiente fisico, sociale e culturale del paese. [...]». Martínez espone ulteriori «caratteristiche generali» frutto del progresso tecnico, economico e sociale del paese, e scrive: «[...] L'architettura colombiana davanti a tanti contributi, non può evitare di riconoscere il merito dovuto all'intelligenza e allo spirito di ricerca di altre latitudini, e anche se l'influenza straniera all'interno del nostro ambiente è evidente, risulta difficile stabilirne e classificarne con esattezza la legittima provenienza. [...]» (Martínez 1963).

Mettendo a confronto le due posizioni è possibile osservare un cambiamento nel punto di vista dell'editore. Nel 1951, nonostante l'attestazione circa

«influenze» e contributi di origine straniera nel paese, non si riconosce una relazione tra il ruolo dei contributi esterni e la formazione di un'identità propria dell'architettura colombiana. Una condizione che, nel 1963, sembra risolversi con la dichiarazione dell'esistenza di una pluralità di difficile identificazione, ribadendo la contestuale rispondenza dell'architettura colombiana al territorio nazionale e alla realtà contemporanea.

Una posizione, quest'ultima, rispetto alla quale si propone di approfondire il ruolo esercitato dall'incontro avvenuto in ambito colombiano tra contributi provenienti da «altre latitudini» come parte del processo di sviluppo e affermazione dell'architettura moderna in Colombia.

1.2 La divulgazione dell'architettura europea in Colombia

La ricostruzione delle dinamiche che portarono la Colombia a stringere relazioni con l'Europa, considerate parte dei presupposti che generarono lo sviluppo della modernità nel paese, trova come ulteriore campo di indagine la divulgazione dell'architettura europea in ambito colombiano, in particolare, la disponibilità di libri e riviste specializzate, l'organizzazione di conferenze e esposizioni, le linee editoriali delle riviste. Un quadro che è stato delineato attraverso molteplici fonti: i periodici di architettura pubblicati in Colombia, specialmente *Proa*; gli indici delle riviste europee e americane disponibili nel paese; il possesso della Biblioteca della Facoltà di Architettura dell'Universidad Nacional.

La comprensione di quali informazioni – e di quale tipo – arrivassero nel paese e negli scaffali della biblioteca a disposizione degli studenti, ha come obiettivo la valutazione di possibili riflessi sull'architettura moderna colombiana, la lettura del livello di interesse “esterno” verso ciò che stava avvenendo nel paese, il tracciamento della rete di contatti tra circoli intellettuali. Informazioni che descrivono il contributo “indiretto” dell'architettura europea in Colombia: un apporto che si sovrappone a quello “diretto”, riconducibile all'attività, professionale e accademica, di figure legate al contesto europeo presenti sul territorio colombiano.

La rivista *Proa* – che può essere considerata il principale luogo “specializzato” di discussione nato in ambito colombiano – è fondata nel 1946 su iniziativa di Carlos Martínez, Jorge Arango e Manuel de Vengoechea. Tre architetti colombiani, formati tra Europa, Cile e Stati Uniti, che parteciparono alla creazione della prima organizzazione professionale degli architetti, nel 1934;

realizzarono importanti opere nel paese e si legarono alla Facoltà di Architettura dell'Universidad Nacional come docenti di urbanistica e composizione architettonica.¹⁵

Per spiegare le ragioni della fondazione della rivista – nella nota editoriale del primo numero – i curatori descrivono la relazione diretta tra l'ingresso del paese all'interno della dimensione contemporanea e la necessità di affrontare le complicazioni causate dallo sviluppo urbano incontrollato.

Questa nuova pubblicazione è l'apporto dei suoi direttori ai temi relazionati con l'urbanistica e l'architettura in Colombia; accade che anche il nostro paese stia facendo esperienza, più o meno intensamente, dei disturbi mondiali causati dalla crescita disordinata e vertiginosa delle città. Effettivamente Bogotá, che nel 1922 contava 140'000 abitanti, oggi supera il mezzo milione; il che significa che la sua popolazione si moltiplicò per tre in meno di 25 anni. Armenia, nel dipartimento di Caldas, da modesta località di villeggiatura di 70 anni fa, passa ad essere attualmente una fiorente e prospera città con più di 90'000 abitanti. Cali, Medellín e Barranquilla, in meno di 20 anni si sono trasformate da tranquilli villaggi in animati centri produttivi e commerciali di evidente importanza; oggi, queste città sono rivali tra loro nell'assetto urbanistico e si danno battaglia nel raggiungere i 200'000 abitanti. Questa crescita palpabile delle nostre città ha portato problemi che si mostrano nella mancanza di alloggi, nell'educazione, nei servizi pubblici, nella parcellizzazione, etc. e nella soluzione e studio dei quali lavorano le entità ufficiali, uomini d'affari e professionisti particolarmente informati di Architettura e Urbanistica. I direttori della rivista considerano che tali problemi e questioni meritino di essere approfonditamente studiati e conosciuti e a tal fine è stata fondata la rivista. Con essa speriamo di influire, anche solo in minima parte, sull'orientamento urbanistico e architettonico del paese, se potremo contare sulla collaborazione determinata dei nostri colleghi. (Proa 1946).

Un fine che sembra, inoltre, spiegare la scelta del nome “proa”, ovvero ciò che nella parte anteriore di una nave determina la rotta da seguire.

Nel novembre dello stesso anno, la rivista americana *The Architectural Forum* – divulgata a livello internazionale e della quale erano disponibili nella Biblio-

¹⁵ UN-AFA/Secretaría/Correspondencia/cassa 18/libro 0048/anno 1940/doc. 122; cassa 23/libro 0056/anno 1944/doc. 238, p.2; cassa 24/libro 0057/anno 1945/doc. 233, p.2; cassa 40/libro 0064/anno 1947/doc. 289, p.2. UN-AFA/Secretaría/Referencias/libro 36/doc. 14/anno 1945; libro 34/anno 1946/doc. 67.

teca dell'Universidad Nacional numeri risalenti al 1936¹⁶ – pubblica un rapporto su Colombia e Venezuela dal titolo *South America* (Woodard 1946). L'articolo parla di «colonialismo culturale», come consuetudine da parte degli intellettuali sudamericani di muoversi in direzione dell'Europa, per i quali in particolare Parigi si sarebbe convertita in una «capitale spirituale e culturale»: una condizione “migratoria” causata in primo luogo dalla mancanza di Scuole di Architettura nel paese (Telléz 1998a, p. 70), (Botti 2017). In conseguenza di ciò, prosegue l'articolo, era inevitabile che l'architettura e la pianificazione non si trasformassero in un riflesso della pratica europea. Questo processo di importazione e innesto culturale – seppur spesso operato in forma acritica (Arango 1984, p. 13) – ispirò la costruzione dei principali centri urbani e in parte spiegherebbe il rapido sviluppo dell'architettura moderna in America Latina. Woodard segnala, tuttavia, un cambio di direzione, ammettendo la presenza di «un grande corpo di interessante architettura germinante [...] prodotto delle loro vigorose e in crescita scuole di architettura, ingegneria e urbanistica». Per quanto riguarda la Colombia, tale “trasformazione” sarebbe strettamente legata allo sviluppo dei mezzi di comunicazione, attivatore di una conseguente unificazione del paese, del rapido incremento della dimensione delle città e dei «caratteristici problemi» in campo architettonico, urbanistico e di mancanza di abitazioni. Questioni che gli architetti colombiani, nonostante la giovinezza della professione nel paese, stavano affrontando con «caratteristica energia e intelligenza», producendo realizzazioni considerate «di buon auspicio per il futuro» (Woodard 1946).

La rivista americana sembra dunque confermare le stesse condizioni designate nella prima nota editoriale di *Proa*, legando in modo diretto sviluppo dell'architettura moderna e crescita urbana. Inoltre, anticipando Le Corbusier (1947, p. 22), l'articolo qualifica il trasporto aereo, e la conseguente “apertura” verso il mondo esterno, come motore del processo di modernizzazione e di unità nazionale: esattamente come riportato qualche anno dopo nel testo *Los caminos aéreos en Colombia* (Bermúdez 1949a) e nel prologo di *Arquitectura en Colombia* (1951). L'articolo pubblica inoltre alcune opere di Cuéllar, Serrano, Gómez, la casa della *Calle 74* di Bruno Violi, la *Quinta Mazuera* di Vincente Nasi, il piano e alcuni edifici del Campus dell'Universidad Nacional. Dei primi progetti si mette positivamente in risalto l'interpretazione delle caratteristiche climatiche e dell'architettura tradizionale, mentre la città universitaria è criticata per l'applicazione di principi classici di reminiscenza europea e per

¹⁶ UN-AFA/Secretaría/Correspondencia/cassa 18/libro 0048/anno 1940/doc. nr. 34,35,36; cassa 19/libro 0054/anno 1942-43/doc. nr. 12 di pp.7, voce 320.

l'impostazione urbanistica (che mal si adatterebbe alla carenza di sole e al tessuto urbano di Bogotá), augurandosi che tale pratica «non soffochi il talento creativo architettonico che la Colombia sta coltivando» (Woodard 1946).

Nel 1946, anno della fondazione di *Proa*, la Colombia era dunque connessa al resto del mondo attraverso il trasporto aereo e le riviste specializzate.

Nel 1950, ad associare nuovamente l'architettura latino-americana a quella francese della scuola *Beaux-Arts* e delle teorie urbanistiche del barone Haussmann, è la rivista *L'Architecture d'Aujourd'hui* (1950-1951), disponibile nella Biblioteca della Facoltà di Ingegneria già dal 1935. L'articolo *Urbanisme en Amérique Latine*, a firma di Paul Lester Wiener e José Luis Sert, presenta i piani urbanistici sviluppati per Chimbote e Lima in Perù, Medellín e Tumaco in Colombia. Gli autori, anticipando Martínez e Arango (1951, pp. 30-34), scrivono della formazione di «proprie tendenze» dal 1936 circa, e descrivono come uno spirito pioniero e un'attitudine «senza paura» verso nuove concezioni, avrebbero permesso la fioritura dell'architettura moderna in Colombia, anche in conseguenza della mancanza di forti legami con il passato. Ancora una volta, la curiosità dimostrata dagli architetti latinoamericani è associata a un atteggiamento di liberalismo nell'accogliere e interpretare le esperienze provenienti dall'esterno: una propensione, nel caso colombiano, favorita dalla politica promossa dallo Stato, responsabile dell'invito di professionisti europei. Si conferma lo sviluppo dei trasporti e dell'industria nazionale come importante fattore di trasformazione fisica per la città e culturale per la società civile. L'interesse di *L'Architecture d'Aujourd'hui* (1950; 1958) per l'architettura sviluppata nel paese è ulteriormente dimostrato dalla pubblicazione, pochi mesi prima, delle immagini e dei disegni dello Stadio di Baseball a Cartagena de Indias, e dal numero monografico sull'urbanistica in America Latina, dedicato ai casi di Colombia e Brasile, di qualche anno dopo.

Altri episodi di divulgazione – di opere colombiane da parte di riviste europee e americane – si registrano dal 1946, quando *Arts & Architecture* (1946) pubblica un progetto di Jorge Arango per la ristrutturazione di un piccolo appartamento.

Per comprendere quali fossero i contatti in ambito editoriale e i canali di accesso alle informazioni, è possibile sviluppare una serie di ipotesi aperte, in particolare, considerando il paese di pubblicazione delle riviste e le vicende biografiche di alcuni architetti colombiani. Ad esempio, Jorge Arango – tra i fondatori di *Proa* – aveva completato la propria formazione a Harvard con Gropius e maturato diverse esperienze negli Stati Uniti, dove in seguito finirà per trasferirsi. Una riflessione analoga si può applicare a Jorge Gaitán e Alvaro

Ortega, che seguirono lo stesso percorso di specializzazione di Arango, o ad altri colombiani che al contrario si spostarono verso Parigi, come ad esempio Hernán Vieco, corrispondente per la Colombia di *L'Architecture d'Aujourd'hui*.¹⁷

Nel 1955, Il MoMa di New York (1955) celebra la «vitalità dell'architettura moderna in America Latina» con la mostra *Latin American Architecture since 1945*: dei quarantanove progetti selezionati da Henry-Russell Hitchcock cinque sono realizzati in Colombia. Le caratteristiche dell'architettura colombiana messe in evidenza si riferiscono all'eccellenza degli standard costruttivi nell'uso del cemento armato, coniugato a un disegno sobrio delle forme, giustificato dalle rigide condizioni climatiche, che rendevano gli edifici bogotani più vicini a quelli realizzati negli Stati Uniti che nel resto del Sud America (Hitchcock 1955, p. 37).

L'istituzione newyorkese aveva già dimostrato la propria efficacia in termini di diffusione della conoscenza con *Brazil Builds* (1943), generando un certo grado di contaminazione in ambito internazionale e nel resto del continente. Per quanto riguarda la Colombia, ne sono esempio alcune opere di Gabriel Serrano e Leopoldo Rother, o la divulgazione dell'architettura brasiliana promossa dalle riviste colombiane.¹⁸ L'interesse dei circoli intellettuali del paese per le pubblicazioni del MoMa, in particolare della Facoltà di Architettura dell'Universidad Nacional, è dimostrato dalla richiesta dell'allora decano Humberto Chica Pinzón di affiliarsi al museo, assicurandosi così di riceverne le riproduzioni (che attraverso il mercato generale arrivavano in Colombia in modo parziale), con il fine di «mantenere informati gli alunni sulle esposizioni». ¹⁹ Inoltre, la lista di volumi ordinati dalla Biblioteca della Facoltà²⁰ a una libreria di New York nel 1940 include *Modern Architecture in England* (1937), mentre *Twenty century of Mexican art* (1940) è parte del posseduto del 1943.²¹ Tra gli elenchi della Biblioteca non vi è traccia di *Modern Architecture: International Exhibition* (1932) o del catalogo curato da Goodwin (1943), tuttavia è molto probabile che questi, anche se a volte con un po' di ritardo, fossero a disposizione di alcuni architetti colombiani (Pinilla Acevedo 2014).

Nel 1940, la Facoltà di Architettura esisteva da appena quattro anni e il decano Roberto Ancízar Sordo invia una lettera a diversi professori stranieri presenti a Bogotá, tra cui Bruno Violi, Leopoldo Rother e Karl Brunner: una ri-

¹⁷ *Vd.* Bibliogr. 3.1, (*L'Architecture d'Aujourd'hui* 1958, retro di copertina), Autori e Opere, Miscellanea (*L'Architecture d'Aujourd'hui* 1966, retro di copertina).

¹⁸ *Ivi*, 1.2, Niemayer e l'architettura in Brasile.

¹⁹ UN-AFA/Secretaría/Correspondencia/cassa 40/libro 0063/anno 1947/doc. nr. 504.

²⁰ UN-AFA/Secretaría/Correspondencia/cassa 18/libro 0048/anno 1940/doc. nr. 20-24.

²¹ UN-AFA/Secretaría/Correspondencia/cassa 19/libro 0054/ anno 1942/43, doc. nr. 12.

chiesta che, oltre ad attestare l'importanza di implementare un idoneo centro di informazione, documenta l'interesse di acquisire materiali provenienti dall'Europa.

[...] Una delle principali necessità di questa Facoltà è la creazione di una Biblioteca specializzata, dove gli studenti possano trovare una documentazione completa e aumentare così il proprio rendimento di lavoro, con grande beneficio per la loro preparazione professionale. Una biblioteca convenientemente dotata non solo soddisferà questa necessità ma potrà convertirsi in un centro di consultazione, dove gli interessati potranno trovare le principali opere relazionate con l'Architettura e le Belle Arti. Essendo scarse le risorse sulle quali può contare la Facoltà, non ho tentennato nel rivolgermi alla sua generosità e a quella degli altri professori, nel proporre che la formazione della biblioteca si inizi con le donazioni, tanto di libri quanto di collezioni di riviste che ciascuno tenga gentilmente. Le chiedo scusa per questa libertà e la ringrazio anticipatamente a mio nome e a nome degli studenti di questa Facoltà, i quali sapranno apprezzare a dovere la favorevole accoglienza che senza dubbio avrà questa iniziativa. [...].²²

Fatta eccezione per alcuni colombiani, come ad esempio Guillermo Bermúdez (Weiss Salas 2008, pp. 41-50), che disponevano di una propria biblioteca personale, quella della Facoltà di Architettura rappresentò il principale punto di accesso alle conoscenze cui i giovani allievi della Nacional erano stati introdotti nelle aule universitarie. Leopoldo Rother possedeva, infatti, un'estesa raccolta di riviste, cataloghi, disegni su lucido e immagini di progetti di architettura e urbanistica – organizzata in cartelle tematiche e sempre aggiornata – che il professore tedesco iniziò a costruire nel 1936 (anno del suo arrivo in Colombia) e che utilizzava per le lezioni di “Teoria dell'Architettura” (Pinilla Acevedo 2014).

La Biblioteca iniziò a costruire la propria collezione all'inizio degli anni Quaranta attraverso due tipi di tramite: la donazione o il prestito di materiali da parte della Scuola di Ingegneria²³ e dei professori stranieri; l'acquisto di libri e riviste da rivenditori nordamericani²⁴, primario canale di reperimento della

²² UN-AFA/Secretaría/Correspondencia/cassa 18/libro 0048/anno 1940/doc. nr. 219-139; rif. 11-19/libro 124/anno 1941/doc. nr.109-115, p. 111.

²³ UN-AFA/Secretaría/Correspondencia/cassa 18/libro 0048/anno 1940/doc. nr. 34-36.

²⁴ UN-AFA/Secretaría/Correspondencia/cassa 18/libro 0048/anno 1940/doc. nr. 20-24.

documentazione bibliografica fino al 1950 circa.²⁵ Il lascito di Ingegneria includeva un corposo numero di riviste (perlopiù nordamericane con alcune pubblicate in Francia e Germania), trattati, volumi di storia e teoria dell'architettura antica e recente, urbanistica, arte applicata, tavole illustrate. Si segnalano, in particolare: *Histoire de l'Architecture* di Auguste Choisy, *I dieci libri dell'architettura* di Vitruvio, due manuali di Giuseppe Boidi Trotti sul Vignola, *Nozioni Pratiche e artistiche* di Cimbro Gelati, *Gli stili nella forma e nel Colore* di Giulio Ferrari, *Ornamenti di tutti gli stili* di Camillo Boito, *I ferri battuti: schizzi e progetti* di Alberto Calligaris, *Edifici Scolastici italiani* di Luigi Secchi, *Tour de Clochers e Construcción de ciudades segun principios artisticos* (tradotto in castigliano) di Camillo Sitte, *La città moderna. Tecnica Urbanistica* di Cesare Chiodi. La collezione di riviste contava, dal 1935, su numeri di *The Architectural forum*, *Architectural Record*, *L'Architecture d'Aujourd'hui* e *Modern Bauformer*, mentre l'inglese *Architectural Review*, la francese *Techniques et architecture* o l'italiana *Domus*, saranno presenti negli elenchi del posseduto solo dalla seconda metà degli anni Quaranta. Tale patrimonio di conoscenze, almeno fino al 1936, molto probabilmente aveva rappresentato l'unico supporto agli insegnamenti di architettura per gli studenti colombiani con attitudine alla materia: verosimilmente, quegli stessi ingegneri-architetti in attività nella capitale tra gli anni '30 e '40, come Arturo Jaramillo o Julio Carrizosa, inevitabilmente inclinati al rigore della tecnica (Ramírez Nieto 2005), (Telléz 1998a, p. 70).

Ogni anno la "giovane" Biblioteca andava acquisendo nuovi titoli. Ad esempio, risale al febbraio 1940 l'ordinativo a una libreria di New York di circa novanta volumi. L'elenco comprende testi d'Ingegneria su progettazione e costruzione in cemento armato e acciaio; un'enciclopedia sugli edifici moderni; manuali di Architettura Tecnica su diverse tipologie edilizie, Disegno e Teoria; libri come *Gli elementi dell'architettura funzionale* di Alberto Sartoris (1935), *Nuova architettura nel mondo* di Agnodomenico Pica (1938), *The new architecture and the Bauhaus* di Gropius (1935) e *Pioneers of the modern architecture from William Morris to Walter Gropius* (1936) di Pevsner; volumi monografici come l'opera completa di Le Corbusier in lingua tedesca, *Perret et l'architecture du beton arme* di Paul Jamot (1927), tre libri di Frank Lloyd Wright, o ancora Mendelsohn, Adolf Loos e André Lurçat.

La maggior parte dei libri continuavano a essere disponibili solo nella lingua originale di "provenienza" o in inglese, tuttavia diverse opere e alcune riviste iniziarono a essere divulgate anche in castigliano. Caso esemplare è quello

²⁵ UN-AFA/Secretaría/Correspondencia/cassa 44/libro 0069/anno 1950/doc. nr. 034; cassa 55/libro 0079/anno 1951/doc. nr. 00253; cassa 46/libro 0079/anno 1953/doc. nr. 09491.

della rivista *L'Architecture d'Aujourd'hui* che, dal 1950, viene pubblicata in una seconda versione come *L'Arquitectura de Hoy*.²⁶ La traduzione spesso era curata da case editrici argentine di Buenos Aires che si occuparono anche di molti testi di Le Corbusier²⁷, o di libri quali, *Historia de la habitación humana* (1945) di Viollet Le Duc e *Técnica y Civilización* (1945) di Lewis Mumford, entrambi disponibili nella Biblioteca dell'Universidad Nacional qualche anno dopo.²⁸

All'inizio degli anni Cinquanta, una buona parte dell'architettura europea e internazionale – introdotta dalle lezioni tenute dai professori immigrati dieci anni prima – aveva raggiunto gli scaffali delle biblioteche e delle librerie di Bogotá, percorrendo i canali di comunicazione costruiti dalle Università, dagli architetti stranieri presenti nel paese e dai colombiani in viaggio tra Europa e Stati Uniti. Oltre ai libri, le informazioni arrivavano grazie alla circolazione delle riviste. I principali periodici di architettura pubblicati in Europa e Stati Uniti, come già citato, erano disponibili in Colombia dalla metà degli anni Trenta, diffondendo nel paese preziose notizie su ciò che stava accadendo nel resto del mondo e, in alcuni casi, pubblicando opere qui realizzate.²⁹

In Colombia, l'esperienza della stampa specializzata iniziò solo nel 1939³⁰, mentre in altri paesi del Sudamerica, come Perù, Messico, Brasile o Argentina, già dal 1929 erano presenti diverse testate (anch'esse disponibili nella Biblioteca della Facoltà di Architettura della Nacional³¹): periodici che rappresentarono tra l'altro il principale tramite usato dagli editori colombiani per raccogliere informazioni su progetti e scritti di architetti europei. Le riviste portarono a una maggior connessione con i circoli internazionali trasportando le esperienze colombiane oltre i confini del paese³² e convertendosi – insieme alle aule univer-

²⁶ UN-AFA/Secretaría/Correspondencia/anno 1947/cassa 40/libro 0064/doc. 740.

²⁷ *Hacia una arquitectura* (1939), Buenos Aires El Distributor Americano. *Cuando las catedrales eran blancas* (1948), *Los Tres Establecimientos Humanos* (1950) e *El Modulor* (1961), *Historia de la arquitectura moderna* (1954) di Bruno Zevi, Buenos Aires Poseidon. *La carta de Atenas* (1947), *Como concebir el urbanismo* (1959) e *Mensaje a los estudiantes de arquitectura* (1959), Buenos Aires Infinito.

²⁸ *Vd. Bibliogr. 5.1*, (Orlandi 2018, pp. 646-656).

²⁹ *Ivi*, pp. 644-646.

³⁰ Le principali riviste di architettura colombiane dagli anni Trenta sono: *Arquitectura y Construcción* (1935); *El arquitecto* (1950-52); *Ingeniería y Arquitectura* (1939-46); *Casas y Lotes* (1944-48); *Proa* (1946-2005); *A, Arte y Arquitectura* (1955-64) e *CLA, Construcción, Ingeniería y Arquitectura* (1956-70).

³¹ *Vd. Bibliogr. 1.2*, Le Corbusier e il CIAM (Proa 1947a), (Arbeláez 1947a), (Proa 1955b), (Proa 1955c); Mies Van der Rohe (Velarde 1951); Bill (Bill 1951); *Miscellanea* (Gutkind 1950), (Proa 1951m); 3.3, (Proa 1948e).

³² *A, Arte y Arquitectura* aveva corrispondenti in Europa, Stati Uniti e Sud America; la rivista universitaria *Ingeniería y Arquitectura* nel 1941 è inviata in Messico attraverso la Delegazione Colombia (UN-AFA/Secretaría/Correspondencia/cassa 18/libro 0050/anno 1941/doc. nr. 324).

sitarie – nel principale luogo di dibattito intorno a temi condivisi, come le dinamiche professionali, i nuovi sistemi costruttivi, le questioni legate alla pianificazione urbana, ecc. (Arango 1989, p. 180; 1984, p. 19).

La prima rivista specialistica è *Ingeniería y Arquitectura*, fondata nel 1939 come organo congiunto della Facoltà di Ingegneria e Architettura dell'Universidad Nacional.³³ Ai temi puramente architettonici era dedicata una sezione limitata di qualche pagina, riservata alla pubblicazione di progetti di architetti colombiani, lavori svolti in ambito universitario, articoli su insegnamento o pratica professionale. Il periodico era diffuso anche nel resto del continente e in più di un'occasione apriva lo sguardo all'ambiente internazionale. Ad esempio, nel 1939, Gabriel Serrano (1939) scrive della sua visita alla fiera internazionale di New York, mentre l'anno successivo pubblica un saggio rielaborando alcuni concetti espressi da L. H. Buckuell nel libro *Arquitectura Industrial* (1940) con immagini di edifici realizzati tra Austria, Norvegia e Olanda, come la fabbrica Van Nelle (1925-1931) di Brinkman & Van der Vlugt.

Nel maggio del 1947, poco prima della visita di Le Corbusier a Bogotá, la rivista riporta uno scritto di Germán Samper (1947a; 1947b) sul *Modulor* e un estratto delle teorie lecorbusieriane tratto dal libro *La vivienda del hombre*, concluso da un proclamo sulla formazione di un ramo colombiano del gruppo francese ASCORAL (*Asamblea de Constructores para una Renovación Arquitectural*). Contributi che dimostrano il proposito della rivista universitaria di voler informare (e preparare) la comunità degli studenti all'immediata visita del maestro franco-svizzero nel paese.³⁴ L'anno successivo si pubblica l'introduzione di *Space, Time and Architecture* di Sigfried Giedion, tratta da *Arquitectura Mexico* (Marescal 1946), mentre in un numero del 1949 si riporta il testo *A los jóvenes arquitectos*, decalogo tratto da una lezione tenuta da Frank Lloyd Wright all'Art Institute di Chicago nel 1930 e pubblicato in contemporanea da *Arquitectura Cuba*.³⁵

Un'altra esperienza editoriale è *A, arquitectura y arte*. La rivista dedica spazio all'architettura europea solo occasionalmente. Nel 1955 pubblica il saggio "Del racionalismo a la arquitectura organica", una rassegna sull'evoluzione del pensiero architettonico in Europa a firma di Santiago García Pinzón – colombiano che aveva iniziato i propri studi all'Universidad Nacional per proseguirli tra

³³ UN-AFA/Secretaría/Referencias/libro 0074/anno 1939/doc. nr. 202,203; libro 0382/anno 1950/doc. nr. 380-383. UN-AFA/Secretaría/Correspondencia/cassa 44/libro 0069/anno 1950/doc. nr. 415, 6 pp.

³⁴ UN-AFA/Secretaría/Correspondencia/cassa 40/libro 0063/anno 1947/doc. nr. 739, 766.

³⁵ *Vd.* Bibliogr. 1.2, Wright.

Londra, Francia e Venezia; nel 1957 riporta un breve report sul progetto di un complesso culturale a Londra, recentemente esposto alla Reale Accademia.³⁶

Una voce secondaria, rispetto a quelle già citate, è la *Revista Colombo-Italiana*, pubblicata tra il 1954 e il 1966. Il periodico contò per un certo periodo sulla collaborazione dell'architetto e ingegnere italiano Angiolo Mazzoni dal Grande, autore di alcuni articoli e curatore della rubrica "Apuntes". Mazzoni presenta riflessioni su diversi temi di carattere architettonico sull'architettura e l'arte antica in Italia e Colombia; illustra alcuni dei progetti di stazioni che aveva sviluppato in patria durante il regime fascista e a Bogotá come consulente del Ministero dei Trasporti; commenta alcune realizzazioni contemporanee. La rivista pubblica due interviste all'architetto bolognese per documentare la sua attività di intellettuale e progettista «italiano en Colombia», includendo una sorta di contraddittorio – completo di alcuni schizzi³⁷ – a un articolo di *Proa* (Montuori et al. 1952) per chiarirne il ruolo nel progetto della Stazione Termini di Roma. Nonostante altri suoi connazionali fossero presenti nel paese, come Violi, Nasi o Parma, non si rilevano né collaborazioni né riferimenti diretti a tali figure.

Tra le diverse testate presenti nel paese, *Proa* fu certamente la più duratura: oltre a occuparsi della realtà nazionale come principale approfondimento, spesso pubblicava progetti realizzati nel resto del continente e ovviamente in Europa.

I primi numeri della rivista, causa l'imminente (e in seguito recente) visita di Le Corbusier, ne illustrano l'intervento tenuto al Teatro Colón e gli assunti teorici, anche servendosi della citazione di frasi pronunciate dal maestro durante l'esplorazione della città. I contributi, firmati da sostenitori e futuri collaboratori del maestro franco-svizzero, si rivolgevano agli «[...] architetti interessati ai nuovi percorsi dell'architettura», contribuendo a diffonderne la conoscenza dell'opera, «abituale oggetto d'analisi e della quale è possibile continuare a trattare a tempo indeterminato, riguardo alla quantità di nuovi aspetti da lui sviluppati. [...]» (De Recasens 1946). L'affinità degli editori con le teorie lecorbusieriane spiega, inoltre, il gran numero di articoli proposti tra il 1949 e il 1965. Si pubblicano, in particolare: la *Carta di Atene*; estratti di libri in castigliano, direttamente tradotti dagli editori o tratti da altre riviste in lingua spagnola; alcuni progetti; notizie sulla sua attività professionale, compresa quella sviluppata a Bogotá; una sorta di epitaffio, scritto da Germán Samper nell'agosto del

³⁶ *Ivi*, 1.2, Miscellanea (A, Arquitectura y arte 1957b).

³⁷ *Ivi*, 3.5, Mazzoni.

1965, con cui l'architetto colombiano richiama la propria esperienza nell'*atelier* parigino.³⁸ Lo stesso riguardo non sarà riservato allo sviluppo e agli esiti del progetto per il Piano Regolatore, del quale – dopo aver riportato l'accordo firmato con il Municipio nel marzo del 1949 – si tornerà a parlare con toni sempre più aspri solo tra il 1952 e il 1955.³⁹

Le Corbusier non fu certamente l'unico esponente del Movimento Moderno oggetto d'attenzione per la rivista colombiana.

Proa pubblica diverse opere di Marcel Breuer, in particolare risalenti al periodo durante il quale l'architetto colombiano Hernán Vieco si trovava a Parigi, collaborando al progetto dell'edificio per la Sede dell'Unesco di Breuer e Pier Luigi Nervi.⁴⁰

Dal 1949, la rivista dedica alcune pagine ai progetti e alle teorie sull'insegnamento dell'architettura di Walter Gropius, servendosi come portavoce di alcuni suoi ex allievi.⁴¹ Il suo pensiero, così come quello della scuola Bauhaus, aveva “conquistato” l'ambiente colombiano seguendo un altro tipo di tramite: in particolare gli architetti colombiani specializzatisi a Harvard, o che ebbero la possibilità di entrarvi in contatto, che ne “importarono” i metodi didattici all'Universidad Nacional (Angulo Flórez 1987, pp. 52-53, 84).

La prima rassegna su Alvar Aalto è del 1956, seguita dalla pubblicazione del relativo capitolo tratto dal libro *La Arquitectura Moderna* di Gillo Dorfles, recentemente tradotto in spagnolo.⁴² L'opera del maestro finlandese era già stata introdotta da alcuni saggi di Bruno Zevi, autore che, tra il 1949 e il 1961, trovò ampio spazio nella rivista (anche grazie alla disponibilità in castigliano di alcuni suoi scritti) andando ad alimentare nel paese l'interesse per le teorie sull'organicismo.⁴³

Di Frank Lloyd Wright non vi è traccia fino al 1979, eccetto che per i riferimenti riportati dagli articoli di Zevi o dal saggio dal titolo *Arte e Tecnica nei se-*

³⁸ *Ivi*, 3,5, Le Corbusier, Wiener e Sert in Colombia (Proa 1947c), (Proa 1951b); 1,2, Le Corbusier e i CIAM (Arbeláez 1947a), (Proa 1949d), (Proa 1957b), (Proa 1957c), (Proa 1950a), (Samper 1965).

³⁹ La rivista non pubblicherà mai il progetto del Piano negli anni immediatamente successivi alla sua consegna, dedicando al tema solo una serie di note editoriali. *Vedi*: Bibliografia, 3,5, Le Corbusier, Wiener e Sert in Colombia, (Proa 1949h), (Proa 1949i), (Proa 1950c), (Proa 1955g), (Proa 1956b).

⁴⁰ *Vd.* Bibliogr. 1,2, Breuer. Si ricorda inoltre che diversi architetti colombiani, come Jorge Arango (1943), Eduardo Mejía Tapia (1947), Gabriel Solano (1945) e Alvaro Ortega (1945), si specializzarono a Harvard dove Breuer era docente.

⁴¹ *Ivi*, 1,2, Gropius.

⁴² *Ivi*, 1,2, Aalto.

⁴³ *Ivi*, 1,2, Zevi.

coli IXX e XX⁴⁴ con il quale il sociologo dell'arte francese confronta le figure di Wright, Gropius e Aalto.

Nonostante fossero presenti in Colombia diversi architetti in contatto con i gruppi di GATEPAC (Grupo de Artistas y Técnicos Españoles Para la Arquitectura Contemporánea) e GATPAC (Grupo de Arquitectos y Técnicos Catalanes para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea) – come Sert, Santiago Esteban de la Mora e Ricardo Ribas Seva – la rivista *Proa* (che tra l'altro presenta alcune curiose analogie di carattere grafico con la rivista *A. C. Actividad Contemporánea*) non riporta né opere né riferimenti alla ricerca sviluppata nella penisola iberica, nemmeno dopo la caduta del regime franchista e la liberazione dalla censura dei relativi documenti.

Tra gli anni Cinquanta e Sessanta, probabilmente complice la mostra organizzata al MoMa, si dedicano tre articoli all'opera dell'architetto catalano Antoni Gaudí.⁴⁵

A metà degli anni '50, si pubblicano i progetti di Mies Van Der Rohe per il Seagram Building di New York e per l'edificio Bacardi di Cuba, preceduti dal comunicato rilasciato in occasione dell'annessione dell'Istituto di Disegno all'I.I.T. sulla relazione tra tecnologia e architettura⁴⁶, in un periodo durante il quale tale aspetto era considerato di primaria importanza in ambito colombiano.

Il tema tecnico-tecnologico-strutturale, oltre a costituire uno dei punti di vista rispetto al quale erano descritte le opere pubblicate (Arango 1984, pp. 28-29), trovò ampi spazi nella rivista, anche ricorrendo a voci autorevoli, come ad esempio quella di Pier Luigi Nervi.⁴⁷

Ancora, architetture realizzate in diversi paesi europei, come Italia, Francia, Inghilterra, Germania, Finlandia, Giappone o Svizzera, erano spesso incluse come casi di studio all'interno di rassegne tematiche o su eventi in corso di svolgimento nei rispettivi paesi⁴⁸: articoli che confermano la presenza di una rete di contatti⁴⁹ e di un'effettiva circolazione delle informazioni, seppur a volte in leggera differita.⁵⁰

⁴⁴ *Ivi*, 1.2, Miscellanea (Francastel 1958).

⁴⁵ *Ivi*, 1.2, Gaudí.

⁴⁶ *Ivi*, 1.2, Mies Van Der Rohe.

⁴⁷ *Ivi*, 3.3 (Proa 1950b), (Proa 1951), (Proa 1955), (Salvador 1955); 1.2, Nervi (Nervi 1956).

⁴⁸ *Ivi*, 1.2, Miscellanea, (Martínez 1952) (Proa 1954c (Proa 1960a), (Lombardo 1959).

⁴⁹ *Ivi*, 3.2, (Arquitectura 1949a), (Arquitectura 1949b), (Proa 1955e), (Proa 1948c), (Proa 1948d), (Proa 1949f), (Proa 1949g).

⁵⁰ La rivista *Ingeniería y Arquitectura* riporta l'introduzione a *Space, Time and Architecture* di Giedion (pubblicato dalla Harvard University Press nel 1941), tratta da *Arquitectura Mexico* e tradotta da

I contributi “indiretti” illustrati, in termini di contenuti pubblicati dalle riviste specializzate e del posseduto della Biblioteca della Facoltà di Architettura, oltre a testimoniare l’interesse per l’architettura prodotta in Europa, descrivono una serie di temi trasversali e ricorrenti. Le questioni trattate e le riflessioni teoriche presentate su pianificazione e costruzione della città, rispecchiano gli orientamenti del corpo intellettuale che all’epoca formava la comunità professionale, accademica e editoriale del paese. Ad esempio, le teorie dell’*urbanismo* scientifico di Le Corbusier esposte in numerosi articoli, in diverse occasioni sono citate come “motti guida” a commento dei progetti di riorganizzazione urbana proposti per la città tra il 1946 e il 1948; l’assunto tecnico e costruttivo, trattato sotto varie forme e messo in risalto nel descrivere le opere presentate, emerge in maniera ricorrente; o ancora, la divulgazione del pensiero di Zevi, in particolare tra il 1949 e il 1961, accompagnò le vicende che porteranno agli esiti della Biennale di Architettura del 1964.

Altri possibili contatti e relazioni tra Europa e Colombia si instaurarono attraverso l’organizzazione di esposizioni sull’architettura europea⁵¹ e conferenze su invito: aspetto, quest’ultimo, che trova una connessione diretta con l’introduzione nel paese di una legislazione urbanistica. Dopo l’approvazione da parte del Congresso della Repubblica della legge nr. 88 del 1947 per una normativa sulla pianificazione urbana⁵², si avviano, infatti, le trattative per affidare l’incarico del Piano Regolatore di Bogotá a un professionista “adeguato”, in grado di sviluppare il progetto in accordo con altrettanto “adeguate” idee moderne (Vargas Caicedo 1987, pp. 92-99).

Il primo possibile candidato fu Marcel Breuer che aveva già fornito la propria consulenza per il progetto di un *barrio obrero* (quartiere operaio) da realizzarsi all’interno dell’*Hacienda Quiroga*, promosso e sviluppato dal Segretariato delle Opere Pubbliche nel 1946 (Niño Murcia 2006, p. 216), (Cortés 2000, p. 80). L’anno successivo, l’architetto è invitato a Bogotá, si riunisce con i membri della SCA e tiene una lezione all’Universidad Nacional (Angulo Flórez 1987, p. 101).

Un’altra esperienza da menzionare si riferisce alla già citata visita di Le Corbusier nella capitale: un fatto “storico” per l’architettura moderna colombiana, così come dimostrato dall’accoglienza riservatagli dagli studenti dalla Nacional e dagli articoli pubblicati da *Proa*. Il tramite diretto che portò il mae-

un architetto messicano che scrive come il libro fosse di difficile reperimento nel paese (Marescal 1946).

⁵¹ UN-AFA/Secretaría/Referencias/periodo 12/anno 1946/ libro 34/doc. nr. 283-295.

⁵² *Vd.* Bibliogr. 4.1, (Mondragón López 2005, p. 66), (Cortés 2000).

stro franco-svizzero a Bogotá fu l'amicizia con l'allora Ministro dell'Educazione Eduardo Zuleta Ángel, stretta in occasione della sua partecipazione come giurato al Concorso per il Palazzo delle Nazioni Unite di New York (1946). Durante i dieci giorni di permanenza, come promesso a Zuleta e su esplicita richiesta del Consiglio Direttivo della Facoltà di Architettura⁵³, Le Corbusier tiene due lezioni al Teatro Colón, nelle giornate del 18 e 20 giugno del 1947. L'architetto e urbanista, presentato al pubblico di studenti e professionisti come «storico dell'architettura contemporanea», passa in rassegna le proprie teorie, dalle leggi essenziali di sole, spazio e verde, alle quattro vie e i tre insediamenti umani, mettendo di volta in volta in evidenza alcune caratteristiche della città di Bogotá. Egli spiega come i principi dell'*urbanismo* scientifico – «ordinatore sociale per eccellenza» – potessero essere applicati alla capitale posta ai piedi dell'altipiano andino («[...] ¿Porqué no Bogotá? [...]»), dimostrando di possedere una chiara coscienza delle questioni che stavano interessando la città, come la crescita disordinata, la struttura del centro storico con le sue «strette *calles*» o la carenza di abitazioni. Inoltre, attraverso un noto schizzo, illustra e anticipa la futura immagine del Centro Civico, caratterizzata da grandi blocchi in altezza destinati a ospitare gli edifici governativi al lato della cattedrale, con il profilo delle montagne sullo sfondo (Le Corbusier 1947). Due giorni dopo, con il secondo intervento, egli tratta delle relazioni che legano clima, possibilità della tecnica, urbanistica e forme dell'architettura. Lezioni che *Proa* non mancò di recensire all'interno di quel numero 8 dell'agosto del 1947 che ne seguì la visita a Bogotá.

Quando Le Corbusier arrivò in Colombia, il suo pensiero teorico – diffuso dal 1920 attraverso le pagine de *L'Esprit Nouveau* – era ben noto nel paese, anche grazie alla traduzione in castigliano di alcuni capisaldi come *Hacia una arquitectura* (1939), *La vivienda del hombre* (1945), *Cuando las catedrales eran blancas* (1948), *La Carta de Atenas* (1947), *Como Concebir el Urbanismo* (1959) o *Los Tres Establecimientos humanos* (1950). In merito a quest'ultimo, l'Universidad Nacional ricevette nel 1950 un'anteprima (rispetto alla pubblicazione ufficiale del 1964), concordando una prima traduzione con il supporto del ministro Zuleta.⁵⁴

Le relazioni instaurate in occasione della visita del 1947, si rivelarono decisive per l'affidamento dell'incarico del Piano Pilota e legarono le sorti della capitale al maestro franco-svizzero per lungo tempo.⁵⁵ Inoltre, grazie a Le Cor-

⁵³ UN-AFA/Secretaría/Correspondencia/cassa 40/libro 0063/anno 1947/doc. nr. 739.

⁵⁴ UN-AFA/Secretaría/Referencias/anno 1950-51/periodo 13/libro 382/doc. 390,391.

⁵⁵ Ad esempio, la struttura che assumerà l'Officina del Piano Regolatore della Città ("Masterplan of Bogotá Memorandum", in: UN-AFA/Secretaría/Correspondencia/cassa 42/libro 0067/anno

busier, il paese svilupperà maggiori contatti a livello internazionale, ad esempio, attraverso la partecipazione nel 1949 al VII Congresso CIAM, di cui diversi colombiani erano membri (Mumford 2002, pp. 211-212).

La lettura critica della rete di contatti “indiretti” tra ambiente europeo e colombiano, instaurata attraverso il ricorrente coinvolgimento di figure provenienti da ambiti culturali diversi, descrive, dunque, il processo di scambio e contaminazione che caratterizzò nel paese lo sviluppo della «nueva arquitectura» (Niño Murcia 1991, p. 241).

1.3 Bogotá laboratorio di architettura moderna

L’atteggiamento di “apertura” verso l’esterno, alimentato dalle relazioni che la Colombia instaurò a livello nazionale e internazionale dagli anni Trenta, contribuì a creare i presupposti per lo sviluppo della modernità. Uno dei risultati di tale processo fu che la capitale, oltre a diventare l’effettivo «porto» di transito per contatti economici, commerciali e culturali, si costituì come il principale centro di discussione e distribuzione delle idee dell’architettura moderna (Arango 1984, p. 19). A Bogotá si costruirono i primi edifici di influenza europea che iniziarono a marcare il contrasto con la città coloniale; rientrarono e iniziarono a operare i professionisti colombiani formatisi all’estero; i governi liberali invitarono architetti, ingegneri e urbanisti stranieri a partecipare alla costruzione di quel paese moderno che la Colombia aspirava a diventare; lo Stato, attraverso la Sezione Edifici Nazioni del Ministero delle Opere Pubbliche si fece promotore di interventi come quello della Città Universitaria; si fondarono qui le prime Facoltà di Architettura, dove si formarono le future generazioni di progettisti colombiani (Arango 1989, p. 211); la professione dell’architetto trovò la propria affermazione, sociale e culturale, grazie alla nascita della Società Colombiana degli Architetti (SCA); *Proa* intraprese a documentare tale straordinario processo. La capitale colombiana, per tutte queste ragioni, andò a configurarsi come un vero laboratorio per l’architettura moderna.

Al processo di relazioni e trasmissione della conoscenza su ciò che stava avvenendo oltre i confini nazionali, presero parte anche diverse figure di rilievo

1949/doc. nr. 377); la proclamazione a patrimonio nazionale de “los cerros”, prevista dal Piano (M. C. O’Byrne Orozco in occasione del seminario “La historia en la formacion del arquitecto”, Universidad de Los Andes, 26 gennaio 2017); la costruzione di edifici sul modello Unité come Centro Antonio Nariño o la permanenza di alcuni architetti nello studio di *Rue de Sèvres*.

vo internazionale – come Le Corbusier, Paul Lester Wiener, Josep Luis Sert, Marcel Breuer o Skidmore Owings & Merrill – che attraverso gli incarichi di progetto ricevuti si legarono in maniera diretta alla storia dell’architettura moderna colombiana. Nonostante tali “celebri” esperienze finirono spesso per non confermare le attese iniziali e portarono a risultati poco condivisi⁵⁶, all’epoca furono in grado di dare rappresentazione a quell’immagine di modernità cui il paese stava aspirando.

Il concetto di progresso, per gli architetti colombiani che davano voce a tali ideali attraverso le pagine di *Proa* coincide, in primo luogo, con quello di pianificazione urbana. L’*urbanismo*, «*supremo ordinador social*», considerato un fondamentale strumento di governo («*urbanizar es gobernar*») (Proa 1949l) e mezzo di espressione per una società moderna (Mondragón López 2005, pp. 50-51), era ritenuto capace di migliorare la vita delle città a livello igienico, di dignità, economico ed estetico: un concetto reiterato nelle note editoriali sin dal primo numero della rivista, negli articoli sulla pianificazione e nei progetti urbani coerenti alla linea funzionalista.⁵⁷ L’incarico che Le Corbusier ricevette nel 1949 per il *Plan Director*, per il quale la sua collaborazione era considerata di «immensa importanza per Bogotá» (Proa 1949h), nonché «chiave fondamentale per il futuro della città» (Proa 1950c), ne legherà la figura al destino di molti giovani architetti colombiani, oltre che a quello della capitale stessa. Nel progetto furono coinvolti anche Wiener e Sert, soci dello studio nordamericano “Town Planning Associates”, che si erano recentemente occupati in Sud America della redazione di piani urbanistici: ragione per la quale, tra il 1948 e il 1953, gli furono affidati incarichi di consulenza per le città colombiane di Tumaco, Medellín, Cali e Bogotá.⁵⁸ L’*urbanismo* scientifico, con la “Carta di Atene” come manifesto – discussa nel corso delle diverse riunioni dei CIAM dal 1933 e pubblicata da *Proa* nel numero 9 del 1947 – trovò, infatti, un’applicazione diretta nei piani sviluppati nel paese, che rappresentarono inoltre una preziosa occasione di esperienza per i giovani architetti che vi collaborarono.

In particolare, dalle pagine dei numeri 14 e 15 di *Proa* (1948), dedicati al progetto per la nuova Tumaco, piccola città portuale sulla costa del Pacifico distrutta da un incendio nel 1947, emerge chiaramente quali intenti indirizzarono la scelta della consulenza di Wiener e Sert. L’incarico gli era stato affidato dalla Sezione Edifici Nazionali del MOP, all’epoca sotto la direzione di Jorge

⁵⁶ *Vd.* Bibliogr. 3.5, Le Corbusier, Wiener e Sert in Colombia (Proa 1952g), Miscellanea (Proa 1957f), (Proa 1957g).

⁵⁷ *Ivi*, 3.5, Miscellanea (Amorocho et al. 1946, pp. 15, 20-21).

⁵⁸ *Ivi*, 3.5, Le Corbusier, Wiener e Sert in Colombia.

Arango (tra i fondatori della rivista), e il gruppo di lavoro era costituito da giovani architetti recentemente laureati dell'Universidad Nacional, tra cui Gonzalo Samper, Eduardo Mejia, Roberto Rodríguez Silva, Augusto Tobito, Fernando Martínez, Edgard Burbano, Hernán Vieco, Luz Amorocho e Jorge Gaitán.⁵⁹ Il progetto, sviluppato a seguito di un'attenta analisi delle caratteristiche economiche, sociali e geografiche del territorio, prevedeva un nuovo sistema viario, un centro civico, amministrativo e industriale, oltre lo studio di un'unità di vicinato da applicare alle residenze, da costruirsi unendo l'uso del cemento armato a materiali disponibili in ambito locale. La «nuova città», è descritta come un «complesso realizzato con forme geometriche pure, localizzate con ordine, con ritmo e con straordinario senso economico e funzionale» (Vieco et al. 1948), in applicazione delle quattro funzioni del vivere urbano della Carta di Atene – abitare, lavorare, coltivare il corpo e lo spirito, circolare. La nota editoriale manifesta le speranze riposte nell'intervento con le seguenti parole: «[...] se la fortuna favorirà la stretta osservazione dei piani e delle indicazioni stabilite da questi giovani architetti, avremo nel prossimo futuro la soddisfazione di possedere in Colombia la prima agglomerazione urbana dove regnano la pace dello spirito, la soddisfazione igienica e la delizia estetica, come fattori imprescindibili per una vita collettiva più felice e di minor miseria. [...]».⁶⁰

Nonostante l'esito finale non rispecchiò le attese iniziali, scatenando accese polemiche, così come avvenne per altri progetti «per corrispondenza» (Proa 1952h), queste esperienze ebbero un riflesso diretto su alcune delle problematiche che l'architettura moderna si trovò ad affrontare. In particolare, si fa riferimento alla crescita della città e alle questioni a essa legate, come la pianificazione urbana, la necessità di alloggi o l'inadeguatezza dello Stato: condizioni che secondo gli editori di *Proa* sancirono l'ingresso del paese sulla scena del dibattito contemporaneo.

I Piani sviluppati per le diverse città colombiane rappresentarono l'opportunità di sperimentare direttamente quelle tanto apprezzate teorie urbanistiche, oltre che a diventare occasione di una positiva concertazione tra Ministero, Università, progettisti colombiani e stranieri (Vargas Caicedo 1987, pp. 100-101).

Il sistema dell'unità di vicinato sviluppato da Wiener e Sert o il modello del settore proposto da Le Corbusier come struttura del Piano Pilota alla scala ur-

⁵⁹ UN-AFA/Referencias/Correspondencia/anno 1945/libro 0057/doc. nr. 233; anno 1947/libro 0063/doc. nr. 289.

⁶⁰ *Ibidem*.

bana (O'Byrne Orozco 2010a), (Cortés 2000), oltre ad essere applicati nei progetti per Tumaco e Medellín, furono testati e promossi dall'ICT con i *barrios* Quiroga, Los Alcázares o Muzú, che coniugavano i principi dell'*urbanismo científico* alla costruzione in serie con sistemi prefabbricati (Arango 1989, pp. 221-229), (Schnitter Castellanos 2003).

Lo sviluppo del Piano Regolatore per Bogotá portò con sé la creazione di organi istituzionali come l'Officina di Piano Regolatore⁶¹ e interessò il coinvolgimento di architetti recentemente laureati all'Universidad Nacional.

L'insediamento urbano proposto per il Centro Civico, con edifici sul modello *Unité d'Habitation* distribuiti su ampie aree verdi, incoraggiò nel 1952 la costruzione del Centro Antonio Nariño, nonostante l'inadeguatezza legislativa del paese su questa tipologia di complessi urbani (Vargas Caicedo 1987, p. 128).

La rivista *Proa*, a seguito dell'affidamento dell'incarico per il Piano Pilota, contribuì alla diffusione e al radicamento delle teorie lecorbusieriane: un "credo" che non sarà rinnegato neanche di fronte al suo evidente «*fracaso*» (Proa 1955g).

I progetti coerenti ai principi funzionalisti portarono la realtà colombiana sulla scena internazionale, sia attraverso la loro pubblicazione su importanti riviste⁶², sia in occasione del VII Congresso CIAM di Bergamo (1949). Per la prima volta un'ampia delegazione di colombiani prese parte all'evento⁶³ e i piani per Tumaco (Colombia) e Chimbote (Perù) di Sert e Wiener furono presentati come esempi pratici dell'applicazione della griglia sviluppata dal gruppo francese l'ASCORAL.

Alcuni giovani architetti colombiani strinsero contatti diretti con Le Corbusier, altri ebbero la possibilità di viaggiare in Europa e collaborare al Piano Pilota direttamente dallo studio di *Rue de Sèvres*, segnando in maniera durevole la propria carriera professionale.

Inoltre, il rapporto tra il maestro franco-svizzero e la Colombia si colloca all'interno di una fase temporale decisiva sia per la storia politica del paese (basta pensare agli eventi del 9 aprile 1948), sia per lo sviluppo dell'architettura moderna. In particolare, un'epoca che vide la sovrapposizione dell'attività di figure, appartenenti a quasi tre generazioni (Samper Martínez 2000, p. 86), che

⁶¹ UN-AFA/Secretaría/Correspondencia/cassa 42/libro 0067/anno 1949/doc. nr. 377.

⁶² *Vd.* Bibliogr. 2.1, (Wiener, Sert 1950-51); 3.1, (*L'Architecture d'Aujourd'hui* 1958).

⁶³ *Ivi*, 3.1, (Conversaciones 2006, pp. 101-111); 1.2, Le Corbusier e CIAM (Tedeschi 1949); UN.AFA/Secretaría/Correspondencia/cassa 42/libro 0066-67/anno 1949/doc. nr. 825, 908, 942, 959, 187, 190, 466, 491, 548.

avevano avviato e irrobustito i contatti con il conteso europeo, occupavano le cattedre universitarie, scrivevano su *Proa*, dirigevano gli uffici pubblici di progettazione, fondavano società professionali e costruivano edifici nel paese.

Il coinvolgimento di professionisti stranieri nella costruzione della Bogotá moderna – avviatosi in Epoca Repubblicana – caratterizzò, dunque, la storia dell'architettura colombiana per lungo tempo.

Una condizione imputabile in primo luogo all'assenza di una formazione ufficiale fino al 1936, che portò la maggior parte dei giovani colombiani aspiranti architetti a viaggiare in direzione di Cile, Stati Uniti ed Europa. Quest'ultimo aspetto, in particolare, spiega la combinazione “eterogenea” del gruppo di pionieri che dagli uffici dell'amministrazione pubblica e dalle aule universitarie guidò quella “marcia dell'architettura” durante la stagione dei governi liberali, dall'inizio degli anni Trenta fino alla fine degli anni Quaranta.

Contestualmente, le aspirazioni progressiste dello Stato colombiano, la difficile situazione politica in Europa e la prospettiva di buone opportunità di lavoro influirono sull'arrivo di architetti, ingegneri e urbanisti (che alimentarono la comunità straniera di Bogotá e delle principali città del paese), mentre diversi colombiani rientrarono in patria dopo aver terminato gli studi nelle università europee. Insieme, essi formarono quel gruppo di avanguardia che guidò il cambio di direzione in architettura e urbanistica, trovando nel Ministero delle Opere Pubbliche e nell'Universidad Nacional – come più volte rimarcato – l'occasione per mettere in pratica le conoscenze acquisite, avviare o proseguire le rispettive esperienze professionali.

Particolarmente indicativo nel descrivere la condizione di contaminazione culturale che caratterizzò la fase di installazione dell'architettura moderna in Colombia, è il percorso di formazione di Carlos Martínez, rientrato a Bogotá nel 1934 dopo essersi laureato a Parigi come architetto all'École des Beaux-Arts, come ingegnere alla École Nationale des Travaux Public e come urbanista all'Institut d'Urbanisme. Un percorso che sembra rispecchiare, inoltre, i principali caratteri del dibattito che, dal 1946 in avanti, dominerà il contesto colombiano: la definizione di un'identità nazionale in architettura, l'enfasi della tecnica e la pianificazione urbana.

Una riflessione analoga può essere estesa alle esperienze di altrettante figure che attraverso l'attività intellettuale, accademica e professionale presero parte a tale processo. Alberto Manrique Martín, Arturo Jaramillo, Casanovas e Mannheim o i fratelli Herrera Carrizosa – formatisi tra Colombia, Francia, Cile, Germania e Stati Uniti – ebbero il ruolo di porre l'accento sul fatto costruttivo sin dalla realizzazione delle prime opere “in stile” europeo; Manrique

Martín fu inoltre tra i fondatori della Società degli Architetti; Carlos Martínez, che con Manuel de Vengoechea e Jorge Arango aveva fondato *Proa* nel 1946, oltre a farsi promotore dei principi dell'*urbanismo* scientifico, sviluppò diversi progetti di riorganizzazione urbana. La maggior parte di essi ricoprì cariche di rilievo a livello pubblico lavorando tra il Ministero delle Opere Pubbliche – come Pablo de la Cruz, Alberto Wills Ferro, Nel Rodríguez o Julio Bonilla Plata – e l'Universidad Nacional – come Martínez, Casanovas e Jaramillo.⁶⁴ Altri, come Gabriel Serrano della *firma* Cuéllar, Serrano, Gómez, si distinsero per contributi nell'ambito della sperimentazione sui nuovi materiali, della corporazione associativa, della docenza universitaria e della produzione architettonica. Al di là del dato storiografico, ciò che si vuole mettere in risalto sono le dinamiche di applicazione e trasmissione delle idee e delle forme dell'architettura moderna, che videro tali figure rivestire ruoli chiave muovendosi tra editoria, accademia e le principali istituzioni dello Stato. Altro aspetto condiviso è l'aver dato espressione a uno spirito di rinnovamento culturale, estetico e sociale, nonostante l'applicazione di apparati stilistici, una certa uniformità (Niño Murcia 1991, pp. 233-243) e l'iniziale mancanza di una piena integrazione tra forma e contenuto.

Un supporto fondamentale a tale processo di innovazione e trasmissione della conoscenza sull'architettura sviluppate al di fuori dell'ambiente nazionale arrivò dai professionisti di origine straniera “immigrati” nel paese. Le circostanze che portarono questi architetti, ingegneri e urbanisti a stabilirsi in Colombia sono diverse, anche se nella maggioranza dei casi si trattò di un esilio in parte forzato dalla situazione politica presente in Europa a partire dagli anni Trenta. Altrettanto differenti sono provenienza geografica, ambiente culturale di riferimento e bagaglio di esperienze maturate nei rispettivi paesi d'origine (Acuña et al. 2012).

Alcuni di essi in Europa erano entrati in contatto “diretto” con importanti esponenti del Movimento Moderno, influenzando inevitabilmente il proprio percorso come architetti. È questo il caso di Bruno Violi, che lavorò con Denis Honegger, ex allievo di Auguste Perret; di Ricardo Ribas Seva, direttore del gruppo catalano GATCPAC, che aveva partecipato al CIAM del 1933, conosciuto Le Corbusier a Parigi e collaborato per un breve periodo con Luigi Figini al progetto del Piano Regolatore della Valle d'Aosta; o di Alfredo Rodríguez Orgaz, che lavorò nello studio di Gropius a Berlino e frequentò la scuola del Bauhaus sotto la direzione di Mies Van de Rohe. La relazione con la Co-

⁶⁴ *Ivi*, 3.4, (Universidad Nacional 1939).

lombia per alcuni rappresentò solo una breve parentesi, mentre per altri il paese sudamericano si convertì in una nuova casa.

Fino alla metà del 1940, il Ministero delle Opere Pubbliche e l'Universidad Nacional furono i principali luoghi dove tali professionisti operarono a fianco dei colleghi colombiani formatisi all'estero e, in seguito, delle giovani generazioni. Esempio di tale condizione è la costruzione del campus della Città Universitaria, che si costituì come un laboratorio per la costruzione di edifici moderni, frutto della collaborazione tra diversi progettisti (Ramírez Nieto et al. 2012, pp. 196-208), di altrettanto differente origine e formazione. Le opere attraverso le quali essi ebbero la possibilità di far conoscere il proprio talento furono perlopiù pubbliche: l'edificio Nazionale di Pasto (1939), il Murillo Toro (1939) o la Facoltà di Ingegneria (1941) per Bruno Violi; il piano della Città Universitaria, l'Edificio Nazionale di Barranquilla (1945) o la copertura del mercato di Girardot (1946) nel caso di Leopoldo Rother; l'edificio della Facoltà di Architettura all'Universidad Nacional (1937) per Erich Lange ed Ernest Blumenthal.

Inoltre, furono proprio alcuni dei progetti promossi dal Ministero a portare la Colombia sulla scena internazionale, come lo Stadio di Baseball a Cartagena de Indias (1947) o la Stazione degli Autobus di Bogotá (1947), inclusi da Hitchcock in *Latin American Architecture since 1945* e pubblicati da altre riviste.

Il Ministero delle Opere Pubbliche, richiamando le parole di Niño Murcia (1991, pp. 233-243), «costituì la soglia d'accesso dell'architettura moderna in Colombia», in «un'epoca eroica» durante la quale i giovani laureati dell'Universidad Nacional, «liberi da pregiudizi e desiderosi di lavorare per il paese» lottarono per l'imposizione delle idee moderne all'interno del contesto colombiano, sotto la guida dei professionisti stranieri radicatisi nel paese.

La Sezione Edifici Nazionali, infatti, non solo doveva realizzare le opere, ma aveva il compito di mostrare i benefici di un'architettura sana che, oltre ad economizzare tempo e denaro, era considerata gradevole alla vista e costituiva uno stimolo risanatore e realista alla vita, all'interno dell'ambiente geografico e sociale del paese – così come confermato dal già citato Piano per Tumaco, simbolo dell'applicazione dell'*urbanismo* modello CIAM.

Ancora, come direttore del *Departamento de Urbanismo* di Bogotá, l'austriaco Karl Brunner sviluppò tra il 1933 e il 1936 diversi progetti urbani legati alla scuola urbanistica europea della *Garden City*, di Haussmann o Cerdà (Hofer, Ungar Ronderos 2003). Interventi – in netto contrasto con l'impianto della città coloniale, additati dai promotori delle teorie lecorbusieriane vicini a *Proa*

come piani «criminali» o «medioevali»⁶⁵ – che tuttavia contribuirono ad alimentare il dibattito in una fase storica in cui la città iniziava a espandersi in modo incontrollato, l'approvazione della legge sul Piano Regolatore era ancora lontana (1947) e il paese mancava completamente di una cultura a livello urbanistico. All'interno di tale contesto, tra il 1939 e il 1940, Brunner pubblica in castigliano un *Manual de Urbanismo* in due tomi che raccoglieva indicazioni di «buona pianificazione» per dare risposta alle urgenze poste in essere dalla crescita urbana, presentate attraverso esempi concreti, alcuni dei quali realizzati da lui stesso a Bogotá. Il manuale proponeva regole per un modello di città che, seppur guidato da una visione non sempre unitaria, tentavano di stabilire una relazione con i caratteri del luogo – come ad esempio la topografia – e mettevano al centro percezione e vivibilità dello spazio pubblico.

Oltre che nella pianificazione urbana e nella progettazione di edifici pubblici per conto dallo Stato, lo spirito progressista si manifestò nella celebrazione dello *status* sociale della nuova classe borghese legata all'esportazione del caffè o alle istituzioni economiche: una *élite* che non mancò di stringere relazioni con la comunità di architetti stranieri, convertendosi nella committenza per la quale essi costruirono residenze private, sedi di banche o edifici per uffici. Nel 1935, una delle prime opere che l'italiano Vincente Nasi realizza a Bogotá è la casa di campagna per l'allora sindaco Fernando Mazuera: bianca, razionale e super “moderna”, probabilmente la prima realizzata nella capitale (Arango 1989). Il viennese Otto Marmorek disegna diversi edifici residenziali dal sapore espressionista nel *barrio* Teusaquillo, accanto alle case in stile inglese di Casanovas e Mannheim. Bruno Violi, grazie alla reputazione guadagnatosi durante gli anni di collaborazione con il Ministero e all'amicizia con il presidente Santos, dalla metà degli anni Quaranta progetta un gran numero di case private e edifici direzionali, lavorando in particolare per la ricca committenza di origine ebraica della capitale. Angiolo Mazzoni, oltre ai progetti pubblici, riceve incarichi dalla comunità ecclesiastica, come ad esempio per il restauro della Chiesa di San Francesco.⁶⁶

Molte delle architetture realizzate dalle figure menzionate sono di grande qualità e avanguardia mentre, in altri casi, sono citate dalla storiografia colombiana solo in virtù dell'origine straniera dei rispettivi autori. Manifesti del moderno o meno, tali opere furono in grado di interpretare lo spirito progressista che all'epoca pervadeva il paese, cercando una relazione con il contesto locale

⁶⁵ *Ivi*, 4.1, (Proa 1947d), (Proa 1948g).

⁶⁶ *Ivi*, 3.5, Mazzoni (Cozzi, Godoli, Pettenella 1984, p. 233).

(Acuña et al. 2012, pp. 177-180) e raggiungendo risultati forse più efficaci rispetto ai cosiddetti contributi «per corrispondenza» di Le Corbusier, Sert e Wiener (Proa 1952h).

Oltre a costruire edifici, questi architetti, ingegneri e urbanisti insegnavano nelle Università della capitale, prendendo parte alla formazione delle giovani generazioni. Leopoldo Rother, in quasi vent'anni passati alla guida del corso di “Teoria dell’Architettura”, fece conoscere ai suoi studenti l’opera di Dudok, Berlage, Gropius, Oud e Le Corbusier, per citarne solo alcuni, guadagnandosi l’appellativo di “papà Rother” (Angulo Flórez 1987, p. 82). Bruno Violi fu professore di *taller* di “Composizione Architettonica” per più di dieci anni. Brunner fondò e fu responsabile della cattedra di “Teoria dell’Urbanistica” dal 1938 al 1948, sostituito in seguito da Santiago de la Mora.

In Colombia, lo sviluppo e affermazione della modernità si accompagnarono, dunque, a un processo di migrazione, trasmissione, scambio e installazione di saperi ed esperienze che coinvolse diverse figure e scenari di riferimento. Un quadro rispetto al quale l’analisi dell’opera dell’architetto italiano Bruno Violi mira a chiarire il ruolo del contributo europeo, rivolgendo particolare attenzione ad aspetti ritenuti identitari per l’architettura moderna nel paese, come l’importanza della tecnica, l’interpretazione della tradizione e del contesto geografico e culturale.

BRUNO VIOLI ARCHITETTO

2.1 Su Bruno Violi, per uno stato dell'arte

Le informazioni disponibili sull'opera di Bruno Violi, oltre ai materiali d'archivio, sono descritte da un apparato bibliografico che copre il periodo 1949-2016. Tale documentazione include, in particolare: articoli di riviste d'architettura, colombiane e internazionali, che presentano uno o più edifici dell'architetto e pubblicati tra il 1946 e il 1970 circa; contributi monografici, che ne riportano la biografia in maniera più o meno esaustiva e ne descrivono l'attività professionale attraverso una rassegna dell'opera; libri appartenenti alla storiografia dell'architettura moderna in America Latina e in Colombia, che collocano Violi all'interno del quadro complessivo, citandone il nome e i progetti più noti; approfondimenti su diversi architetti colombiani rispetto ai quali ne viene citata la rilevanza riguardo alla formazione accademica o con l'obiettivo di sviluppare confronti; risultati di attività di ricerca su temi trasversali che analizzano la figura e l'opera dell'architetto italiano attraverso una particolare chiave di lettura.

Analizzando le fonti in ordine cronologico, la rivista *Proa* (1949m) è la prima a presentare una rassegna dell'opera di Violi, con un numero quasi monografico che riporta una breve nota biografica, pubblica quattro progetti e una sezione conclusiva dedicata alla sua attività come pittore. L'architetto, all'epoca quarantenne, viveva a Bogotá da dieci anni; aveva già realizzato opere di una certa importanza; collaborava con Pablo Lanzetta e da circa tre anni dirigeva il *taller* di "Composizione Architettonica" all'Universidad Nacional. L'articolo lo descrive come: «[...] un giovane maestro dell'architettura, dei cui insegnamenti si vantano quelli che hanno avuto la fortuna di essere suoi alunni o di chi, come noi, ha avuto l'occasione di ascoltare la sua piacevole e dotta conversazione. [...]». La rivista, in seguito, tornerà in diverse occasioni a pubblicarne le

opere, includendone alcune in *Arquitectura en Colombia*, rispettivamente nel 1952 e nel 1963.¹

Altri progetti di residenze sono presentati dalle riviste colombiane *Ingenieria y Arquitectura* e *A, Arquitectura y Arte*, in particolare quelli per la sua prima residenza della *Calle 74*, la Casa Luis Cano e la seconda casa Violi della *Carrera 2e*. Pubblicazioni che, insieme a due articoli di *The Architectural Forum*, *Latin American Architecture since 1945*, *L'Architecture d'Aujourd'hui* e una guida della città di Bogotá, rappresentano gli unici documenti contemporanei alle opere a testimonianza di un interesse intellettuale per l'opera dell'architetto.²

A tre anni dalla sua scomparsa (1971), la rivista dell'Associazione degli Architetti dell'Universidad Nacional dedica a Violi un breve «*bomenaje*» introdotto da un testo di Reinaldo Valencia (1974), ex allievo di Violi e all'epoca direttore del Dipartimento di Architettura. L'articolo riporta una lista di opere realizzate tra il 1940 e il 1970 che ne documenta «l'intensa attività professionale» accanto ad alcuni dati biografici generici su formazione ed esperienze sviluppate tra Colombia, Italia, Francia e Svizzera. Si pubblicano undici disegni a carboncino, alcuni dei quali ancora inediti: schizzi, prospettive di progetto, vedute di città e un ritratto.

Contributi successivi fanno riferimento a due volumi monografici, rispettivamente di Hans Rother (1986) e Claudio Varini (1998). Rother, figura vicina all'architetto italiano, suo ex allievo, collaboratore e figlio del collega e amico Leopoldo Rother, contò su materiali provenienti dall'archivio personale di Violi (allora sotto la tutela dei figli Sandro e Marco Violi) e dall'archivio della Direzione Edifici Nazionali del Ministero delle Opere Pubbliche, oltre che sulle preziose testimonianze di chi aveva lavorato a diretto contatto con lui, come Pablo Lanzetta, Roberto Londoño e Aníbal Moreno. Il libro, edito dall'Universidad Nacional de Colombia, fornisce dati biografici più completi, persegue una classificazione stilistica dell'opera, tratta brevemente il tema della sua influenza in ambito colombiano e riporta una lista di settantasei progetti (perlopiù relativi al periodo di attività in Colombia), accompagnata da indirizzi e qualche informazione aggiuntiva. Di questi, il libro ne approfondisce venti, con un breve testo, fotografie d'archivio o scattate all'epoca della pubblicazione e disegni – per la maggior parte frutto di una rielaborazione dei documenti originali. Germán Téllez, architetto colombiano e storico dell'arte e di architettura.

¹ *Vd. Bibliogr.* 3.1, (Arango, Martínez 1951, pp. 27-29, 86-87, 161, 186-187), (Martínez 1963, pp. 120-127).

² *Ivi.* 2.1, (Woodard 1946, pp. 107-108, 110), (Hitchcock 1955, p. 39, 193); 3.1, (*L'Architecture d'Aujourd'hui* 1958); 4.1, (Escobar 1964, pp. 41, 45, 56).

tura, recensisce il volume nel 1987 evidenziando alcuni dei punti lasciati inesplorati da Rother, come la questione della «solitudine concettuale e stilistica» che caratterizzò l'ultimo periodo della vita di Violi, la mancanza di un'analisi maggiormente speculativa intorno alla componente neoclassica o l'inadeguatezza dell'apparato grafico che accompagna il testo, dal quale non emergerebbero maestria e sensibilità dell'architetto italiano (Téllez 1987, pp. 93-94).

Il secondo libro è pubblicato oltre dieci anni dopo, a seguito della costituzione del fondo “Bruno Violi” all'interno del Museo di Architettura Leopoldo Rother dell'Universidad Nacional, nell'ambito di un progetto editoriale promosso dall'Istituto Italiano di Cultura a Bogotá con l'obiettivo di creare una collana sugli architetti italiani in Colombia.³ Varini (1998), fornisce un quadro dal taglio più critico ed esaustivo sulla figura di Violi, collocandola all'interno del contesto architettonico italiano, europeo e colombiano. A differenza di Rother, per accompagnare il testo si serve dei disegni originali e approfondisce aspetti prima solo accennati, come la formazione alla Scuola di Roma e Milano, la collaborazione con Honegger e l'esperienza come professore all'Universidad Nacional. La figura e l'opera sono presentate per appartenenza a periodi, programmi funzionali o per rispondenza a temi trasversali. Oltre a immagini e documenti d'archivio inediti, il libro è arricchito da fotografie che forniscono informazioni sullo stato di conservazione delle opere e completano la mappatura iconografica di molti edifici privi di altra documentazione grafica. Come Rother, anche Varini contò sul supporto di numerosi architetti in contatto diretto con Violi, come Hans Rother, Sandro Violi o Arturo Robledo, per citarne solo alcuni. Il prologo, dal titolo “Bruno Violi, un maestro dell'architettura moderna”, è scritto dall'architetto e storico dell'architettura Alberto Saldarriaga Roa e riporta un interessante racconto sulla figura dell'architetto durante gli ultimi anni passati all'Universidad Nacional.

Altre testimonianze sull'architetto italiano sono riconducibili alla storiografia dell'architettura moderna colombiana che ne inquadra la figura come parte del gruppo di pionieri impegnati nella formazione accademica⁴, nel MOP e nell'attività professionale. Si citano alcune delle opere principali come gli edifi-

³ Il fondo si costituisce presso il Museo di Architettura Leopoldo Rother dell'Universidad Nacional: il figlio Sandro Violi nel 1986 autorizza Hans Rother a donare i materiali del padre al Museo o altra istituzione (documento datato 16 agosto 1986, Archivio personale di Andres Orantia). Alcuni documenti sono stati presentati in una mostra tenutasi presso il Museo tra il 20 aprile e il 25 maggio del 1999.

⁴ *Vd.* Bibliogr. 3.4, (Angulo Flórez 1987), (Mendoza Laverde 2000).

ci della Facoltà di Ingegneria, Mourillo Toro, Volkswagen ed El Tiempo; si riporta una classificazione “stilistica” tra una fase iniziale di maggior razionalismo e una successiva più vicina alla scuola neoclassica; se ne conferma l'importante ruolo come formatore di architetti.⁵

Il nome di Violi è riportato da enciclopedie e dizionari⁶ mentre alcune guide ne citano gli edifici realizzati nel centro di Bogotá⁷, in particolare lungo la *Carrera Séptima*, indicando come principale riferimento il libro di Hans Rother.

Dagli anni 2000, le pubblicazioni più rilevanti si rifanno a prodotti di ricerca sviluppati in ambito accademico: rassegne dedicate a figure dell'architettura moderna in Colombia che consentono di apprezzarne l'opera al lato di suoi contemporanei⁸; riflessioni su temi trasversali⁹; approfondimenti su altri architetti come Leopoldo Rother, Arturo Robledo, Guillermo Bermúdez, Roberto Rodríguez Silva, Hernán Vieco, Aníbal Moreno, Gabriel Serrano, Francisco Pizano o Germán Samper.¹⁰ Contributi, questi ultimi, che hanno rappresentato un'utile fonte per alcune testimonianze sull'attività di Violi come direttore di *taller* all'Universidad Nacional.

Altre pubblicazioni, pur non introducendo un apporto significativo in termini di informazioni, propongono interessanti spunti e possibili chiavi di lettura per sviluppare nuovi studi. Ad esempio, a seguito di una mostra promossa dalla Fondazione Gilberto Alzate Avendaño (2012) si pubblica *Inmigrantes: artistas, arquitectos, fotógrafos, críticos y galeristas en el arte colombiano. 1930-1970*: nella sezione dedicata all'architettura, l'opera di Violi è contestualizzata a fianco di Leopoldo Rother, Vincente Nasi o Federico Blodek Fisher nel gruppo tematico cosiddetto della «linea retta», corrispondente a opere vicine a figure d'avanguardia come Gropius o Le Corbusier. In direzione analoga, seppur con taglio più specifico, è possibile inquadrare *Ingenieros y arquitectos italianos en Co-*

⁵ *Ivi*, 3.1, (Niño Murcia 1991, p. 242; 2003, p. 233), (Telléz 1998a, p. 80, 128), (Samper Martínez 2000, pp. 58-61).

⁶ *Ivi*, 2.1, (Gutiérrez 1996, p. 436); 5.1, (Midant 2004, p. 205, 956).

⁷ *Ivi*, 4.1, (Escobar 1964), (Universidad de los Andes 1980), (Escovar 2005; 2007), (Ramírez Nieto, J. et al. 2012).

⁸ *Ivi*, 3.1, (Fontana et al. 2006); 4.1, (AA.VV. 2008).

⁹ *Ivi*, 5.1, (Castellanos Garzón 2010; 2016), (Castellanos Gómez 2012); 3.3, (Fischer 2008), (Rojas Farías, Montaño Bello 2012).

¹⁰ *Ivi*, 3.1, (Conversaciones 2004, pp. 11-23 [Roberto Rodríguez Silva], pp. 45-65 [Hernán Vieco]), (Conversaciones 2006, pp. 97-120 [Francisco Pizano]), (Fontana et al. 2006, p. 57 [Serrano Camargo]), (Rodríguez 2008, pp. 16-29 [Francisco Pizano]); 3.5, Bermúdez (Weiss Salas 2008, pp. 22, 41, 153-155, 186-190); Moreno (Echeverría Castro 2009, pp. 27, 58, 102, 159); Robledo (Robledo Ocampo 2005, p. 14, 74, 178), (García Moreno 2010, pp. 34, 47, 85, 90, 204, 214); Rother (Rother 1984, pp. 76, 86, 107), (Varini 1999); Samper (Samper 2011, pp. 16, 41); Serrano Camargo (Solano Pinto et al. 2009, pp. 127, 163, 165).

lombia (Hernández Molina, Niglio 2016): il libro comprende un saggio di carattere più generale che include Violi tra le figure rilevanti di origine italiana presenti in Colombia e due contributi monografici, uno sull'edificio El Tiempo e uno sui progetti per il Centro Amministrativo Nazionale. Su quest'ultimo progetto si segnala inoltre una tesi di laurea (Ariza Picón 2013).

Un altro interessante punto di vista è di Mendoza Laverde (2004), sul tema della distruzione del patrimonio moderno a Bogotá, che riporta l'attenzione sulla necessità di politiche e azioni di tutela. La rassegna fotografica di opere andate distrutte include due residenze private di Violi (*Calle 74 e Carrera 2e*), la casa di Pablo Lanzetta e (erroneamente) la Casa Shaio; tra gli edifici ancora esistenti ma profondamente modificati, l'autore riporta l'edificio Volkswagen, la Facoltà di Ingegneria (restaurato nel 2006), la sede di El Tiempo e il Buraglia.

Lo stato dell'arte, così come ricostruito dall'attività di ricerca, ha chiarito come sulla figura di Violi – nonostante la sua riconosciuta importanza in ambito colombiano – diversi campi d'indagine risultassero poco indagati¹¹: una questione aperta alla quale questo libro si propone di rispondere, con particolare riferimento a una lettura compositiva dell'opera.

2.2 Formazione, esperienze e contatti tra Europa e Colombia

2.2.1 Italia ed Europa (1909-1939)

Bruno Violi nasce a Milano, in Italia, nel 1909. Introdotto all'ambiente dell'arte dal padre scultore Armando Violi, sin dall'infanzia mostrò inclinazione e capacità artistiche, alimentate frequentando la Reale Accademia di Brera, dove conseguì il diploma di maturità artistica nel 1927. L'interesse per l'arte si conserverà nel corso degli anni manifestandosi nell'applicazione delle tecniche della pittura a olio al ritratto e del disegno a carboncino all'architettura. Oltre alle vedute di diverse città italiane, Violi elabora numerose prospettive dei propri edifici, inquadrati all'interno del paesaggio o del contesto urbano di riferimento, impiegando i disegni come strumenti di espressione poetica e di verifica del progetto (figg. 4, 6-8). Dal 1928, Violi prosegue la formazione alla Scuola Superiore di Architettura di Roma dove, grazie alle lezioni di "Storia e Stili

¹¹ Un aspetto da approfondire è la relazione tra Violi e la sua committenza, affrontato in modo parziale in merito ai suoi rapporti con la comunità ebraica di Bogotá. *Vd.* Bibliogr. 4.1 (Martínez Ruiz, 2010).

dell'Architettura"¹² del Professor Vincenzo Fasolo, studia e ridisegna gli esempi dell'architettura antica e rinascimentale¹³ (fig. 1), direttamente dal vero o dai trattati di Vitruvio, Palladio, Choisy e Durand. Durante i quasi cinque anni passati a Roma segue i corsi di "Disegno e Ornato di Figure"¹⁴ di Fausto Vagnetti; "Caratteri degli edifici"¹⁵ del professor Giovan Battista Milani; "Elementi Costruttivi"¹⁶ con Giulio Magni; "Restauro dei Monumenti"¹⁷ con Gustavo Giovannoni; "Composizione Architettonica"¹⁸ con Arnaldo Foschini; e "Edilizia Cittadina" con Marcello Piacentini. Insegnamenti che forniranno solide basi alla futura attività professionale e accademica.

Nel dicembre del 1932, Violi si trasferisce al Regio Politecnico di Milano per proseguire gli studi. Qui frequenta i corsi di "Architettura e Composizione Architettonica"¹⁹ con Gaetano Moretti, primo preside della Scuola che nel 1933 era stata separata da Ingegneria. Nel 1934 consegue il titolo di laurea e nello stesso anno sostiene l'esame di abilitazione professionale a Napoli.²⁰

Violi ricevette una formazione di stampo classico che, al pari della passione per l'arte, suscitò in lui un interesse e un orientamento duraturi che emergeranno in modo costante dalla chiarezza planimetrica, dalla carica espressiva data dal contrasto tra luci e ombre – generato dall'impostazione tettonica delle sue architetture – o dall'applicazione di moduli e regole proporzionali alle dimensioni principali della struttura degli edifici. Inoltre, nel corso degli anni, ar-

¹² SUR-SAS, Sez. Attività Didattica/Fasc. B3/A.A. 1926-1927/Libretti Lezioni/fasc. 8/cart.12, 13/"Storia e Stili dell'Architettura I-II", Prof. Vincenzo Fasolo; Polimi-ASA, Sez. Segreteria/Tit. XIII. Laureati/Violi 1934.

¹³ UN-MR, BV/Progetto nr. 42 "Cosas Violi", classificazione 111C.

¹⁴ SUR-SAS/Sez. Attività Didattica/Fasc. B3/A.A. 1926-1927/Libretti Lezioni/fasc. 8/cart.19/"Disegno e Ornato di Figure", Prof. Fausto Vagnetti; Polimi-ASA/Sez. Segreteria/Tit. XIII. Laureati/Violi 1934.

¹⁵ SUR-SAS/Sez. Attività Didattica/Fasc. B3/A.A. 1926-1927/Libretti Lezioni/fasc. 8/cart.18 "Caratteri degli Edifici", Prof. G. B. Milani; Polimi-ASA/sez. Segreteria/Tit. XIII/Laureati, Violi 1934.

¹⁶ SUR-SAS/Sez. Attività Didattica/Fasc. B3/A.A. 1926-1927/Libretti Lezioni/fasc. 8/cart.25, "Elementi Costruttivi", Prof. Giulio Magni; Polimi-ASA/sez. Segreteria/Tit. XIII/Laureati, Violi 1934.

¹⁷ SUR-SAS/Sez. Attività Didattica/Fasc. B3/A.A. 1926-1927/Libretti Lezioni/fasc. 8/cart.17, "Restauro dei monumenti", Prof. Gustavo Giovannoni; Polimi-ASA/sez. Segreteria/Tit. XIII/Laureati, Violi, 1934.

¹⁸ SUR-SAS/Sez. Attività Didattica/Fascicolo B4/A.A. 1935-36/Libretti Lezioni/fasc. 10/cart.16-17-18, "Composizione Architettonica I-II-III", Prof. Arnaldo Foschini; Polimi-ASA/sez. Segreteria/Tit. XIII/ Laureati, Violi 1934.

¹⁹ Polimi-ASA/Annuario Regio Politecnico di Milano/A.A. 26-27, p. 194; Polimi-ASA/sez. Segreteria/ Tit. XIII/Laureati, Violi 1934.

²⁰ UN-AFA/Oficina de Personal/Historia Laboral docente/Violi Ceni Bruno 11007/registro 3586; Cassa 225, Cartellina 13.

ricchirà la propria biblioteca personale con libri e trattati antichi di autori come Palladio, Scamozzi, Alberti e Vitruvio, che «analizzava in modo quotidiano» (Rother 1986, p. 13). Strumenti che certamente contribuirono alla costruzione di conoscenze e di un metodo di lavoro che tuttavia non gli impediranno di confrontarsi con il suo tempo e interessarsi in maniera critica all'opera dei suoi contemporanei.

Tra il 1933 e il 1934, con due ex compagni di studi, l'emiliano Rubens Magnani – che aveva collaborato in due occasioni con Pier Luigi Nervi – e il milanese Vittorio Stigler, Violi presenta una proposta per due concorsi di pianificazione urbana, che vedranno la partecipazione di figure di primo piano della scena architettonica italiana. Il primo è per il Piano Regolatore della città di Mantova (1933) per il quale il gruppo consegue un terzo premio ex equo. L'articolo pubblicato nel 1935 sulla rivista italiana *Architettura* ne elogia la presentazione di «notevole valore artistico» e dedica un'intera pagina alle prospettive a carboncino – certamente elaborate da Violi – tra le quali si distaccano le vedute della piazza Sant'Andrea con la chiesa dell'Alberti. Il secondo progetto è per la città di Como (1934), concorso vinto dal gruppo guidato da Giuseppe Terragni. La commissione, presieduta da Cesare Chiodi, apprezza quanto presentato da Stigler e Violi, riconoscendo loro un rimborso spese.²¹ Sono probabilmente riconducibili agli «anni italiani» (Varini 1998, pp. 14-35) anche il progetto per una “Casa per atleti” e la prospettiva dal titolo “Atrio d'onore”²² dello spazio di ingresso a un palazzo monumentale – verosimilmente un disegno di concorso (fig. 2) attribuibile alla collaborazione con un terzo compagno di studi, l'architetto Carlo de Carli. Nel gennaio 1939 Violi risulta, infatti, tra i membri del gruppo formato da de Carli, Renato Angeli e Claudio Olivieri, selezionato per la seconda fase del Concorso per il Palazzo del Governo di Savona, bandito nel maggio del 1938.²³ Le esperienze giovanili descritte, oltre a rivelarne il talento, anticipano alcuni aspetti distintivi dell'architettura di Violi: l'attenzione per il contesto, la relazione con il sito o la composizione chiara, che affida il carattere degli edifici a pochi elementi ben identificati dal punto di vista formale, costruttivo e della scelta dei materiali.

Gli anni della formazione e delle prime occasioni professionali, trascorsi tra Roma e Milano, sono accompagnati dagli eventi che caratterizzarono l'ambiente culturale e architettonico italiano degli anni Venti e Trenta, domina-

²¹ *Vd.* Bibliogr. 5.3, (Fuselli 1935, pp. 602-603), (Reggiori 1935), (Pica 1934).

²² Varini (1998) attribuisce il disegno a una partecipazione di Violi al concorso per il Palazzo dei Congressi all'EUR, 1936.

²³ *Vd.* Bibliogr. 5.3, (*L'Architettura Italiana* 1939), (*Architettura* 1940).

to dal dibattito tra razionalisti e novecentisti, con le prime esposizioni di architettura, i grandi concorsi pubblici, come ad esempio per l'E42, e la realizzazione di importanti opere da parte dei giovani architetti che guideranno la scena d'avanguardia nel paese, come Terragni, Bottoni, i BBPR, Libera o Moretti.

Nel 1936, non avendo forse raggiunto i risultati auspicati, Violi lascia l'Italia in cerca di opportunità di lavoro in Europa. Dopo un periodo trascorso a Ginevra, dove partecipa alla decorazione di una sala del Palazzo della Lega delle Nazioni, il giovane architetto arriva a Parigi. Tra il 1936 e il 1938 entra a far parte dell'*atelier* di Denis Honegger, ex allievo di Perret, che in quegli anni stava lavorando al progetto per l'Università Cattolica di Friburgo, Svizzera (1938-1942) con Fernand Dumas (Rother 1986, p. 6). Tali esperienze, insieme alla formazione accademica, ne segneranno il futuro percorso personale e professionale. Il talento artistico di Violi sarà, infatti, il pretesto dell'amicizia instaurata con il presidente colombiano Eduardo Santos²⁴ che, allora delegato a Ginevra, lo inviterà a Bogotá dopo averne apprezzato il lavoro. L'opera e le teorie di Honegger e Perret si confermeranno in seguito come costante riferimento. Oltre all'appropriazione di alcuni elementi formali, le lezioni apprese riguardano il carattere tettonico, la chiara dialettica tra sistema portante e tamponamento, la corrispondenza tra forma e struttura, l'importanza del dettaglio all'interno del processo costruttivo (sviluppato fino alla scala 1:1) e l'abilità nel trattamento della materia, in particolare il cemento armato (Samper Martínez 2000, pp. 58-61). L'ammirazione che l'architetto italiano nutriva verso questi maestri è inoltre confermata da articoli, fotografie e disegni – “ritagliati” dalle riviste *L'Architecture Vivante* e *Arquitectura de Hoy* – relativi a edifici come la Torre di Grenoble (1925), la Chiesa di Notre Dame di Rancy (1923) (fig. 3) e l'Università di Friburgo. Documenti che egli utilizzerà, inoltre, come strumenti didattici per il laboratorio di “Composizione Architettonica” all'Universidad Nacional (Varini 1998, pp. 22-23).

Se l'evidente affinità dell'opera di Violi con Honegger e Perret è supportata dall'esperienza “diretta” e dai materiali d'archivio, la vicinanza ad alcuni dei principali esponenti del Movimento Moderno emerge in diverse occasioni come plausibile riferimento, pur non trovando un equivalente valore “scientifico”. Oltre ad una possibile lettura comparativa tra le opere, alcune argomentazioni arrivano dalle testimonianze dei suoi ex allievi che raccontano come egli li avesse introdotti all'opera di Gropius, Alvar Aalto o Le Corbusier.²⁵ Un pri-

²⁴ Varini (1998, p. 36) riporta che Santos e la moglie furono i testimoni di nozze di Violi e Teresa Fabres.

²⁵ *Vd.* Bibliogr. 5.1, (Rother 1986, p. 19); 3.1, (Conversaciones 2004, pp. 99-100).

mo caso è il progetto per la Facoltà di Ingegneria all'Universidad Nacional (1941-1945), incarico che Violi riceve alle dipendenze del Ministero e realizza con Leopoldo Rother. Sono presenti riferimenti all'architettura Bauhaus e alla corrente razionalista europea, in particolare per la forma razionale e l'organizzazione chiara del programma funzionale. Un aspetto, quest'ultimo, confermato anche da uno dei pochi scritti che ne testimoniano il pensiero teorico, in cui l'architettura è definita come «fenomeno permanente di logica funzionale e poesia» (Varini 1998, p. 40). L'edificio mostra, inoltre, una certa analogia con il palazzo delle Poste di via Marmorata (1933-1935) di Libera, per il trattamento delle facciate e del corpo scala. Una simile assonanza si può riscontrare accostando lo schizzo per una residenza non realizzata (Varini 1998, p. 28) e l'Asilo Sant'Elia (1935-1937) di Terragni. Il Palazzo Nazionale di Pasto (1939) e il Mourillo Toro (1940-1941) richiamano l'immagine monumentale di alcuni edifici pubblici realizzati in Italia durante gli anni '30.²⁶ Il progetto per le residenze Las Terrazas (1960) rivela come Violi conoscesse l'opera di Aalto e ne apprezzasse la sensibilità nel valorizzare le peculiarità del sito: nonostante le differenze tra le due opere, come già evidenziato da Varini (1998, p. 113), l'edificio a gradoni di Kauttua (1937-1939) sembra rappresentarne un chiaro riferimento. Ancora, un progetto per appartamenti senza data (fig. 4) e la *finca* di Fusagasugá (1953) (Varini 1998, p. 107), presentano un chiaro rimando a Le Corbusier.²⁷ Nel primo caso, gli alloggi duplex organizzati intorno a uno spazio centrale a doppia altezza, richiamano le *Immeubles-villas* (1922), sia per il sistema di distribuzione, sia per le profonde logge che ne disegnano la facciata. Nel secondo, attraverso il parallelepipedo bianco attraverso il quale interpreta il tema della casa campestre immersa in un ambiente naturale, Violi sembra volere applicare i cinque punti dell'architettura (1923) e rendere omaggio alla Villa Mairea di Aalto (1937) per i *pilotis* definiti da sottili colonne abbinata. È inoltre evidente la somiglianza dell'edificio con i padiglioni disegnati da Rother per l'ingresso dell'Universidad Nacional sulla *Calle 45* (1938).

Lo sguardo all'epoca contemporanea e le lezioni apprese dall'architettura antica – così come emerge dall'analisi degli anni di formazione e delle esperienze giovanili – si confermano elementi chiave per descrivere e comprendere

²⁶ *Vd.* l'Accademia della Scherma (1934) e la Casa del Balilla (1932) di Luigi Moretti; gli edifici della Città Universitaria di Roma (1935), il Palazzo dei Congressi (1937-1942) di Adalberto Libera. Inoltre, il programma funzionale dell'edificio di Pasto è simile a quello sviluppato in occasione del concorso per il Palazzo di Savona, rispetto al quale è possibile riscontrare non poche analogie su composizione volumetrica e trattamento dei prospetti.

²⁷ *Vd.* Bibliogr. 5.1, (Varini 1998, pp. 30-32), (Castellanos Gómez 2012, pp. 15-16).

l'opera di Violi: principi che egli sarà in grado di trasmettere ai suoi giovani allievi all'interno del *taller* e di coniugare in esempi concreti realizzati sul territorio colombiano.

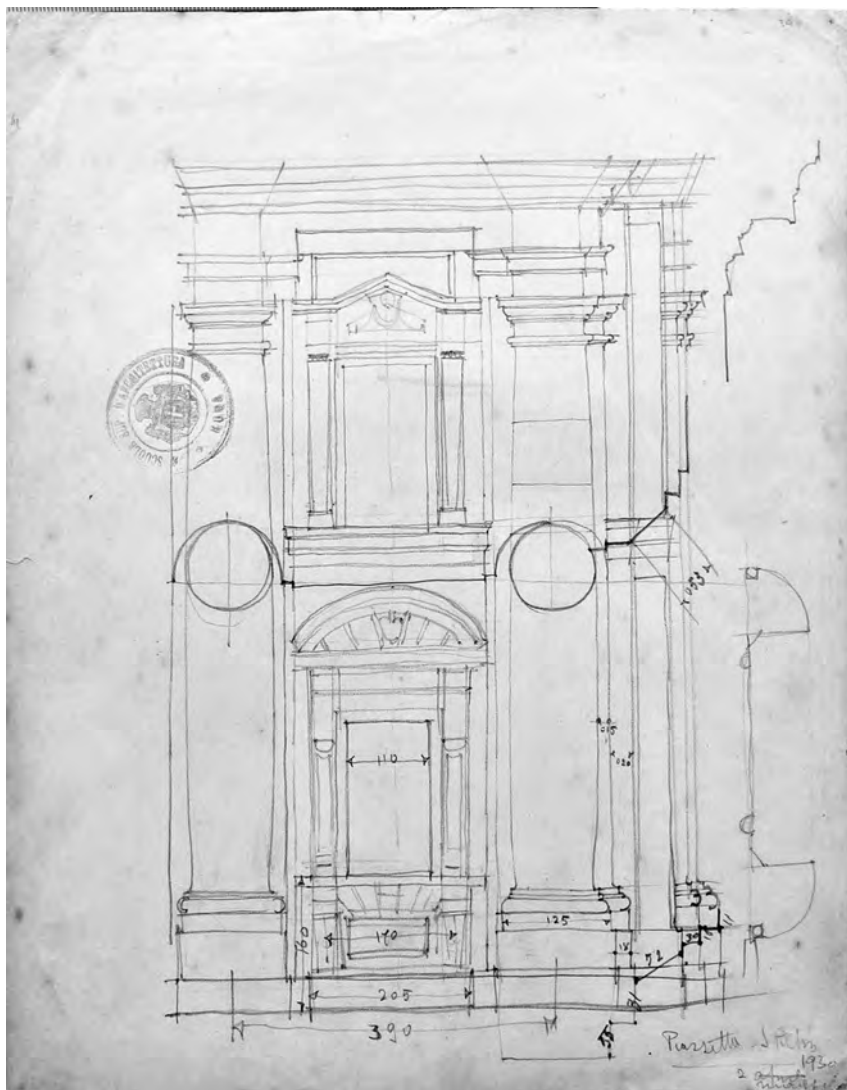


Figura 1. Bruno Violi, Piazzetta di San Pietro a Roma, disegno accademico, 1930. Fonte: Universidad Nacional de Colombia, Bogotá D.C., Facultad de Artes, Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Collezione Bruno Violi.



Figura 2. Bruno Violi, prospettiva dal titolo "Atrio d'onore", senza data. Fonte: Universidad Nacional de Colombia, Bogotá D.C., Facultad de Artes, Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Collezione Bruno Violi.



Figura 3. Materiali sulle opere di Perret e Honegger conservati da Violi nel proprio archivio. Fonte: Universidad Nacional de Colombia, Bogotá D.C., Facultad de Artes, Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Collezione Bruno Violi.

2.2.2 Colombia e Bogotá (1939-1971)

È il 1939 e Bruno Violi, invitato da Santos, si trova a Bogotá, lavorando alla Sezione Edifici Nazionali del Ministero delle Opere Pubbliche e insegnando all'Universidad Nacional.²⁸ Circostanze che, riflesso delle già citate condizioni di liberalismo politico, sviluppo economico, fermento sociale e culturale dell'epoca, rappresentarono per l'architetto italiano l'occasione e l'opportunità di stabilirsi definitivamente nel paese colombiano. La collaborazione con il Ministero durerà fino al 1944 circa: durante questo periodo Violi realizzò opere pubbliche di rilievo, tra cui l'Edificio Nazionale di Pasto (1939-1941)²⁹, alcuni padiglioni dell'Università di Antioquia (1940)³⁰, il Palazzo delle Comunicazioni noto come Murillo Toro (1940-1943) (figg. 5-8) e il già citato edificio della Facoltà di Ingegneria all'interno della Città Universitaria (1941-1942). Sono questi, casi esemplificativi del gran numero di interventi promossi dallo Stato e realizzati secondo un linguaggio moderno in grado di esprimere, con forme nuove, il sentimento di rinnovamento dell'epoca: edifici che ebbero un notevole impatto sulla società colombiana e diventarono modelli rappresentativi di tempi nuovi (Samper Martínez 2000, pp. 12-14).

In contemporanea, dal 1943, Violi realizza alcune case private e edifici per uffici lavorando per una committenza facoltosa, spesso parte della comunità ebraica presente a Bogotá con la quale l'architetto entrò in contatto grazie all'amicizia con Santos³¹: una relazione che, da un lato, ampliò per Violi il campo delle possibilità di sperimentazione, fornendogli l'opportunità di costruire opere importanti, dall'altro influi sul carattere classico e sulla varietà di linguaggio delle sue architetture. La casa Luis Cano (1943) al Bosque Izquierdo, vicina alla tradizione coloniale; la casa Moise Esquenasi (1944) al *barrio* Teusaquillo, con un dinamico disegno di facciata che combina parti concave e convesse – realizzato impiegando la locale pietra *muñeca*; gli edifici Moanack

²⁸ Vd. Andres Orrantia (comunicazione all'autore, Bogotá, 6 giugno 2015; Varini 1998, p. 36; BLAA/Sala *Libros Raros*/Archivio Eduardo Santos/fondo nr. 3 "Correspondencia Personajes"/"Correspondencia varias" 243/anno 1939/cassa nr.12/cartellina 005/foglio 699; UN-AFA/Oficina de Personal/Historia Laboral docente/Violi Ceni Bruno 11007/registro 3586; Cassa 225, Cartellina 13; AGN/Archivos Oficiales/Ministerio de Relaciones Exteriores/Subdireccion de extranjera/nr. cartellina 32 "Fabres de Violi Teresa"; Bibliogr. 5.1, (Proa 1949m, p. 13), (Rother 1989, p. 6).

²⁹ AGN/Sezione Mapas y Planos, Mapoteca/INVIAS/Planos especiales/Plano 56/Planta del Primer Piso, Plancha 4, anno 1940.

³⁰ UN-MR, BV/Progetto nr.11 "Liceo Anexo de la Universidad de Antioquia", classificazione 111A.

³¹ Claudio Varini (intervista, Bogotá, 8 aprile 2016).

(1943) e Jack Sid (1945-1946) dal carattere più marcatamente moderno, sono altri esempi di tale apparente dicotomia.

Tra il 1945 e il 1946, Violi fonda la società “Violi & Lanzetta Cia Ltda” con Pablo Lanzetta Pinzón, suo ex allievo all’Universidad Nacional (Samper Martínez 2000, pp. 58-61). Risalgono a questo periodo di collaborazione la sede per l’Ottica Alemana (1949) nel centro di Bogotá (fig. 9); il Tempio ebraico Sefardi (1949-1950); l’edificio Buraglia (1945-1947), considerato al tempo un’opera di estrema avanguardia; e numerosi progetti di residenze, tra cui la Casa Olga Mallarino (1949), la Casa Shaio (1950), il complesso per Alicia Mutis (1952-1953) e le abitazioni private dei due architetti-Casa Lanzetta (1950) e la seconda residenza Violi della *Carrera 2e* (1953). *Proa* (1949m) dedica un numero monografico alla figura di Violi come architetto e pittore nel maggio del 1949, pubblica con frequenza i progetti della *firma* e ne riporta gli annunci pubblicitari.³²

L’attività professionale si accompagna a quella accademica all’Universidad Nacional, dove l’italiano assume il ruolo di direttore del *taller* di “Composicione Arquitectonica” dal 1945.³³ La grande considerazione di cui godeva in ambito universitario gli valse l’incarico, insieme a Francisco Pizano, di rappresentare l’istituzione come parte della delegazione colombiana che nell’estate del 1949 partecipò al VII CIAM di Bergamo.³⁴ In occasione del congresso, Violi chiede una licenza di quarantacinque giorni per compiere un viaggio in Europa³⁵ che lo porterà, per la seconda volta, a confrontarsi direttamente con l’opera di uno dei suoi più grandi maestri Auguste Perret, segnando nuovamente una tappa sostanziale del suo percorso come architetto. A Parigi apprezzerà notevolmente il Museo dei Lavori Pubblici (1936-1938): edificio al quale, anni dopo, sembra riferirsi per il progetto dello spazio di ingresso del Palazzo Presidenziale (1956), in particolare per il soffitto a cassettoni e la monumentale scala elicoidale. La visita a Villa Savoye (1928-1931) al contrario lasciò Violi profondamente turbato (Rother 1986, p. 13), molto probabilmente a causa del suo terribile stato di conservazione.³⁶ L’esperienza in Europa fu occasione di riflessione sui principi del razionalismo e di riscoperta (o in qualche modo solo di riconferma) del valore di un’architettura pensata per trascendere

³² *Vd.* “Proa”, n. 23, 1949; n. 34, 1950; n.49, 1951; n.70, 1953.

³³ UN-AFA/Oficina de Personal/Historia Laboral docente/Violi Ceni Bruno 11007/registro 3586; Cassa 225, Cartellina 13.

³⁴ UN-AFA/Secretaría/Correspondencia/cassa 42/anno 1949/libro 0066/doc. nr. 908, 942, 959; libro 0067/doc. nr. 187, 466, 491, 544, 548.

³⁵ UN-AFA/Secretaría/Correspondencia/cassa 42/anno 1949/libro 0067/doc. nr. 187.

³⁶ *Vd.* Bibliogr. 1.2, Le Corbusier e i CIAM (Caccia, Olmo 2016, pp. 72-73).

e durare nel tempo. Un aspetto, quest'ultimo, di cui certamente aveva appreso l'importanza in epoca giovanile grazie allo studio delle opere antiche: qualità che ora ritrova in Perret e nell'espressione chiara della struttura come elemento fondante del carattere di un edificio.³⁷ Questo viaggio segnò per Violi un punto di svolta che, oltre a dare nuova forza a caratteri già presenti nelle sue architetture, ne determinerà la futura condizione di solitudine intellettuale.

L'anno successivo, nel 1950, Le Corbusier consegna il progetto del *Plan Piloto* per Bogotá. All'epoca, le idee del Movimento Moderno e i principi CIAM erano considerati nel paese leggi indiscutibili che Violi, di ritorno dal viaggio in Europa, iniziò a vedere sotto una luce differente e rispetto ai quali cominciò a sviluppare un certo senso critico. All'interno di un simile quadro, dominato dalla fede nel razionalismo scientifico, il suo incompreso turbamento lo porterà a un progressivo isolamento in ambito universitario, culminando nel 1956 con l'abbandono dell'incarico di docente (Varini 1998, pp. 37-38).³⁸ Tale cambio di prospettiva si rifletté immancabilmente sull'attività professionale, probabilmente influenzando la conclusione dei rapporti con Lanzetta. Fino al 1949, l'opera che i due realizzarono congiuntamente si era distinta per un'interpretazione della corrente razionalista europea con un rimando a principi classici: volumi semplici, superfici piane e l'utilizzo di materiali come il cemento armato coesistevano con impianti planimetrici chiari e ordinati da regole proporzionali.

Alla metà degli anni Cinquanta Violi è un architetto affermato, con diversi anni di esperienza alle spalle e, separatosi da Lanzetta, lavora perlopiù individualmente. La componente classica da sempre presente diventa più marcata, così come il riferimento all'opera di Perret e Honegger; gradualmente la costruzione si fa più raffinata; gli elementi di composizione di facciata, come cornici, modanature e marcapiani, sono più accentuati, concorrendo a rimarcare il contrasto chiaroscurale tra il sistema portante, sempre messo in evidenza, e i settori di tamponamento; la carica espressiva affidata ai materiali, come cemento, marmo, pietra o bronzo, è portata ai più alti livelli; massima è la cura del disegno di dettaglio. L'opera considerata dalla storiografia come indicativa di tale cambiamento è la residenza per il dottor Victor Shaio (fig. 10), la cui costruzione termina proprio nel 1950. L'edificio si presenta come sintesi perfetta tra forme moderne, regole classiche di composizione e lezione perretiana. Altre opere rappresentative della tendenza sopra descritta – che si rafforzerà ne-

³⁷ *Ibidem.*

³⁸ Violi tornerà a insegnare all'UN tra il 1966 e il 1968 (UN-AFA/Oficina de Personal/Historia Laboral docente/Violi Ceni Bruno 11007/ registro 3586; Cassa 225, Cartellina 13).

gli anni portandolo a essere considerato un architetto «essenzialmente neoclassico» (Rother 1986, p. 14) – e in grado di esprimere maturità e consapevolezza della forma di concepire l'architettura, sono gli edifici Volkswagen (1955), El Tiempo (1958-1960) (fig. 11), Quintana (1962), e alcune case private costruite nella zona nord di Bogotá, come la Castro Mosquera (1955) o la Wassermann (1962).

Per chiarire maggiormente il carattere dell'opera che Violi sviluppò a partire da tale periodo, marcato dalla compresenza di componenti appartenenti al vocabolario classico ed elementi propri del razionalismo, si riportano le parole di Reinaldo Valencia, tratte dalla prima pubblicazione che segue la morte dell'architetto.

[...] È necessario chiarire, per non creare equivoci e facili interpretazioni, che l'approssimazione di Violi ai problemi architettonici, era eminentemente contemporanea. Il suo interesse per l'architettura classica si riferiva principalmente a concetti universali all'interno della grammatica architettonica, come la modulazione, basica per l'industrializzazione, il rigore planimetrico, la continuità degli elementi strutturali, la logica della costruzione, l'organizzazione dello spazio nelle sue relazioni di proporzionalità. Quelli che vedono nell'opera di Violi solo quella fascinazione, quasi voluttuosa, nei confronti della modanatura e il gioco di luci e ombre delle cornici, non sta che vedendo solo un aspetto molto parziale di un'opera che aveva una portata molto più profonda. Oggi, quando le conoscenze tendono a frazionarsi, le posizioni ideologiche e artistiche a ridursi a schemi dogmatici, l'esempio di un maestro come Violi deve essere un motivo di riflessione: l'importanza dei valori umanistici e l'apertura intelligente al confronto sono, definitivamente, il supporto di un'attività creativa che aspira ad avere una validità solida e duratura. [...] (Valencia 1974, p. 6).

Il riferimento classico non collocò mai l'architetto al di fuori del suo tempo e l'analisi dell'opera dimostra quanto il suo approccio fosse, come dichiarato da Valencia, prevalentemente contemporaneo. Di fatto, l'importanza data al ruolo della struttura portante, «ossatura» (Perret 1952, p. 35) dell'edificio, riscontrabile in maniera più marcata dagli anni Cinquanta, rappresenta un'interpretazione di quella stessa componente tecnica che caratterizzò l'architettura moderna in Colombia (fig. 13) e particolarmente legata alle figure degli ingegneri Guillermo González Zuleta e Domenico Parma. Violi, in diverse occasioni, collaborò con Zuleta, al quale sono attribuiti i progetti delle strutture di Casa Shaio (1950), della Casa della *Carrera* 2e (1953) e dell'edificio

Volkswagen (1955)³⁹. Opere rispetto alle quali la componente ingegneristica gioca un ruolo fondamentale nel dettarne il carattere.

La ricerca intorno alle potenzialità poetiche delle forme strutturali si manifesta inoltre nell'interesse di Violi per l'opera dell'ingegnere spagnolo Eduardo Torroja. Dalle fotografie riportate sulle pubblicazioni disponibili⁴⁰, l'architetto ricalca i profili della copertura del mercato di Algeciras di Madrid (1935) e dell'Ippodromo Zarzuela (1935), conservando i disegni all'interno del proprio archivio⁴¹ (fig. 14): immagini cui probabilmente farà riferimento per progetti come il Volkswagen (1955). Si può inoltre ipotizzare che in occasione del viaggio in Europa per partecipare al Congresso CIAM si fosse recato a Madrid per visitare personalmente gli edifici.⁴²

Il valore dell'assunto strutturale, il riferimento all'opera di Honegger e Perret e il costante confronto con temi progettuali concreti (Varini 1998, p. 36), trovano inoltre un riflesso diretto sui progetti del laboratorio di "Composizione Architettonica", a dimostrazione di come impegno accademico e professionale fossero da considerarsi componenti inscindibili del ruolo dell'architetto. In particolare, il tema proposto per le tesi di laurea nel 1951, "Studio del Nuovo Palazzo Presidenziale e la sua relazione con la Zona Archeologica", compreso all'interno del Piano Regolatore di Bogotá, oltre a rappresentare un caso realistico (Ramírez Nieto 2005), (Varini 1998, p. 39), sembra anticipare il prestigioso incarico che Violi riceverà qualche anno dopo. Nel 1956 otterrà, infatti, il mandato di riesaminare il piano di Skidmore, Owings & Merrill per il Centro Amministrativo Nazionale, nell'ambito del quale svilupperà inoltre il progetto (rimasto su carta) di due importanti edifici pubblici, il Palazzo Presidenziale e il Ministero della Difesa (fig. 15). La dimensione monumentale è interpretata attraverso forme cariche dello spirito classico delle grandi architetture del passato, mentre per la caratterizzazione formale degli edifici sembra attingere all'esperienza di collaborazione con Honegger per il progetto dell'Università di Friburgo. L'incarico sarà sviluppato con Aníbal Moreno, un suo giovane allievo con il quale, nello stesso periodo, stava realizzando il progetto di Casa Dobrinsky (1956).⁴³

³⁹ La collaborazione tra i due è documentata inoltre da un disegno a carboncino del progetto per lo stadio El Campín, 1952 (UN-MR, BV/Progetto nr. 42 "Cosas Violi", classificazione 111C).

⁴⁰ *V/d. Bibliogr.* 1.2, Torroja.

⁴¹ UN-MR, BV/Progetto nr. 42 "Cosas Violi", classificazione 111C.

⁴² UN-AFA/Secretaría/Correspondencia/cassa 42/anno 1949/libro 0067/doc. nr. 187.

⁴³ I disegni originali riportano l'intestazione "Bruno Violi y Aníbal Moreno Arquitectos" (Archivio personale Octavio Moreno).

Nel 1957, dopo diciassette anni, l'architetto italiano lascia l'Universidad Nacional e l'anno successivo, su invito dell'allora decano Carlos Arbeláez Camacho, passa alla Javeriana.⁴⁴ La condizione di «solitudine concettuale e stilistica» (Télez 1987, p. 94) che incise su tale circostanza, emerge con chiarezza dalle parole di Alberto Saldarriaga Roa – laureato all'Universidad Nacional nel giugno del 1965 – riportate nel prologo del libro di Varini (1998, pp. 9-10).

[...] Parlare di Bruno Violi implica [...] frugare nel baule dei ricordi personali. Il primo contatto fu con il suo nome, conosciuto dagli studenti di architettura degli anni '60, in parte come mito, specialmente all'Universidad Nacional, dalla quale si era allontanato o, meglio ancora, era stato esiliato, in parte come presenza, specialmente all'Università Javeriana che lo aveva ricevuto come uno tra i suoi professori più illustri. Quel nome era menzionato con rispetto in quel momento avverso, quando era additato da alcuni nemici come un personaggio anacronistico, la cui architettura invocava principi di composizione vietati ufficialmente nelle scuole di architettura. Si ammiravano molto le sue opere precedenti, imbevute di spirito di modernità: l'edificio di Ingegneria dell'Universidad Nacional, l'edificio Buraglia, i laboratori Volkswagen e l'edificio Las Terrazas, considerato sin da allora come un'opera eccezionale. Le sue opere più recenti si guardavano con una miscela d'incertezza e diffidenza verso un'estetica distante dal dibattito sui pro e contro del funzionalismo e dell'organicismo, ultima tendenza adottata a Bogotá e irradiata al resto del paese. Il contatto personale con Violi si verificò durante due corti mesi di permanenza nel suo studio della *Calle* 74, con il compito di aggiornare i disegni della Sinagoga della *Calle* 94, alla vigilia dell'inizio della costruzione. Dopo gli anni di studio, sottoposto a una forte influenza delle idee organiciste, trattare le planimetrie di quell'opera in cui venivano espressi altri concetti di spazio e forma fu, a dir poco, un'esperienza inquietante, vissuta in un ambiente eccezionalmente attraente. Gli ampi spazi dello studio, antica residenza del maestro, erano colmi di libri, dipinti, disegni e oggetti d'arte di tutti i tipi, come un'aula della cultura aperta e disponibile. Oriente e Occidente convivevano pacificamente in quello studio. I disegni a carboncino, oggi scomparsi, rappresentavano un universo allucinante di appunti di viaggio e idee di architettura. I suoi oli erano prova di un talento artistico eccezionale. Poche parole, quasi tutte piene di sentimento, orientavano il lavoro, senza pedagogismi inutili né posizioni complicate. Il mondo di Violi era un mondo di silenzi carico di contenuti. Il breve ritorno di Violi alle aule dell'Universidad Nacional negli anni Sessanta fu per lui deludente. Nonostante l'interesse di alcuni allievi e l'aspettativa per la sua presenza, l'ambito intellettuale e ideologico del momento non era propizio per ricevere i suoi saperi. Si perse la possibilità di stare in contatto con un grande maestro. Dopo la morte, la sua memoria e la sua architettura entrarono in un oblio temporale. [...].

⁴⁴ Universidad Javeriana/Archivo Facultad de Arquitectura/Profesores/Bruno Violi/doc. nr. 8307.

Gli ultimi anni della vita di Violi, nonostante il «declino» in ambito accademico, furono caratterizzati da un'intensa attività professionale: due opere, le stesse citate da Saldarriaga, segnano l'inizio e la conclusione di tale periodo. Si tratta del complesso di residenze Las Terrazas (1960) (fig. 12), costruito su un lotto di sua proprietà, e il Tempio per la comunità ebraica Adath Israel (1965-70), portato a conclusione dal figlio Sandro. Due edifici apparentemente agli antipodi, rappresentativi della complessità che contraddistingue la figura dell'architetto. Il primo, caratterizzato da volumi bianchi e materici, totalmente adattato alla topografia del sito, è emblematico di quella relazione tra architettura e natura che Violi aveva più volte sperimentato e interpretato nei progetti che realizzò come committente di sé stesso—la casa della *Carrera 2e* (1953), la *finca* di Fusagasugà (1953) o il rifugio a Cartagena de Indias (1949). Con il secondo, studiato fino al dettaglio in scala 1:1, sembra voler rendere omaggio ai suoi grandi maestri, Perret e Honegger.

Bruno Violi, morto a Bogotá il 16 novembre del 1971 (Rother 1986, p. 8), è stato un maestro e un importante protagonista della scena architettonica colombiana, così come dimostrato dalla corposa opera realizzata in quasi trent'anni di attività, come architetto e formatore di architetti: un progettista, un artigiano e un costruttore di edifici che insegnò ai suoi allievi «tutto quello che sapeva» (Conversaciones 2004, pp. 99-100).

Sono scarsi gli scritti che ne testimoniano il pensiero intellettuale, perlopiù documentato dai disegni di progetto, dagli edifici costruiti e dalle testimonianze degli architetti che furono suoi allievi. In particolare, si ritiene che proprio l'impegno nella formazione degli studenti che frequentarono i suoi corsi e laboratori, possa aver assolto quel compito di trasmettere, nella teoria e nella pratica, la forma con la quale egli intendeva l'architettura.

Nel 1939, quando Violi arrivò a Bogotá, l'architettura iniziava ad affermarsi come disciplina e la figura dell'architetto ad assumere un riconoscimento ufficiale. L'educazione, dalla fondazione della prima Facoltà del paese nel 1936, ebbe certamente un ruolo cruciale nella diffusione degli ideali dell'architettura moderna (Niño Murcia 1991, pp. 238-241). All'Universidad Nacional Violi inizia come professore di “Storia degli Stili” (1939), “Scultura” (1940-1942), “Disegno a carboncino” (1943) e “Decorazione” (1943-1945): insegnamenti impartiti durante i primi anni di studi insieme al progetto, alla teoria e alle materie scientifiche.⁴⁵ Dal 1945 gli viene assegnata la cattedra di “Composizione Architettonica”, prima al terzo e in seguito al quinto e sesto anno: incarico che man-

⁴⁵ UN-AFA/Secretaría/Pensum/anni 1939-1952.

terrà per più di dieci anni contribuendo alla formazione critica di importanti architetti colombiani.

Le informazioni su corsi e metodi d'insegnamento si affidano a poche fonti: una pagina di appunti (parziale e senza data), possibile traccia di una lezione (Varini 1998, p. 40); una lettera sull'impostazione dei programmi della Facoltà di Architettura inviata all'allora decano Hernan Pinzón (1952); le testimonianze e alcuni progetti accademici sviluppati dai suoi allievi (Angulo Flórez 1987); e le esercitazioni svolte da Violi durante gli anni della formazione – quest'ultime probabilmente usate come materiali didattici insieme a disegni e fotografie di alcuni edifici di Perret e Honegger che conservava nel proprio archivio.

Le annotazioni scritte per il programma di un corso o per una lezione – già pubblicate da Varini – rappresentano una testimonianza preziosa, seppur incompleta, per intenderne il pensiero teorico. La comprensione delle opere create dall'uomo si fonda sull'analogia con la natura, attraverso l'analisi delle caratteristiche fisiche della materia e delle strutture organiche. L'architettura è definita attraverso quattro brevi enunciati che la qualificano come «mezzo plastico a disposizione del poeta inventore»; strumento che consente «il passaggio dal piano intellettuale astratto a quello del sensibile»; «scienza», in virtù del legame con aspetti scientifici, come statica, materia e gravità; «frutto del capriccio», se intesa come «mera opera plastica». La composizione dell'architettura riguarda la forma, l'armonia, il ritmo, l'espressione, il simbolo: sintesi che si compie nella forma geometrica pura. Il concetto di funzionalismo è espresso stabilendo una relazione con le opere della natura, che seguono criteri di logica ed economicità, dove ciascun componente, «secondo i propri caratteri fisici naturali», sta al proprio posto (Varini 1998, p. 40). Assunti, raccolti in un documento di poche righe, attraverso cui comprendere la coscienza di Violi verso i molteplici aspetti che descrivono l'architettura, considerata una sintesi tra composizione, materia, logica e poesia, da perseguire attraverso il progetto. Ancora, grande importanza è affidata al ruolo e al peso delle diverse conoscenze da acquisire all'interno del programma di studio, così come chiarito nella lettera inviata al decano nel 1952. Ricorrendo a tabelle e schemi grafici, Violi espone in maniera chiara e sistematica le proprie posizioni. Il *taller* è considerato il centro della ricerca accademica, il luogo del confronto, «intimo e continuo», tra gli allievi e il professore incaricato che, per potersi compiere in modo adeguato, presuppone un limitato numero di studenti, «massimo quindici».46

46 UN-AFA/Secretaría/Correspondencia/cassa 42/libro 0078/anno 1945/doc. nr. 00175.

Un dialogo che, con alcuni di essi, «un gruppo di amici», proseguiva all'interno delle mura domestiche della casa della *Calle 74*, conversando «di arte, di architettura e di musica, condividendo vino e pollo arrosto» (Varini 1998, p. 36). Composizione architettonica, urbanistica e costruzione costituiscono il nucleo delle conoscenze da acquisire all'interno del laboratorio: i tre aspetti fondamentali rispetto ai quali trattare i temi di progetto e le «dottrine del trinomio» di cui «il professore incaricato deve essere responsabile». Un'affermazione quest'ultima che dimostra, ancora una volta, quanto per Violi il progetto rappresentasse la risultante di un processo che comprende aspetti compositivi, costruttivi e di relazione con il contesto, da affrontare in maniera parallela. La complessità delle questioni da risolvere deve essere crescente dal primo al quinto anno. Si parte dagli elementi della composizione, in seguito la cellula familiare, l'unità di vicinato, il quartiere urbano, edifici più complessi, come teatri e ospedali, e infine i Piani Regolatori. La formazione prevede la conoscenza di materie teorico-tecniche – come Fisica, Geometria Descrittiva e Scienza delle Costruzioni – da acquisire in maniera intensiva durante i primi anni di studio, per apprendere «i concetti essenziali e il linguaggio tecnico» propedeutici al progetto di architettura. Storia e Teoria completano il quadro delle conoscenze fondamentali. Teoria dell'Architettura e dell'Urbanistica, Storia dell'Arte della Città, della Tecnica, Sociologia, Diritto e Metodi Costruttivi, sono la base di una cultura generale «utile ad alimentare le inquietudini intellettuali e orientare la ricerca personale dello studente». Si sottolinea l'importanza del contatto con figure esterne, promuovendo lezioni e corsi tenuti da professori di università di altri paesi, per mantenere la Facoltà come un «organismo vivo in costante evoluzione». A conclusione del documento, Violi richiama e pone l'accento su tre condizioni necessarie per l'esercizio ottimale dell'attività accademica all'interno del *taller*: un numero ridotto di allievi, che possa consentire il giusto livello di attenzione; la preparazione dei professori incaricati; la severità nelle promozioni, per garantire che gli studenti siano all'altezza del tema di complessità crescente da trattare l'anno successivo. Ciò che emerge da questo scritto, è la grande importanza attribuita all'attività svolta all'interno del laboratorio, inteso come il luogo principale dove mettere in pratica le conoscenze teoriche acquisite e sviluppare il progetto, attraverso il confronto diretto e il dialogo con il professore.⁴⁷

Gli insegnamenti di Violi sono riscontrabili, inoltre, in alcune esercitazioni accademiche assegnate all'interno del laboratorio, da cui è possibile intuire il

⁴⁷ UN-AFA/Secretaría/Correspondencia/cassa 42/libro 0078/anno 1945/doc. nr. 00175.

riferimento a certe sue opere costruite. Tra i progetti del *taller V* (anno 1951) troviamo quello per una “Scuola di Belle Arti”, elaborato da Arturo Robledo, Hans Drew e Fernando Fabregas: lo spazio interno dell’edificio a pianta centrale e simmetrica, permeato da un marcato spirito classico, è coperto da una galleria voltata – il cui trattamento a cassettoni sembra ricordare quella di Palazzo Spada del Borromini – sostenuta da sottili e “moderni” pilastri in calcestruzzo. La tesi di laurea presentata da Hans Rother (1951) è un monumentale “Palazzo Presidenziale”, caratterizzato da facciate permeabili definite dalla successione di elementi metallici e dall’aggiunta di un braccio laterale che, rompendo la simmetria del corpo principale, mette in relazione il nuovo edificio con il tessuto urbano circostante. Il progetto sembra inoltre anticipare i disegni per i due edifici governativi elaborati da Violi e Moreno qualche anno più tardi (1956-1957). Ancora, il progetto per il “Conservatorio di Musica” (*taller V* del 1952), risolto tramite l’accostamento di volumi con copertura voltata che delimitano una corte centrale, ricorda l’impianto planimetrico di Casa Shaio (1950), così come la presenza di un volume laterale asimmetrico a definizione dello spazio d’ingresso. Le facciate, disegnate dalla scansione degli elementi strutturali alternati a pannelli di tamponamento quadrati, richiamano quelle della Casa della *Carrera 2e*, all’epoca in fase di costruzione (Rother 1986, pp. 56-61). Infine, la planimetria e i fronti del “Conservatorio Nazionale di Musica” (1956), tesi di laurea di Gerardo Raymond e Giberto Varela, rimandano all’immagine dell’Università Cattolica di Friburgo di Honegger.⁴⁸

Il rilievo e l’importanza che Violi ebbe come professore, sono confermati dall’influenza positiva che esercitò su molti dei suoi allievi. Riconoscendone il valore come maestro e architetto, testimoniano come egli riuscì a trasmettere loro concetti quali, l’importanza del mestiere, il senso dello spazio, il dettaglio costruttivo, le potenzialità espressive della materia e la capacità di confrontarsi con il contesto (Samper Martínez 2000, pp. 58-61), (Varini 1998, p. 39).

[...] Dei primi anni ricordiamo con particolare affetto [...] Bruno Violi, che ci insegnò a maneggiare la creta, a modellarla, a sentirne la trama e le forme [...]. All’inizio del secondo periodo si verificò un problema con il professore del laboratorio e [...] il Decano ci autorizzò a scegliere il nuovo professore. Conoscendo il percorso di Bruno Violi e avendolo avuto come professore di scultura, suggerimmo il suo nome perché fosse nominato per dirigere il corso. Che professore! Che conoscenze ci trasmise! Ci fece capire quello che erano gli spazi tanto interni quanto esterni, il colore e la trama in architettura e le sue rela-

⁴⁸ *Vd.* Bibliogr. 3.4, (Angulo Flórez 1987, p. 115, 118, 120); 3.5, Miscellanea (Proa 1952i).

zioni con le belle arti, il valore delle prospettive, dei percorsi e dei punti di vista. [...] (Edgard Burbano, Bogotá, 1922-1999, laureato all'Universidad Nacional nel 1945; tratto da: Angulo Flórez 1987, p. 91).

[...] Verso la prima decade degli anni Quaranta, il paese è appena entrato nel processo d'industrializzazione e urbanizzazione e l'Università organizza gli studi di architettura. Il fatto che Violi fosse arrivato in Colombia nello stesso momento nel quale si stava definendo l'orientamento da tenere di fronte al problema dell'Architettura, ebbe una grande importanza. Il suo giusto approccio e il sostegno della sua vasta cultura diedero consistenza e serietà a un insegnamento che, più che informativo, ebbe il carattere di un dialogo appassionato sul mondo, nel senso rinascimentale della parola, con tutte le sue implicazioni e conseguenze. La trascendenza di Violi come maestro per tutta una generazione di architetti si trova, non in una banale influenza formalistica di modelli da seguire, ma nella comunicazione stabilita tra il maestro e i discepoli, nell'umanesimo della sua concezione filosofica, nell'universalità dei suoi interessi, nella forza suggestiva con la quale metteva in risalto le questioni e nel grande rispetto che aveva per i suoi interlocutori. Forse la miglior prova del valore positivo dell'insegnamento di Violi fu che egli non formò epigoni che servilmente seguissero alcuni principi formali della sua opera. Mai esercitò coercizioni in questo senso. Sollevava i problemi, ma mai cercò di imprigionare compulsivamente i suoi allievi all'interno di strette regole formali. [...] (Reinaldo Valencia, Quidbo, 1922-nd, laureato all'Universidad Nacional nel 1947; tratto da: Valencia 1974, p. 6).

[...] Terminai i miei studi nel 1947, un periodo molto interessante, in quanto alla facoltà di Architettura dell'Universidad Nacional c'erano eccellenti professori, come Leopoldo Rother e Bruno Violi. Curiosamente Violi, che era italiano, venuto a lavorare con il Ministero delle Opere Pubbliche, era un magnifico disegnatore e lo accolsero come professore di scultura e disegno al carbonico. Lavoravamo l'argilla e il carboncino e la carta con lui, ma presto si resero conto che era anche un meraviglioso architetto e, nel corso degli anni, lo fecero salire di grado. Cosicché ebbi Violi come professore per tre anni, io passavo all'anno successivo allo stesso modo in cui lui saliva di corso [...]; [...] quando arrivai alla Facoltà di Architettura, ancora si credeva che l'architetto dovesse imparare a disegnare in qualsiasi stile. A quell'epoca i temi più frequenti erano le residenze individuali per persone con le capacità economiche per comprare il terreno e costruire la propria casa. La proprietaria, con rivista alla mano, manifestava il proprio interesse per lo stile inglese, spagnolo o francese. Questi due architetti (Violi e Rother) che venivano dall'Europa ed erano stati formati all'interno del Movimento Moderno europeo iniziarono ad aprirci gli occhi: Rother con i suoi corsi di teoria e Violi con i laboratori. Poco a poco ci rendemmo conto che

non dovevamo continuare a disegnare in qualsiasi stile e ne capimmo il significato anacronistico. [...] (Germán Samper Gnecco, Bogotá 1924-2019, laureato all'Universidad Nacional nel 1948.; tratto da: *Conversaciones* 2006, p. 104-106).

[...] Durante i miei tre anni di studio all'Universidad Nacional (1943-1946), ci concentrammo nell'imparare a fare edifici moderni. Bruno Violi e Leopoldo Rother furono le persone che più mi segnarono. Con Bruno, nonostante il suo perrettismo, imparammo le novità in architettura moderna; e con Rother, tutto quello che c'era da sapere su dimensioni e materiali, anche dalle ultime realizzazioni dell'architettura europea. Rother lo vedevamo più come un ingegnere che rappresentava qualcosa come l'enciclopedia umana dell'architettura. L'altra grande parte di ciò che imparammo lo dobbiamo a lui, alla sua erudizione, dedizione e minuziosità dei suoi disegni. Questo materiale potrebbe diventare un manuale d'indicazioni fatto in Colombia, il quale sono certo non avrebbe nulla da invidiare al famoso Neufert, per quanto ne so ancora noto come la Bibbia. [...] (Francisco Pizano de Brigard, Parigi, 1926-Bogotá, 2018, studente dell'Universidad Nacional tra il 1943 e il 1946; tratto da: Rodríguez 2008, p. 24).

[...] Appena diplomato, decisi di studiare architettura con alcuni dei miei compagni, ma ricevemmo il consiglio di iscriverci prima alla facoltà di Ingegneria perché architettura sembrava essere ancora una professione come dire, "blanda". Nonostante ciò, decidemmo di iscriverci alla Facoltà di Architettura formando un gruppo che ancora oggi si è mantenuto molto unito, con stretti legami di amicizia, tra i quali ci sono Germán Samper, Hernán Vieco, Roberto Rodríguez Silva, Jaime Ponce de Leon, già scomparso e Fernando Martínez Sanabria, che era nel corso anteriore al nostro. Era molto chiaro per noi che in quel momento architettura significava "Architettura Moderna", ovvero, Le Corbusier, Mies Van der Rohe, Walter Gropius, l'influenza di Lewis Mumford, quello che più tardi si chiamò "Lo Stile Internazionale". Ci sentivamo rappresentanti della Modernità in Colombia, avevano una specie di missione, ci sentivamo con una mentalità più avanzata, non solo in architettura ma in tutte le discipline. [...] a nostro avviso stavamo introducendo in Colombia qualcosa di nuovo, qualcosa di più vitale rispetto a quello che c'era in quel momento, molto più rappresentativo di ciò che esisteva fuori dalla Colombia. Tuttavia, all'Universidad Nacional, avevamo professori stranieri, specialmente Bruno Violi di nazionalità italiana, che era arrivato in Colombia qualche anno prima. Nonostante la sua formazione sviluppata sotto il severo e tradizionale rigore accademico europeo, era un magnifico professore con una grande sensibilità architettonica, e dotato di una ferma, generosa e ampia forma di portarci e insegnarci, passo dopo passo, tutto quello che sapeva. Tempo dopo, quando sta-

vamo frequentando il quarto anno di architettura, con Roberto Rodríguez Silva partimmo per gli Stati Uniti per terminare la carriera all'Università del Michigan. La sorpresa fu enorme nel renderci conto che le conoscenze erano molto più avanzate nella Facoltà di Architettura dell'Universidad Nacional che là (Michigan), siccome molta dell'influenza Nordamericana proveniva dall'accademia francese e i professori di Francia e Inghilterra, seguivano la vecchia tradizione architettonica. [...] (Francisco Pizano de Brigard, tratto da: *Conversaciones* 2004, pp. 99-100).

[...] Avevo studiato qui al secondo anno, con professori come Jorge Gaitán e Gabriel Solano, che erano appena tornati dagli Stati Uniti, e al terzo anno con Bruno Violi, che per me e per molti di noi ebbe un'influenza tremenda. Violi, un grande architetto con formazione molto classica, uno di quelli che cambiò l'architettura in Colombia; molti di noi erano suoi discepoli e seguivano le sue orme. [...] (Roberto Rodríguez Silva, Bogotá, 1922-2012, studente dell'Universidad Nacional tra il 1943 e il 1946; tratto da: *Conversaciones* 2004, p. 18).

[...] Da Bruno Violi ho ereditato l'amore per i materiali e la sua costante ricerca sulle possibilità di impiego. Secondo Violi "i materiali sono la colonna vertebrale dell'architettura", tuttavia nonostante tale proposito di ricerca egli manteneva la stima per il principio classico. Insisteva sulla vocazione e la nobiltà della materia, era un artigiano puro, grande professionista, severo ed esigente con i suoi alunni, fu una delle poche persone che mi stimolò alla discussione.[...] (Aníbal Moreno Gómez, Bogotá, 1925-1990, laureato all'Universidad Nacional nel 1950; tratto da: Echeverría Castro 2009, p. 27).

[...] Bruno Violi, pioniere indiscusso delle discipline del cemento architettonico in Colombia; compresi in lui la profondità della sua fede nell'esistenza di una legge naturale di questo materiale, che gli ha dato la forza necessaria per sopravvivere nella ricerca empirica, senza l'appoggio e senza la comprensione di molti. Colpì la mia sensibilità, l'osservazione del chiaroscuro bramantesco delle sue opere che con la magia di una sottile composizione, scavando sul piano della pietra, disponeva le striature per far sì che "cantassero" davanti alla luce la sinfonia dell'architettura. [...] (*Ivi*, p. 58).

[...] Abile come pochi nell'utilizzo della prospettiva e della sua rappresentazione volumetrica, risolve l'immagine in modo completo, la riempie di luci e di ombre fortunate, riuscendo a trasmettere la padronanza della propria posizione estetica. Le teorie e le pratiche di Perret e Honegger, così come le visse in giovane età, con grande veemenza le esponeva a noi nei frequenti dialoghi che precedevano l'inizio del lavoro all'interno del laboratorio; ci esortava a trovare

il ritmo adeguato per far sì che la struttura generasse una combinazione armoniosa nel gioco tra vuoto e pieno. [...] (*Ivi*, p. 102).

[...] parlare di “impatti” che durante il periodo di studi ciascuno dei membri della promozione del 1951 visse, è completamente legato ai nomi dei professori che influirono in modo decisivo sulla nostra formazione, e più che in quella, nell'amore che essi risvegliarono in noi per l'Architettura e di conseguenza per le relative manifestazioni culturali. Tali professori furono Fernando Martínez e Bruno Violi, per quanto riguarda la formazione all'interno del laboratorio. [...] Relativamente agli insegnamenti che impartivano all'interno del laboratorio, ognuno separatamente, in maniera rigorosa, spiegavano le implicazioni di ciascuno spazio che si concepiva, di ciascuna linea che si tracciava, di ciascun colore che si sceglieva, e soprattutto promuovendo in noi l'amore per il lavoro duro e costante per ottenere i risultati richiesti. Per esempio, a loro si deve, fuori da ogni dubbio, il fatto che alcuni di noi abbiano dedicato una buona parte della propria vita all'insegnamento. [...] (Roberto Muñoz Suarez, laureato all'Universidad Nacional nel 1951; tratto da: Angulo Flórez 1987, p. 117).

[...] Dal 1940 Violi insegna disegno al carboncino e modellazione dell'argilla alla Facoltà di Architettura dell'Universidad Nacional. Il modesto incarico viene sostituito più avanti con la docenza del laboratorio di Composizione dell'ultimo anno, posizione onorevole alla quale viene chiamato per petizione degli studenti. I suoi allievi immediatamente avevano riconosciuto le sue eccezionali qualità. Là, per più di dieci anni contribuisce alla formazione dei più notevoli architetti colombiani: Fernando Martínez Sanabria e Guillermo Bermúdez tra gli altri. Con entusiasmo dirige la preparazione di brillanti progetti di tesi. Allo stesso tempo analizza con i giovani allievi le migliori realizzazioni contemporanee e perfeziona in loro la comprensione dell'arte plastica più recente. La sua casa è aperta ai candidati di talento delle prime generazioni di architetti del paese. [...] (Hans Rother, Breslau, 1928-Bogotá, 1999, laureato all'Universidad Nacional nel 1951; tratto da: Rother 1986, p. 7).

[...] Attraverso l'insegnamento Violi contribuì alla formazione dei migliori architetti colombiani del presente. Innumerevoli precetti, “segreti del mestiere”, consigli, analisi critiche sulle opere contemporanee si trasmettevano sui tavoli da disegno o nelle riunioni domestiche con i suoi allievi. I principi incorporati nell'opera di Violi si manifestavano generosamente nelle sue correzioni, nelle proposte schematiche di organizzazione generale degli spazi, nella messa in evidenza degli assi di composizione, nella posizione privilegiata degli ambienti principali, nel profilo geometrico dei volumi e nel contrasto tra pieni e vuoti degli edifici. [...] Alcuni architetti come Aníbal Moreno riuscirono a imparare con il maestro, inoltre, il trattamento straordinario dei materiali, in particolare

del cemento armato con le sue diverse trame e colori, in base agli inerti e ai coloranti impiegati e il trattamento ulteriore della superficie. Violi non creò una scuola, come forse avrebbe desiderato, ma in cambio formò architetti. In particolare durante i primi dieci anni d'insegnamento la sua influenza fu poderosa. A quell'epoca tra i docenti non c'erano al suo fianco personalità di grande valore come più avanti lo furono giustamente i suoi migliori allievi. [...] Come è stato messo in evidenza, ci furono piccoli gruppi di architetti, tra i quali Aníbal Moreno, Gabriel Pardo, Alvaro Cruz, Antonio Nariño, etc. che desideravano applicare il linguaggio neoclassico, addentrarsi tra le sue regole e applicare i suoi principi rigorosamente. [...] (*Ivi*, p. 19).

[...] tra i professori del sesto anno c'era Bruno Violi, architetto italiano che lasciò una chiara traccia nel paese. Arturo Robledo gli dichiarò una grande ammirazione, in particolare per il rigore e la sobrietà con le quali realizzava la sua pratica professionale. Lui fu chi diresse la sua tesi di laurea. [...] (Arturo Robledo, Manizales, 1930-Bogotá, 2007, laureato all'Universidad Nacional nel 1954; tratto da: García Moreno 2010, p. 37).

[...] è un progetto con una facciata molto elaborata, con cornici in cemento, davanzali in granito, muri portanti in mattoni a vista nello spazio interno [...] si avverte l'impronta di Bruno Violi e Fernando Martínez. [...] Ricordo che a Bruno Violi piacque molto. Il trattamento di facciata presenta affinità con quello fatto in Italia dai suoi contemporanei. [...] (Arturo Robledo; tratto da: Robledo Ocampo 2005, p. 14).

[...] Ho voluto ricordare Bruno Violi che quando fu nostro professore e ci impegnava in lavori pratici nel pomeriggio, richiedeva economia nei mezzi, e sosteneva ciò attraverso l'esempio che un progetto si potesse presentare in un solo foglio (come ho cercato di farlo nella compilazione di queste schede di riferimento). [...] (*Ivi*, p. 72).

[...] Quando alla Facoltà di Architettura non si erano laureati i primi studenti, nel 1940, arriva come professore di scultura l'architetto italiano Bruno Violi. [...] Questo eccellente professore di scultura e disegno al carboncino è ammirato nelle sue classi per intelligenza e preparazione umanistica. Apre nuovi campi all'immaginazione dei suoi alunni; gli spiega quello che accade nel mondo e la vitalità del Movimento Moderno, con Le Corbusier in testa contro l'accademismo; gli mostra il significato della professione per la quale si stanno preparando, a tal punto che solleciteranno la sua nomina per la cattedra di Composizione Architettonica. [...] Da questo momento, nel 1942, Violi dirige il corso di Composizione V all'ultimo anno di carriera. [...] Del suo magnifico lavoro come formatore di architetti siamo testimoni noi tutti suoi alunni.

L'entusiasmo nel ruolo di docente lo porta in varie occasioni a portarci a visitare [...] le aree di progetto, per poter scambiare idee, guidare gli aspetti che potessero rivelare problemi per concentrare qui le attenzioni, e molte volte realizzava prospettive degli spazi che richiamavano i suoi interessi. Fu [...] un amico. [...] Ci fece pensare all'importanza del dettaglio; della sezione di facciata e della sua articolazione [...]; nel disegno e l'uso di elementi prefabbricati e il loro assemblaggio con il resto dell'edificio [...]; gli studenti capirono l'immenso valore dell'elemento artigianale in una buona architettura e impararono la costruzione in un modo completamente integrato ai progetti del laboratorio [...]. La sua vasta cultura umanistica e le sue conoscenze approfondite nei vari campi delle arti, furono il mezzo attraverso il quale insegnare a pensare l'architettura; il valore delle proporzioni, del ritmo, della luce, senza cercare di imporre i propri parametri. È questa, forse, la ragione per la quale non costituì una scuola, né gli architetti che furono suoi allievi ripeterono nella propria vita professionale i repertori formali del maestro. [...] È importante aggiungere che negli ultimi trent'anni della sua vita, che trascorse in Colombia, realizzò un'importante opera in tutti i campi del residenziale, universitario, industriale, religioso e commerciale. [...] (Eduardo Angulo Flórez, laureato all'Universidad Nacional nel 1956, tratto da: Angulo Flórez 1987, p. 120).

[...] Per quanto riguarda il laboratorio credo che avessimo eccellenti professori. [...] Arturo (Arturo Robledo) ed io [...] avevamo anche Bruno Violi, che ci aprì un'altra traiettoria, specialmente nell'ultimo anno, che era farci tornare con i piedi per terra e toglierci dalla testa questa idea che l'architettura solo fossero linee da porre sul piano. Il maggior interesse di Bruno Violi era che noi imparassimo questo, ma anche che comprendessimo che dovevamo costruirlo e che si doveva disegnare per poter costruire. E quella fu un'altra grande lezione di Violi: il modo con il quale lavorava con gli elementi prefabbricati, l'attenzione con la quale eseguiva i disegni di dettaglio. [...] (Eduardo Angulo Flórez; tratto da: García Moreno 2010, p. 47).

Violi partecipò dunque alla formazione di alcuni tra i più importanti architetti del paese: Gabriel Largacha (Bogotá, 1921-1986) laureato nel 1944; Pablo Lanzetta Pinzón (Bogotá, 1922-1985) laureato nel 1945; Edgard Burbano Pérez (Bogotá, 1922-1999) laureato nel 1945; Herbert Ritter (Bogotá, 1924-nd) laureato nel 1946; Fernando Martínez (Madrid, 1925-Bogotá 1991) laureato nel 1947; Reinaldo Valencia (Quibdo, 1922-nd) laureato nel 1947; Jaime Ponce de León (Bogotá, 1924-nd) laureato nel 1948; Francisco Pizano (Parigi, 1926-Bogotá, 2018) studente dell'Universidad Nacional tra il 1943 e il 1946, laureato nel 1948 dell'Università del Michigan; Roberto Rodríguez Silva (Bogotá, 1924-2016), studente dell'Universidad Nacional tra il 1943 e il 1946, laureato nel

1948 dell'Università del Michigan; Guillermo Bermúdez (Soacha, 1924-Bogotá, 1995) laureato nel 1948; Hernán Vieco (Medellín, 1924-Bogotá, 2012) laureato nel 1948; Germán Samper Gnecco (Bogotá, 1924-2019) laureato nel 1948; Dicken Castro (Medellín 1922-Bogotá, 2016) laureato nel 1948; Aníbal Moreno Gómez (Bogotá, 1925-1990) laureato nel 1950; Hans Rother (Breslau, 1928-Bogotá 1999) laureato nel 1951; Arturo Robledo (Manizales, 1930-Bogotá, 2007) laureato nel 1951; Hans Drew (Bogotá, 1933-1961) laureato nel 1954; e Guillermo Avendaño (Bogotá, 1933-nd) laureato nel 1954. Giovani studenti che, appena laureati, avviarono una brillante carriera professionale e accademica, dando corpo alla scena architettonica colombiana fondando studi o lavorando per i principali istituti statali del paese, come il Ministero delle Opere Pubbliche, l'Officina di Piano Regolatore Bogotá, l'ICT o il BCH.

Violi non plasmò una corrente che intraprendesse in modo passivo il percorso che egli stava seguendo, ma contribuì a fornire strumenti e mostrare in maniera critica ai propri allievi ciò in cui credeva (Rother 1986, p. 19). Per alcuni fu semplicemente un professore di *taller* (anche per tre anni consecutivi), ma per molti fu un maestro, allo stesso modo in cui per Violi lo erano state le architetture antiche studiate alla Scuola di Roma, le teorie e le opere di Perret e Honegger, gli edifici realizzati in Europa dai principali esponenti del Movimento Moderno. Con alcuni ex allievi Violi strinse una collaborazione professionale duratura (come nel caso di Lanzetta, con il quale si associò tra il 1945 e il 1954) o più breve (come con Aníbal Moreno), con altri (Fernando Martínez) ebbe un rapporto conflittuale (Varini 1998, p. 38). Nella maggior parte dei casi, la relazione tra l'eredità di Violi e l'opera che questi architetti svilupparono in Colombia si rifà agli insegnamenti ricevuti tra i tavoli di disegno dell'Universidad Nacional, la cui traccia è individuabile attraverso l'esame di alcuni progetti giovanili. Un esercizio di comparazione che presenta valenza scientifica solo sulla base del rapporto tra allievo e professore, o tra compagni di lavoro, oltre che sulla "contemporaneità" geografica, culturale e temporale delle opere dei diversi autori. L'importanza del dettaglio e del disegno; una certa sensibilità nell'uso dei materiali; la comprensione del ruolo della struttura rispetto agli elementi compositivi; la costruzione, intesa come tecnica e strumento di espressione poetica; o ancora, il ruolo di ritmo e proporzione, descrivono in maniera coerente (come essi stessi raccontano) la lezione che egli fu in grado di trasmettere ai suoi allievi e l'approccio di Bruno Violi al fare architettura.

Pablo Lanzetta, laureatosi nel 1945, collaborò con Violi per circa dieci anni fino al 1954: i due firmarono insieme opere come la Casa Shaio (1950) o

l'edificio Buraglia (1955). In seguito, all'inizio degli anni Sessanta, Lanzetta si assocerà con Guillermo Bermúdez.

Edgard Burbano, dopo aver preso parte al gruppo di progetto per la nuova città di Tumaco (1947) – sotto la supervisione di Wiener e Sert, con Alvaro Ortega, Gabriel Solano, Jorge Gaitán Cortes, Zuleta e altri⁴⁹ – lavorò allo stadio di Baseball a Cartagena de Indias (1947) e alle case al *barrio* Quiroga (1952): opere caratterizzate rispettivamente per una marcata valenza strutturale e l'uso di sistemi prefabbricati. Burbano, che in seguito si dedicò principalmente all'attività accademica come professore di urbanistica, realizzerà inoltre la cappella all'interno del Campus dell'Universidad Nacional, edificio che certamente richiama quegli insegnamenti che lui stesso ricorda parlando di Violi come professore.

Germán Samper, dopo aver lavorato per sei anni a Parigi nell'*atelier* di Le Corbusier, tornò in Colombia nel 1954 per avviare la propria carriera professionale. Opere come la Casa Samper (1955) e il complesso dei laboratori Abbott (1961), realizzato con la *firma* Esquerra, Saénz e Samper, marcano il contrasto tra elementi strutturali e settori di tamponamento, ponendo enfasi sulla grana dei materiali impiegati.

Fernando Martínez, che fu tra i principali responsabili del graduale allontanamento di Violi dall'Universidad Nacional, «passò a essere suo nemico dopo essere stato suo discepolo». Quando l'architetto intraprese a sua volta la carriera accademica, la differenza di temperamento e di punti di vista, in particolare verso le teorie lecorbusieriane, generò una situazione conflittuale rispetto alla quale Violi preferì ritirarsi (Varini 1998, p. 10, 42). Martínez seguirà un percorso profondamente differente, caratterizzato da forme fluide vicine alla corrente organicista e dall'uso del laterizio come materiale di costruzione. Tuttavia, in alcuni progetti giovanili, l'organizzazione planimetrica risolta a partire da assi compositivi ben definiti e l'importanza data alla relazione con il sito e il paesaggio mostrano possibili punti di contatto. L'edificio Mallarino, realizzato nel 1957 con Guillermo Avendaño (altro allievo di Violi), si distacca dalle opere che l'architetto colombiano realizzerà durante gli anni successivi⁵⁰, in particolare per l'esibizione degli elementi strutturali che richiama opere come la Casa Lanzetta (1950) o la Casa Shaio (1950).

Guillermo Bermúdez – parte del gruppo di studenti che Violi accompagnò fino alla laurea durante tre consecutivi anni di *taller* – condivise con l'architetto italiano una simile formazione di matrice classica, ricevuta in Cile prima di pas-

⁴⁹ *Ivi*, 3.5, Le Corbusier, Wiener, Sert in Colombia (Sert, Wiener 1948).

⁵⁰ *Ivi*, 3.5, Martínez Sanabria (Zalamea, Montenegro 2007).

sare all'Universidad Nacional: un'esperienza che può certamente spiegarne il ricorso a strumenti di progetto quali regole proporzionali e assi di composizione (Weiss Salas 2008). La vicinanza al maestro si manifesta, inoltre, nello studio degli elementi che disegnano la sezione degli edifici, nell'importanza data al dettaglio costruttivo e nel trattamento materico delle superfici. Gli stessi aspetti sono riscontrabili anche in opere realizzate in collaborazione con altri ex compagni di studio e allievi di Violi. Bermúdez per alcuni anni fece parte della *firma* DOMUS con Hernán Vieco, Francisco Pizano e Roberto Rodríguez; sviluppò il progetto della Facoltà di Economia all'Universidad Nacional (1959) con Fernando Martínez; firmò con Rogelio Salmona il progetto delle Residenze El Polo Club (1959-1963) presentato alla II Biennale di Architettura nel 1964; dagli anni Sessanta lavorò con Pablo Lanzetta. Sono diverse le opere realizzate singolarmente o in collaborazione con le figure sopra citate rispetto alle quali poter sviluppare confronti con Violi, in particolare, la casa per Francisco Pizano (1950), la Casa Bermúdez (1953), il Supermercato Rayo (1955), l'Edificio Herrmann (1959) o la Casa Rodríguez Silva (1958).

Aníbal Moreno, dopo la laurea all'Universidad Nacional (1950), dal 1956 collaborò con Violi in più occasioni, anche firmando il progetto delle strutture di alcune sue opere.⁵¹ È del 1958 il progetto per la casa di famiglia nella zona nord di Bogotá: una sorta di tributo agli insegnamenti ricevuti dal maestro con particolare riferimento all'opera di Honegger e Perret. La facoltà di Infermeria all'Università Javeriana (1964) e l'edificio Icfes (1972) sono tra gli esempi più rappresentativi del percorso di ricerca che Moreno intraprenderà in seguito, guidato dal connubio tra scienza e architettura, fondato sul carattere espressivo della materia e sul ruolo formale della struttura portante (Echeverría Castro 2009). Opere che, nonostante appaiano lontane dai progetti giovanili realizzati in collaborazione con Violi, portano traccia di quanto egli fu in grado di trasmettergli.

Gabriel Serrano, altra figura fondamentale della scena colombiana – noto per gli edifici pubblici e direzionali sviluppati come parte della *firma* Cuéllar, Serrano Gómez – condivise con Violi la stessa passione per il mestiere, la pratica della costruzione e l'insegnamento. Formatosi come ingegnere, nel 1949 presentò all'Universidad Nacional la prova per l'ottenimento del titolo in architettura scegliendo l'italiano come direttore del progetto di tesi. Il percorso professionale seguito da Serrano presenta diverse analogie con quello di Violi:

⁵¹ UN-MR, BV/Progetto nr. 17 “Casa Uribe”, classificazione 111A; Progetto nr. 20 “Casa Wassermann”, classificazione 111B; Progetto nr. 19 “Obra Quintana”, classificazione 111B; Progetto nr. 21 “Casa Perez”, classificazione 111B.

la collaborazione giovanile con Manrique Martín, Casanovas e Mannheim, grazie ai quali apprese il senso artigianale del fare architettura, il valore dello studio del dettaglio e della costruzione a regola d'arte; l'interesse per le potenzialità del cemento armato in relazione all'industrializzazione del processo costruttivo; la curiosità, sempre critica, verso ciò che avveniva al di fuori dei confini nazionali, come nel caso del viaggio in Brasile che portò all'ideazione del sistema di solaio prefabbricato "Reticular Celulado"; l'impegno come membro fondatore della SCA e come professore all'Universidad Nacional, dove insegnò per alcuni anni (1941-1944) e scrisse per la rivista *Ingeniería y Arquitectura*.

Citiamo infine il rapporto tra Bruno Violi e Leopoldo Rother. Entrambi immigrati dall'Europa – e parte del gruppo di pionieri che guidarono il cambio di direzione in architettura nel paese – essi «si integrarono personalmente e culturalmente all'ambiente nazionale» (Télez 1987, p. 93), collaborando su diversi progetti alle dipendenze del Ministero⁵² e condividendo un analogo impegno nella formazione accademica. In particolare, l'edificio per l'Istituto di Chimica all'Universidad Nacional (1957) mostra aspetti comuni all'opera di Violi, come il ruolo della tecnica, la tettonica o lo studio del dettaglio costruttivo, senza trascurare l'ammirazione per Perret e Honegger che Rother sviluppò grazie all'amico italiano (Rother 1984).

Gli esempi riportati, oltre a rivelare quali insegnamenti e principi Violi fu in grado di trasmettere o che condivise con allievi e compagni di lavoro, chiariscono il valore del suo contributo per l'architettura in Colombia: come professore, formando le giovani generazioni, come architetto, realizzando esempi concreti di edifici moderni. L'educazione, le esperienze e i contatti sviluppati da Violi tra Europa e Colombia raccontano l'origine e le dinamiche attraverso le quali presero forma i caratteri che ne qualificano l'opera. Le vicende, i dati biografici e i documenti d'archivio – esaminati in maniera critica – hanno permesso di individuare tre possibili chiavi di lettura che descrivono l'architettura di Violi in relazione con l'ambiente colombiano dell'epoca. Le opere realizzate a Bogotá sono il risultato dell'unione tra aspetti legati al contesto europeo e colombiano, combinati in una maniera tale per cui, come nel caso dell'architettura moderna sviluppata in Colombia, «risulta difficile stabilirne e classificarne con esattezza la legittima provenienza» (Martínez 1963). Una circostanza che, se già traspare dal fatto biografico, trova conferma nell'analisi compositiva dell'opera.

⁵² UN-MR, BV/Progetto nr. 1 "Concha acustica parque de la independencia", classificazione 111A; Progetto nr. 43 "Facultad de Ingeniería UN", classificazione 111C.



Figura 4. Bruno Violi, Edifici per appartamenti tipo “Immeubles villas”, Bogotá D.C., senza data. Fonte: Universidad Nacional de Colombia, Bogotá D.C., Facultad de Artes, Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Collezione Bruno Violi.

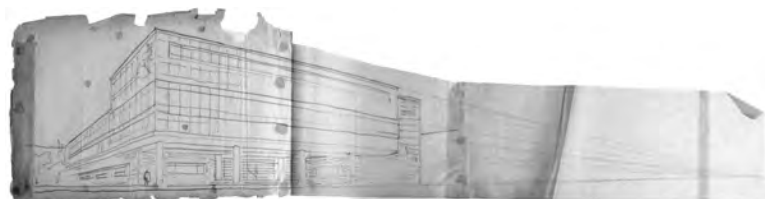


Figura 5. Bruno Violi, Edificio Nazionale di Pasto, Pasto, Nariño, 1939. Fonte: Universidad Nacional de Colombia, Bogotá D.C., Facultad de Artes, Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Collezione Bruno Violi.



Figura 6. Bruno Violi, Liceo Annesso all’Università di Antioquia, Medellín, 1940. Fonte: Universidad Nacional de Colombia, Bogotá D.C., Facultad de Artes, Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Collezione Bruno Violi.

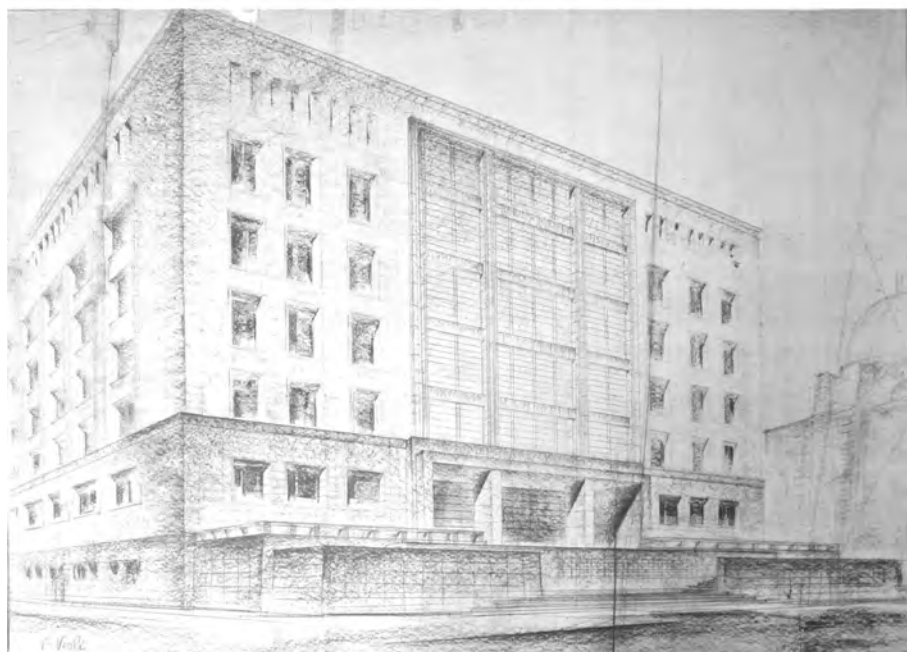


Figure 7-8. Bruno Violi, Palazzo delle Comunicazioni Mourillo Toro 1940-1943. Schizzo e Disegno a carboncino. Fonte: Universidad Nacional de Colombia, Bogotá D.C., Facultad de Artes, Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Collezione Bruno Violi.



Figura 9. Bruno Violi e Pablo Lanzetta, *Óptica Alemana*, Bogotá D.C., 1947-1948. Fonte: Universidad Nacional de Colombia, Bogotá D.C., Facultad de Artes, Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Collezione Bruno Violi.



Figure 10, 11, 12. Dall'alto verso il basso, da sinistra verso destra: Bruno Violi, Casa Shaio, 1950. Fonte: Copertina della rivista *Proa*, 42, 1950; Bruno Violi, Edificio El Tiempo, 1960-61. Fonte: Copertina della rivista *Proa*, 140, gen. 1961; Bruno Violi, Edificio Las Terrazas, 1960. Fonte: Copertina della rivista *Proa*, 132, gen. 1960.

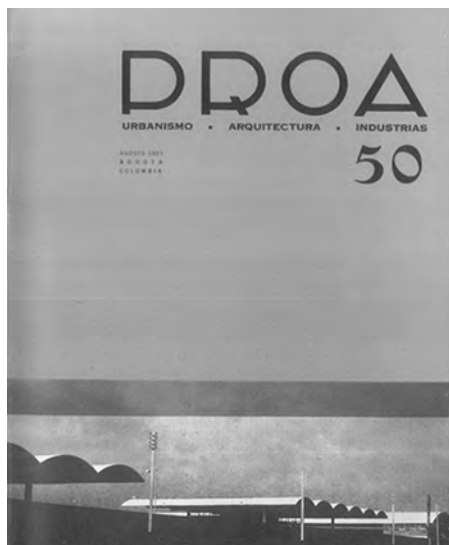


Figura 13. Opere di architettura moderna in Colombia: Ortega, Solano, Zuleta, Stazione dei Bus, Bogotá, 1947; Solano, Gaitán, Ortega, Burbano e Zuleta, Stadio di Baseball di Cartagena de Indias, 1947; Arango & Murtra, Residenza a Palmira, 1952; Guillermo Bermúdez, Casa Bermúdez, 1952-57. Fonte: Copertine della rivista *Proa* 50, 1951; 56, 1952; 65, 1952; 67, 1953.

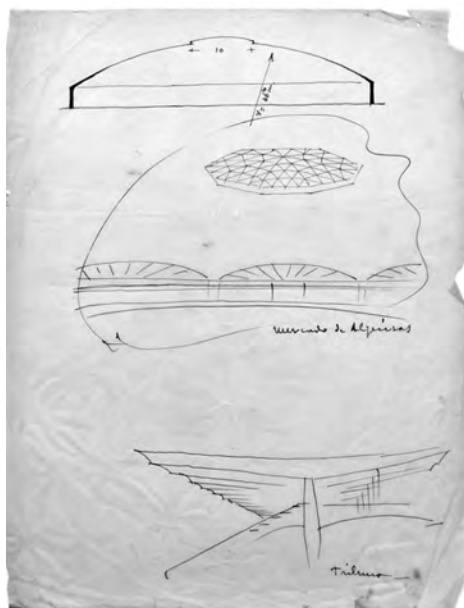
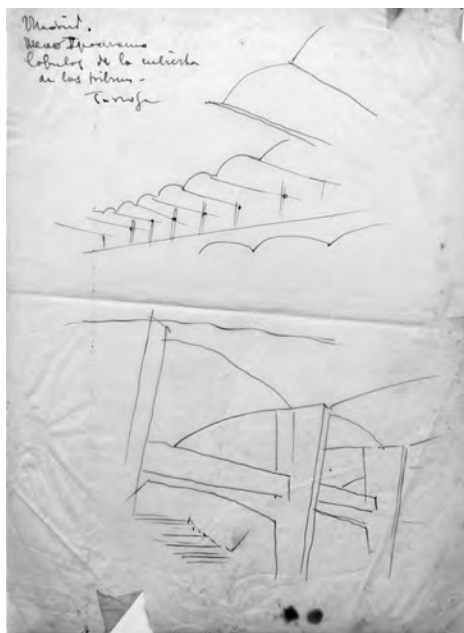


Figura 14. Bruno Violi, Schizzi dell'Ippodromo Zarzuela, Madrid (1935) e del Mercato di Algeciras (1935), opere di Eduardo Torroja, senza data. Fonte: Universidad Nacional de Colombia, Bogotá D.C., Facultad de Artes, Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Collezione Bruno Violi.

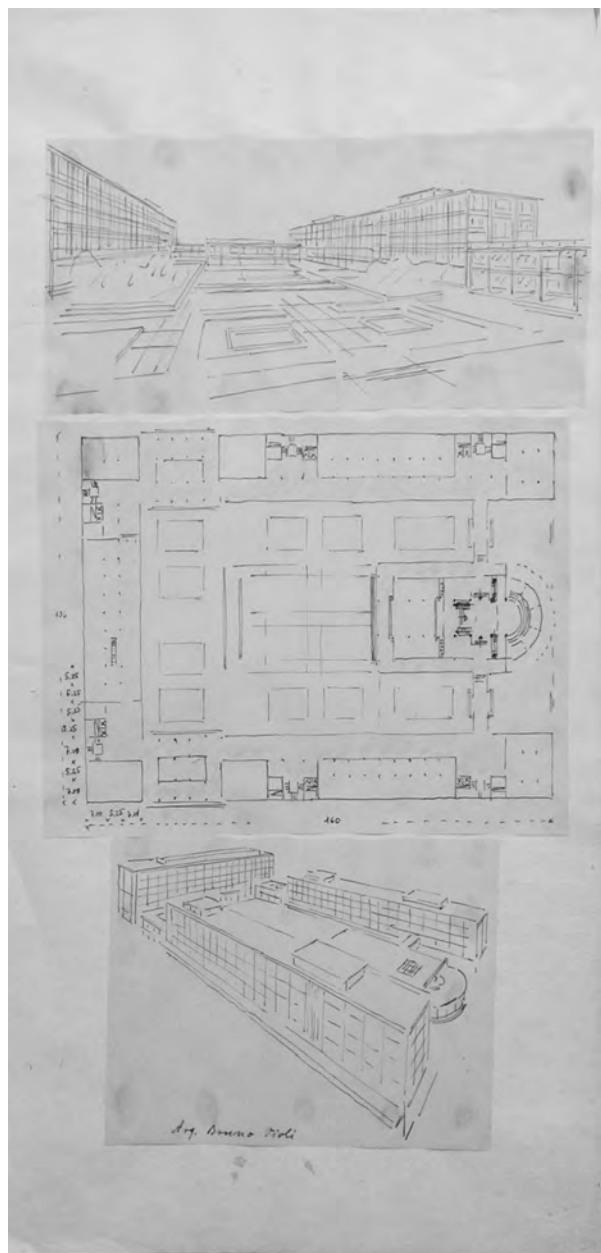


Figura 15. Bruno Violi e Aníbal Moreno, Ministerio della Difesa al Centro Amministrativo Nazionale, 1956-57. Fonte: Universidad Nacional de Colombia, Bogotá D.C., Facultad de Artes, Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Collezione Bruno Violi.

QUATTRO CASI STUDIO PER TRE TEMI D'INDAGINE

Leggere il progetto di architettura attraverso le regole che ne guidano la composizione permette di cogliere aspetti meno palesi e individuare potenziali caratteri comuni anche nel caso in cui gli edifici presentano una marcata varietà di linguaggio formale. Nel caso di Violi, tale approccio analitico può essere considerato particolarmente efficace per comprenderne l'essenza dell'opera. Hans Rother – ex allievo, collaboratore, amico e autore della prima vera pubblicazione sull'architetto italiano – lo definisce «essenzialmente un architetto neoclassico», pur identificando diverse forme, contestuali e costanti, di fare architettura.

[...] Durante trent'anni di attività creatrice si presentano, intrecciati tra loro, tre “maniere” espressive o stili. In maniera sintetica possono ridursi a due fasi. Durante la prima, tra il 1939 e il 1949, predomina un'arte moderna con alcune risonanze classiche. Inoltre, l'architetto sperimenta nel “dominare l'utilizzo di elementi curvi” (Lanzetta), in particolare durante gli anni 1943 e 1944. Durante la seconda epoca, tra il 1949 e il 1971, è presente un intenso neoclassicismo, a volte seguendo la norma e in altre occasioni, molto innovatore. Si alterna con fugaci creazioni di esplorazioni di avanguardia e altri disegni che si avvicinano all'architettura popolare. È possibile suddividere questi due periodi nelle tre “maniere” espressive citate, che sono le seguenti: architettura stile internazionale, senza modanature, con superfici piane o, al contrario, con profondi rilievi e belle proporzioni, influenzata in alcune occasioni dall'architettura popolare; in alcuni casi davvero d'avanguardia; la stessa precedente con cornici intorno alle aperture e discreti cornicioni; architettura molto rifinita, con ampio uso di modanature, di sapore neoclassico, e dotata di caratteri originali, propri dell'architetto. Questi tre linguaggi appaiono in tutta la sua opera tra il 1939 e il 1971, in alcune occasioni in maniera combinata. Coesistono e non si presentano in forma consecutiva. Tuttavia, nell'epoca iniziale predomina, come menzionato, la prima maniera e nell'ultima, la terza. [...] (Rother 1986, p. 9).

L'opera che Violi realizzò nell'arco di più di trent'anni presenta, effettivamente, tale apparente varietà stilistica e formale, oscillando tra linguaggio razionalista e di risonanza classica fino ad avvicinarsi, in certi casi, al vernacolare. Caratteri, slegati da destinazione funzionale o committenza, che «coesistono e non si presentano in forma consecutiva» (ib.), corrispondenti alla catalogazione descritta da Rother e confermati dalla storiografia.¹

Un edificio di avanguardia come il Buraglia (1947) è all'incirca coevo a residenze che interpretano l'architettura locale, come ad esempio la Casa Violi della *Avenida* 74 (1947-1948) o la Moisés Esquenasi (1943). Nonostante le evidenti diversità, sono dello stesso anno (1950) opere come la sede dell'Ottica Alemana, il Tempio per la comunità sefardita, le Case Lanzetta e Shaio. Lo stesso accade per Las Terrazas (1957-1960), la sede de El Tiempo (1958-1959) e il Quintana (1960-1962). All'interno di un simile quadro, lo studio delle regole che governano la composizione ha l'obiettivo di indagare la presenza di caratteri costanti e trasversali dell'opera di Violi, riconducibili ad aspetti legati all'ambito europeo e colombiano. Le informazioni sulle esperienze personali, accademiche e professionali – raccolte attraverso le testimonianze, le pubblicazioni e i documenti d'archivio – unitamente all'osservazione diretta degli edifici, rappresentano gli strumenti attraverso i quali chiarire la consistenza di aspetti ricorrenti nell'opera di Violi, seguendo tre principali temi di ricerca che, se pur trattati in maniera distinta, si sovrappongono costantemente.

Il ricorso a moduli e regole proporzionali nel metodo compositivo e il riferimento ai principi dell'architettura classica sono, in primo luogo, riconducibili alla formazione che Violi ricevette alla Scuola di Roma, così come confermato dalle esercitazioni accademiche e dalla collezione di trattati antichi parte della sua biblioteca personale. Allo stesso modo, l'importanza attribuita al disegno come dispositivo di definizione del progetto, la tettonica, il valore attribuito alla costruzione, il trattamento della materia, la rilevanza dell'assunto strutturale o la chiara dialettica tra sistema portante e apparati di tamponamento, intesi come strumenti di espressione poetica e formale, trovano rimandi in più direzioni. Oltre alla tradizione classica, tali aspetti si legano all'esperienza nell'*atelier* di Honegger e al riferimento alle teorie di Perret, senza tuttavia escludere la pratica del costruire a regola d'arte sviluppatasi negli anni '30 con le residenze "in stile", la risposta alle condizioni del clima andino e il carattere tecnico assunto dall'architettura moderna in Colombia. L'interpretazione di cultura, ambiente e

¹ *Vd.* Bibliogr. 3.1, (Telléz 1987; 1998a), (Arango 1989), (Samper Martínez 2000); 5.1, (Varini 1998).

paesaggio della città di Bogotá, chiarisce l'attenzione delle scelte progettuali per i caratteri del luogo, dove le opere furono concepite e realizzate.

Definite le chiavi di lettura, sono stati individuati quattro casi studio, attraverso cui verificare la consistenza di tali temi trasversali, comprendere in che modo essi influiscano sulla composizione e inquadrino la figura di Violi all'interno del contesto colombiano. I casi studio, edifici costruiti a Bogotá tra il 1950 e il 1960 circa, sono in particolare: due residenze private, la Casa Shaio (1949-1950) e la Seconda Casa Violi della *Carrera 2e* (1953-1954); la sede della Compagnia Volkswagen del *Caribe* (1954-1955), che unisce spazi d'esposizione per automobili, uffici e un'officina di riparazione; l'edificio Quintana (1962-1963), un complesso di uffici con un piano attico a destinazione residenziale. Si tratta di opere particolarmente emblematiche nel rappresentare i successivi periodi di produzione dell'architetto, le cui fasi di progettazione e realizzazione si sovrappongono. Oltre a differenze in termini di scala e programma funzionale, le architetture selezionate affrontano un altrettanto differente inserimento all'interno del tessuto urbano. La Casa Shaio sorge in un'area residenziale di espansione nella zona nord della città. La Casa Violi, posta ai piedi de *los cerros* (le montagne), affronta il tema di un lotto con un forte dislivello totalmente immerso nella natura. Il Volkswagen fronteggia un importante asse viario, la *Calle 26*. Infine, il Quintana, situato sulla *Carrera 7* a sole due *cuadras* da *Plaza Bolivar*, dialoga con il tessuto consolidato della città coloniale. Le due residenze risalgono al periodo di collaborazione tra Violi e Pablo Lanzetta Pinzón; il Volkswagen è riconducibile alla prima fase del percorso individuale intrapreso dal 1955; il Quintana, appartiene a una fase più matura.

La scelta di casi così differenti tra loro è ritenuta utile al fine di avvalorare l'ipotesi di come il metodo compositivo presenti un carattere costante, flessibile e inter-scalare rispetto alle condizioni dettate da sito, programma funzionale, tipologia edilizia e committenza. Inoltre, l'arco temporale all'interno del quale gli edifici selezionati sono stati progettati e realizzati, corrisponde a una fase di grande rilievo per lo sviluppo dell'architettura moderna colombiana, la crescita della città di Bogotá e l'opera stessa di Violi: un periodo immediatamente successivo alle prime esperienze pioniere, durante il quale si afferma una fase più consapevole di tale processo. La rivista *Proa* nel 1951 pubblica la prima raccolta di opere colombiane in *Arquitectura en Colombia*; si conferma nel paese l'uso delle tecniche costruttive del cemento armato; le prime generazioni di architetti laureati in Colombia intraprendono la propria attività professionale; nel 1950 Le Corbusier consegna il Piano Pilota per Bogotá; tra il 1952 e il 1958, i giovani colombiani partiti qualche anno prima per lavorare nell'*atelier* di *Rue de Sèvres*,

fanno rientro nel paese; nel 1960 e nel 1962 si organizzano le prime due Biennali di Architettura Colombiana; si concludono nella capitale importanti opere infrastrutturali come la *Carrera Decima*, simbolo tangibile del cambiamento in corso. Violi vive da protagonista tale fase di affermazione e progresso, definita da Samper Martínez (2000) come l'«*época de oro*» dell'architettura colombiana.

3.1 Tre temi d'indagine

3.1.1 Principi compositivi di matrice classica tra regola e variazione

La proporzione, riconducibile alla natura stessa dell'uomo, è spiegata da Auguste Perret come la chiave per portare ai massimi livelli la bellezza che risiede nel “vero”: la struttura, «tutto ciò che ha l'onore e il compito portare o proteggere», «se ordinata da regole di proporzione farà risplendere l'architettura» (Perret 1952, pp. 47-49). L'uso di dimensioni che seguono la ripetizione di un rapporto o il ricorso a figure e tracciati geometrici – assunti come elementi ordinatori del progetto e strumenti finalizzati al conseguimento di armonia e bellezza, rese intelleggibili attraverso parametri dimostrabili – è esattamente ciò che sta alla base dell'ordine e dell'architettura classica. Le teorie di Perret, messe in pratica da Violi all'interno dell'*atelier* di Honegger, unite alla lezione sui modelli antichi e rinascimentali – appresa durante gli anni della formazione e coltivata grazie ai trattati teorici – rappresentano il tramite attraverso il quale egli sviluppò l'interesse per i principi che regolano le architetture classiche, reimpiegati come strumenti utili al progetto. La costruzione, «lingua madre dell'architettura» (p. 21) è inoltre strettamente legata alla composizione, assumendo un ruolo decisivo per la riuscita finale dell'opera. Il riferimento ai principi legati alla cultura classica nell'opera di Violi si traduce in molteplici aspetti, slegato da destinazione funzionale, scala o vocabolario formale degli edifici. Un approccio ricorrente riscontrabile nell'utilizzo di moduli e regole di proporzione; nell'organizzazione dell'impianto planimetrico secondo forma geometriche chiare e assi di composizione; nel ricorso a un certo grado simmetria; nell'interpretazione dello spazio centrale; nell'identificazione del sistema tripartito di basamento, corpo centrale e coronamento.

Le misure che definiscono le dimensioni dei vani principali, corrispondenti alle campate del sistema portante, si ripetono ritmicamente, seguendo rapporti di proporzione. Le partizioni secondarie spesso introducono una o più variazioni, dimostrando come la “regola” non sia applicata in termini di principio dogmatico al quale il progetto deve sottostare rigidamente, ma come dispositi-

vo utile alla composizione (e di conseguenza alla costruzione), oltre a rappresentare il necessario passaggio dal disegno all'opera costruita. L'uso del modulo consente, infatti, di controllare i diversi elementi in fase di progettazione, di agevolare la costruzione e abilitare l'uso di sistemi prefabbricati. Un campo di ricerca, quest'ultimo, esplorato in Colombia da Gabriel Serrano (come parte della società Cuéllar, Serrano, Gómez) attraverso il sistema "Reticular Cellulad" o da Alvaro Ortega con il "Vacuum Concrete": in entrambi i casi, tecnologie ampiamente usate nel paese e applicate a diverse tipologie di edifici (Ortega 1989). Lo studio delle architetture antiche fornì a Violi le conoscenze necessarie per comprendere la bellezza sottesa a uno spazio dominato da regole geometriche e rapporti definiti (fig. 16), traducendosi nell'attitudine di applicare canoni e rapporti di proporzione al processo compositivo. In particolare, Hans Rother segnala come tale pratica sia stata spinta ai massimi livelli nel progetto della Casa della *Carrera 2e* (Rother 1986, p. 13): quale miglior occasione di sperimentazione per Violi se non la sua stessa residenza privata? Qui la ripetizione di un modulo di 70 cm, in pianta e in alzato, definisce la campata tra gli elementi strutturali e scandisce l'alternanza tra settori opachi e trasparenti. La scelta del modulo deriva dalle dimensioni di un pannello quadrato prefabbricato, utilizzato come sistema di tamponamento al quale affidare la caratterizzazione formale dell'edificio. Un aspetto che rimanda al ruolo attribuito alla tecnica che – richiamando Perret – rappresenta per Violi «un essenziale alimento dell'immaginazione creativa, un'autentica fonte d'ispirazione», che «si esprime in poesia e si traduce in architettura» (Perret 1952, pp. 23-25).

La matrice classica del metodo compositivo trova un ulteriore riscontro nella definizione dell'impianto planimetrico, riconducibile a figure geometriche chiare e articolato a partire da un asse principale. Un chiaro esempio è il progetto per il piano del Centro Amministrativo Nazionale (1956-1957) che persegue una simmetria quasi perfetta con il volume del Palazzo Presidenziale posto al centro della composizione. La coincidenza tra asse di composizione e simmetria si riscontra inoltre nel Tempio della comunità ebraica Sefardita (1950) o nel progetto per il complesso di appartamenti che ricordano le *Immeubles-villas*. Tuttavia, lo stesso "rigore" non si riscontra per opere in cui le componenti di risonanza classica sono all'apparenza più marcate, come la Sinagoga Adath Israel (1965-1970), la Casa Uribe (1963) o il Mourillo Toro (1941) – caso in cui la simmetria è rotta dagli elementi che definiscono gli spazi di ingresso, significativa variazione rispetto al precedente progetto di Gonzáles Varona (Niño Murcia 1991, pp. 130-133). Le architetture citate dimostrano, dunque, come Violi articoli la composizione seguendo una geometria

definita, governata da un asse prevalente che, per il corpo principale, spesso possiede una valenza simmetrica e rispetto al quale s'innestano elementi che introducono una o più variazioni. Lo studio delle architetture antiche rappresentò, in un senso e nell'altro, un importante riferimento per Violi: basti pensare alla planimetria di Villa Adriana (fig. 17) – oggetto di esercizio accademico – in cui forme dalle geometrie chiare convivono con le irregolarità dettate dal sito e generate dall'assemblaggio delle diverse parti. Inoltre, l'edificio dell'Università Cattolica di Friburgo, progetto al quale collaborò durante gli anni trascorsi nell'*atelier* di Honegger, costituisce certamente un valido esempio da cui poter apprendere come una composizione dinamica possa coniugarsi a un impianto prevalentemente simmetrico.

Altro aspetto frequente è il ricorso all'impianto centrale, rispetto al quale i documenti di opere classiche e di edifici di Perret (figg. 18-19) – come la torre Grenoble (1925) – che Violi raccoglie e conserva in archivio, si attestano come evidenti, seppur non unici, riferimenti di progetto. Numerose residenze organizzano gli ambienti rispetto a uno spazio centrale che coincide con l'atrio d'ingresso, in affaccio verso il giardino e caratterizzato dalla presenza della scala, trattata come elemento scultoreo: un'impostazione che inoltre riflette quella delle case *quintas* bogotane di inizio Novecento. Violi, così come altri progettisti suoi contemporanei, reinterpreta tale schema distributivo in numerose occasioni, così come il più tradizionale modello a patio di origine coloniale (figg. 20-21).²

Infine, l'identificazione tra basamento, corpo centrale e coronamento si presenta seguendo una declinazione variabile ma costante, più marcata negli edifici che trovano un rapporto diretto con lo spazio urbano, come la sede de El Tiempo (1958), il Quintana (1962) o il Mourillo Toro (1939-1940). Un aspetto quest'ultimo che riflette la stretta relazione che le architetture di Violi stabiliscono con l'ambiente costruito.

Violi apprende dunque le regole che stanno alla base delle architetture classiche alla scuola di Roma e ne sperimenta la pratica durante la collaborazione con Honegger. In seguito, arrivato in Colombia, sarà in grado di tradurle nel processo compositivo, congiuntamente all'interpretazione della tradizione locale e alla sperimentazione intorno a questioni proprie al dibattito in corso nel paese, come l'industrializzazione del processo costruttivo.

² *Ivi*, 3.5, Martínez Sanabria (Erazo Barco 2010); Obregón & Valenzuela (Llanos Chaparro 2016, pp. 409-428).

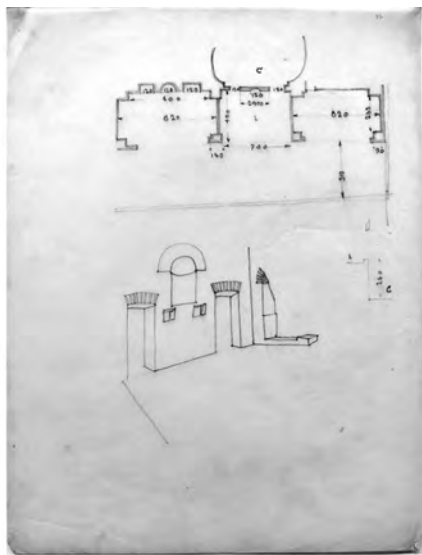
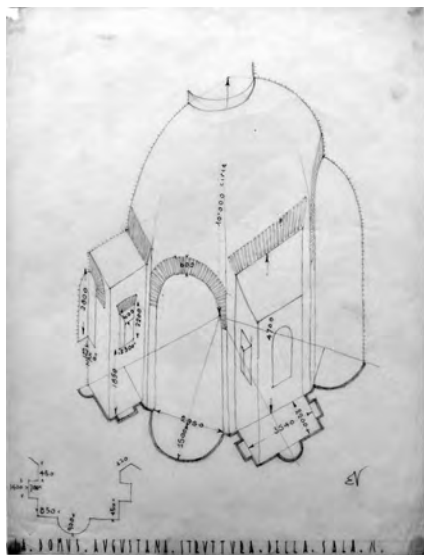


Figura 16. Bruno Violi, la Domus Augustana, disegno accademico, senza data. Fonte: Universidad Nacional de Colombia, Bogotá D.C., Facultad de Artes, Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Collezione Bruno Violi.

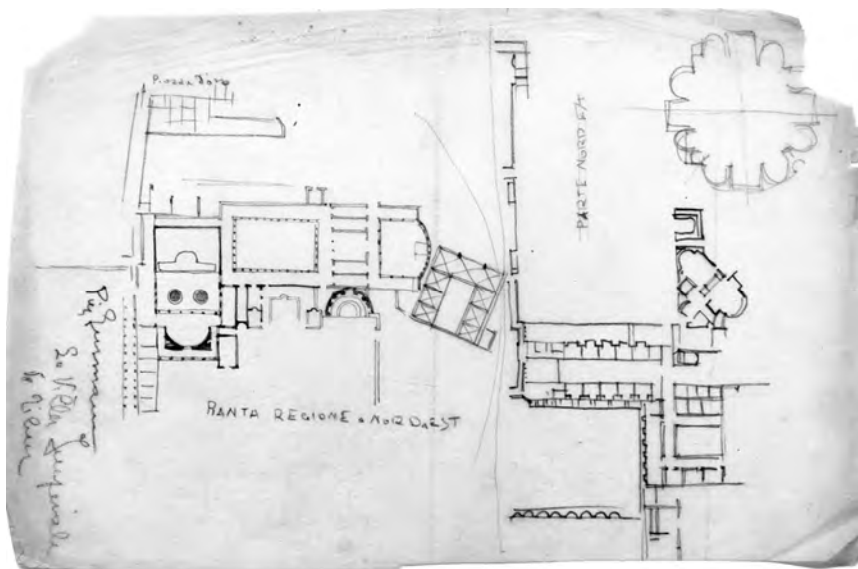


Figura 17. Bruno Violi, Pianta della regione nord-est della Villa Adriana a Tivoli, disegno accademico, senza data. Fonte: Universidad Nacional de Colombia, Bogotá D.C., Facultad de Artes, Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Collezione Bruno Violi.

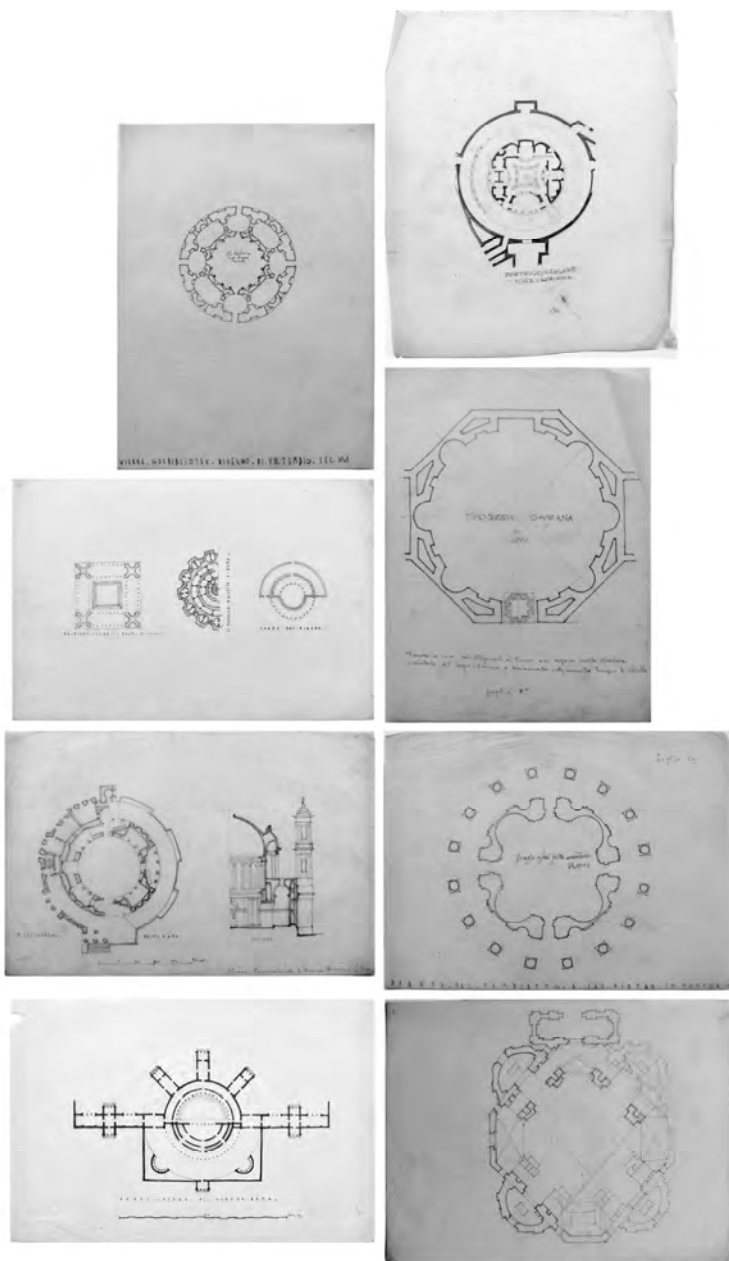


Figura 18. Bruno Violi, Edifici a pianta centrale, disegni accademici, senza data. Fonte: Universidad Nacional de Colombia, Bogotá D.C., Facultad de Artes, Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Collezione Bruno Violi.

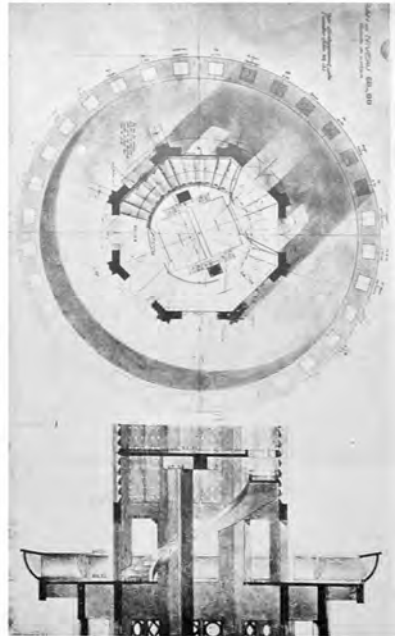
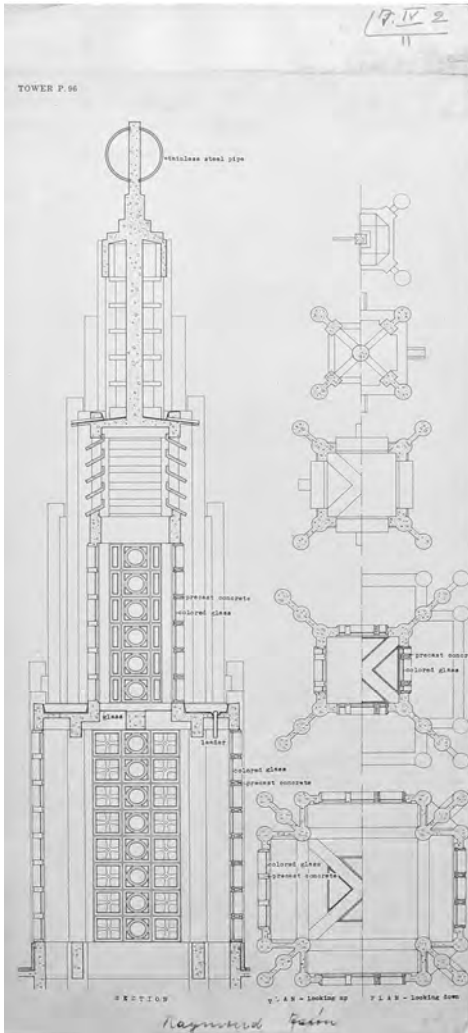


Figura 19. Auguste Perret, Campanile della Cattedrale di Notre Dame a Rancy, 1922-23 e Torre di Orientamento a Grenoble, 1924-25, documenti conservati da Violi nel proprio archivio. Fonte: Universidad Nacional de Colombia, Bogotá D.C., Facultad de Artes, Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Collezione Bruno Violi.

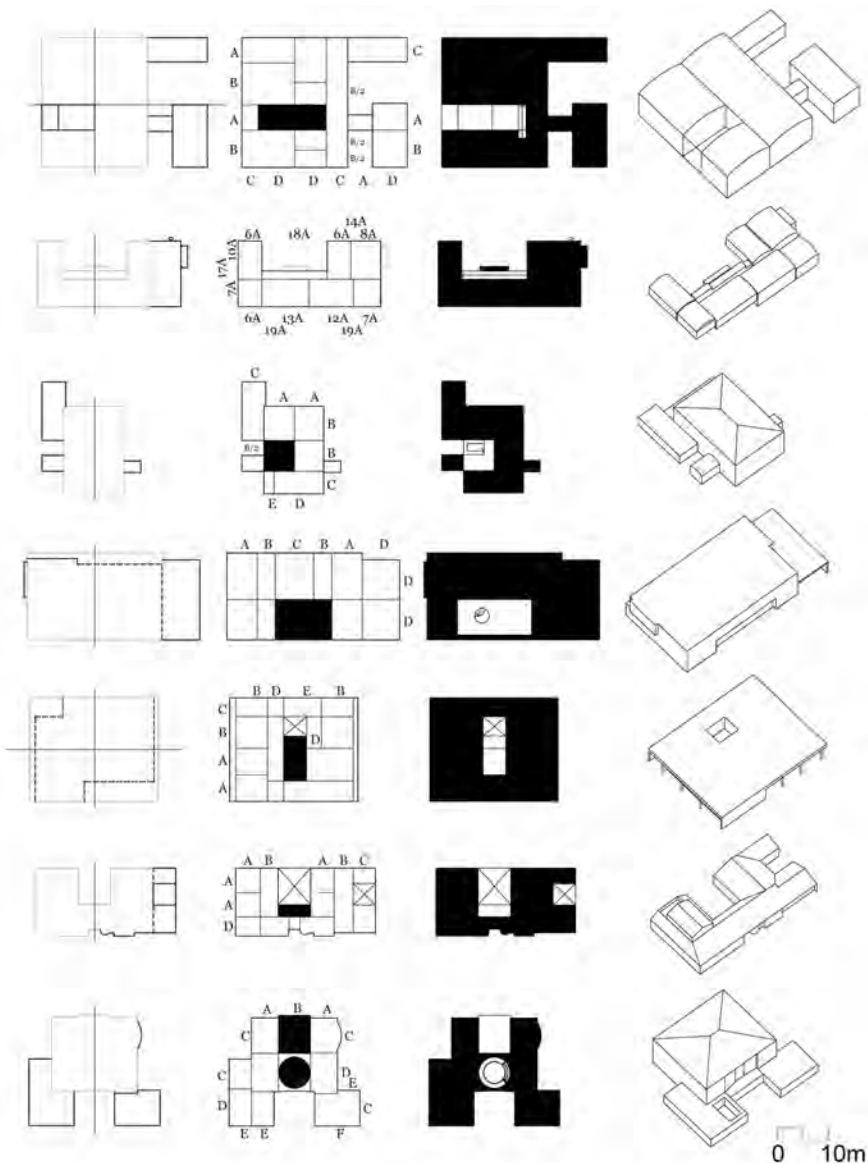


Figura 20. Analisi di alcune opere di Violi. Da sinistra verso destra: geometrie in pianta e asse di simmetria, in evidenza le variazioni alla regola; rapporti di proporzione tra i vani principali; relazione tra spazio centrale e vano scala; schema volumetrico. Dall'alto verso il basso: Casa Shaio (1949-1950); Casa Violi *Carrera 2e* (1953); Casa Castro Mosquera (1955); Casa Dobrinsky (1956); Casa Wasserman (1962); Casa Pérez (1963); Casa Uribe (1960-1964). Fonte: elaborazione dell'autrice.

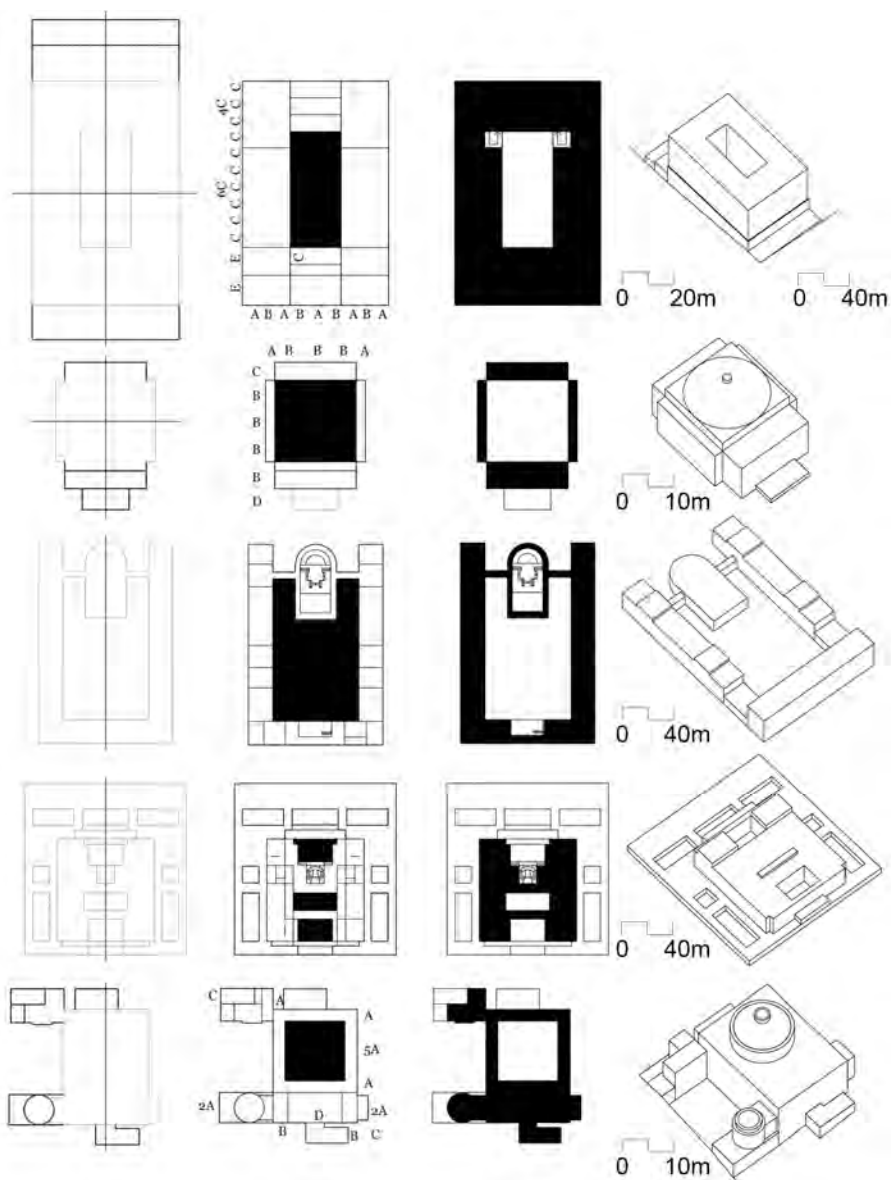


Figura 21. Analisi di alcune opere di Violi. Da sinistra verso destra: geometrie in pianta e asse di simmetria, in evidenza le variazioni alla regola; rapporti di proporzione tra i vani principali; relazione tra spazio centrale e vano scala; schema volumetrico. Dall'alto verso il basso: Mourillo Toro (1941); Sinagoga Sefardi (1949); Ministero della Difesa (1956-1957); Palazzo Presidenziale (1957); Sinagoga Adath Israel (1968-1970). Fonte: elaborazione dell'autrice.

3.1.2 La tettonica e il linguaggio della costruzione

La costruzione, «*langue maternelle*» attraverso la quale l'architettura si esprime, assume nell'opera di Violi una grande rilevanza: il processo cui affidare la dimensione poetica e l'identità stessa dell'opera (Perret 1952, p. 5, 21).

Un approccio certamente legato all'ammirazione che egli nutriva per Auguste Perret e all'esperienza di collaborazione con Honegger, grazie al quale apprese l'importanza dello studio, rigoroso e puntale, del disegno di dettaglio.

Così come per i principi che governano le opere classiche, Violi non mancò di trasmettere tale lezione ai suoi giovani allievi dell'Universidad Nacional, marcandone un indispensabile passaggio dialettico: il disegno, strumento di rappresentazione dell'architettura in fase di progetto, deve rispondere alla necessità della costruzione e, allo stesso tempo, per «poter essere costruita, l'architettura deve prima essere disegnata» (García Moreno 2010, p. 47).

Le singole parti sono rappresentate con estrema attenzione, nulla è lasciato al caso e la definizione dei diversi elementi raggiunge la scala 1:5, 1:2 o persino 1:1. Esempari, in questo senso, sono i dettagli elaborati per il Mourillo Toro (1940-1941), la sede del periodico *El Tiempo* (1958) o la Sinagoga Adath Israel (1965-1970): gli edifici sono concepiti come un pezzo di mobilio e ciascuna componente, «in analogia con le opere della natura», possiede un ruolo specifico (Varini 1998, p. 40).

La rappresentazione è intesa come strumento indispensabile per definire le dimensioni di tutti gli elementi necessari, da disporre in maniera ragionata: i disegni rivelano la vocazione tettonica degli edifici – intesa secondo l'accezione poetica di «arte della connessione» (Frampton 2005, pp. 21-22) – nell'esplicitazione chiara della struttura che, come lo «scheletro di un animale, deve essere composta, ritmata, equilibrata e contenere gli organi previsti dal programma funzionale» (Perret 1952, pp. 33-35). Tali aspetti emergono chiaramente dagli studi sulle sezioni del Mourillo Toro (fig. 22). Attraverso il colore, la struttura è distinta dai settori di tamponamento e dalle cornici delle aperture, rimandando, ancora una volta, alle esperienze di formazione e al modello di Auguste Perret.

In maniera ricorrente gli elementi del sistema strutturale, mai «dissimulati» (p. 41), definiscono spazialità interna e volumetria esterna, oltre a caratterizzare le singole parti degli edifici, come accade ad esempio per i pilastri all'interno della sala espositiva per le automobili del Volkswagen e del Buraglia, o ancora per la soluzione d'angolo a “W” (fig. 23), adottata in diverse occasioni e presa “a prestito” dal vocabolario di Perret e Honegger.

Il carattere tettonico si fonda sulla dialettica tra orditura principale e settori di tamponamento, accostati ed espressi formalmente come distinti, per procedimento costruttivo e trattamento di finitura. Una pratica del costruire che risulta, inoltre, particolarmente adatta alle condizioni climatiche della città di Bogotá e accorda le «caratteristiche generali» dell'architettura moderna «prosperata» in Colombia – così come descritte da Arango e Martínez (1951, p. 11) – alle opere di Violi, trovando conferma nel buono stato di conservazione di quelle ancora esistenti.

«[...] L'architettura moderna colombiana nacque a Bogotá e qui ha continuato a prosperare. Questo ambiente di cieli grigi, di continui giorni frequentati da venti freddi portatori di pioggia e di pomeriggi precocemente oscuri, che hanno messo briglie a quello che avrebbe potuto essere un'esaltazione di entusiasmi lirici, propri dei climi tropicali. In nessun altro luogo la manifestazione architettonica, per ragioni di clima e disponibilità economiche, avrebbe potuto infondere il gusto per le forme sobrie, libere da incidenti banali. [...]»

L'uso di cornici e lo scarto tra i singoli elementi assolvono il ruolo “funzionale” di proteggere l'edificio dagli agenti atmosferici, legando l'architettura al contesto di riferimento.

L'impostazione tettonica rappresenta inoltre una chiara reinterpretazione della tradizione classica, di cui Violi era profondo conoscitore e alla quale era in grado di attingere criticamente. L'articolazione degli elementi del sistema strutturale rimanda all'ordine architettonico, assumendo in alcuni casi la dimensione gigante, con i pilastri che tagliano la continuità delle fasce orizzontali delle travi; la sovrapposizione delle componenti che disegnano la facciata richiamano la modanatura; gli edifici seguono la distinzione tra basamento, corpo centrale e coronamento, in maniera più o meno accentuata, rievocando l'architettura del tempio. In merito a quest'ultimo aspetto, il rimando alle interpretazioni Vitruviane dell'origine dell'ordine dorico, emerge chiaramente osservando il disegno a carboncino dal titolo “Magna Grecia” – che ritrae in primo piano un grosso albero e sullo sfondo le rovine di un tempio – accanto allo scatto di prova che il fotografo Paul Beer realizza per la rivista *Proa*, dove i pilastri della Casa Shaio in fase di costruzione sembrano confondersi con i sottili fusti di eucalipto del giardino.³

Il ricorso al vocabolario e ai principi dell'architettura classica si unisce all'uso cemento armato, rinviando ad altrettanti riferimenti. Si pensi alla Fab-

³ UN-MR, BV/Progetto nr. 39 “Fotografias”, classificazione 111C.

brica di turbine AEG (1908) di Beherens o al garage di Rue de Ponthieu (1906-1907): due manufatti industriali in grado di assumere la sacralità di un tempio classico affidando la propria caratterizzazione materica e formale a un materiale di cui Violi era un profondo conoscitore.

«[...] Richiamava l'attenzione, la perfezione tecnica della fattura delle opere di Violi, specialmente la finitura della struttura in cemento armato, delle cornici e pannelli di rivestimento. L'esecuzione delle componenti in cemento armato equivalevano alla creazione di pietra artificiale. In effetti, l'artista utilizzava in maniera riuscita coloranti e aggregati di colore, che gli elementi avevano, in alcuni casi, di colore giallo, ocre o bruno, che ricordava poco l'aspetto del cemento. Le casseforme erano di legno spazzolato e oliato e, in alcuni casi, metalliche. La notevole qualità dei lavori fu, senza dubbio, il frutto di una lunga esperienza, acquisita, in maniera congiunta, dall'architetto e dai suoi contrattisti. [...]» (Rother 1986, p. 13).

Le potenzialità poetiche del materiale si manifestano nella combinazione tra calcestruzzo gettato in opera (e lasciato a vista), elementi prefabbricati e materiali di maggior pregio. Esempi di tale pratica sono la Casa Shuck (1950), la Casa Violi della *Carrera 2e* (1953) e la Casa Dobrinsky (1958), costruite da soli elementi in cemento; la Castro Mosquera (1955) con una facciata caratterizzata da formelle prefabbricate dal disegno geometrico – le stesse che Violi tornerà a utilizzare nella Sinagoga Adath Israel; la Casa Shaio (1950) e la sede del giornale *El Tiempo* (1960), dove la pietra *muñeca* è accostata a raffinate balaustre in bronzo e pannelli in cemento pigmentato.

Il linguaggio della costruzione attinge al vocabolario espressivo dei diversi materiali impiegati, esibiti ciascuno nella specificità della propria naturale vocazione, secondo la migliore lezione *loosiana*.

[...] ogni materiale possiede un linguaggio formale che gli appartiene e nessun materiale può evocare a sé forme che corrispondono a un altro materiale. Perché le forme si sono sviluppate a partire dalle possibilità di applicazione e del processo costruttivo propri di ogni singolo materiale, si sono sviluppate con il materiale e attraverso il materiale. [...] (Loos 1999, p. 80).

L'accostamento di pilastri, travi, pannelli di tamponamento, cornici marcapiano o che inquadrano i campi delle aperture, mantiene sempre chiara l'identificazione dei giunti, della grana di finitura e del colore del materiale (figg. 23-24), dichiarando il ruolo di ciascun elemento all'interno della composizione. Un'arte della connessione e della giustapposizione che genera, sotto la

luce, un effetto chiaroscurale, dotando la materia di una «espressività in tensione» (Téllez 1987, pp. 93-94) e convertendola in una forma di ornamento. Un carattere, quest'ultimo, riscontrabile sin dalla fase progettuale attraverso le poetiche prospettive a carboncino che Violi realizza degli spazi esterni e interni degli edifici.

La sperimentazione del connubio tra artigianato, prefabbricazione e ingegneria richiama, inoltre, un campo di ricerca ampiamente esplorato in Colombia, come si può apprezzare dall'articolo pubblicato sul nr. 100 di *Proa* (1956c). Tra «le migliori costruzioni bogotane degli ultimi dieci anni», troviamo opere indicative di tale compromesso, nella maggior parte dei casi frutto della collaborazione con Gonzales Zuleta, come lo Stadio di Cartagena de Indias (1947), il Supermercato Rayo (1955), la Stazione dei Bus (1947), il Volkswagen (1949-1955) o la Chiesa al Ginnasio Moderno (1954).

Gli aspetti messi in evidenza dimostrano come l'architettura, «espressione dell'arte che più di tutte è sottomessa alle condizioni materiali» (Perret 1952, p. 7), per Violi sia intimamente legata al processo costruttivo, naturalmente eseguito a regola d'arte. Egli trasmise ai suoi giovani allievi dell'Universidad Nacional i «segreti del mestiere» (Rother 1986, p. 7) che a sua volta aveva appreso da Honegger e Perret, specialmente in relazione al trattamento materico delle superfici. Aníbal Moreno in diverse occasioni affiderà la caratterizzazione degli edifici – come la Facoltà di Infermeria all'Universidad Javeriana (1965-1966) o la sede Icfes (1972) – all'accostamento tra paramenti in laterizio e calcestruzzo lasciato a vista, «inciso» da profonde striature, nel tentativo di raggiungere quel «chiaroscuro bramantesco» (Echeverría Castro 2009, p. 58) che tanto apprezzava nelle opere del maestro. Guillermo Bermúdez perseguì equivalenti risultati espressivi lavorando sul trattamento dell'intonaco negli edifici dell'*Avenida 82* (1964) e *Las Carabelas* (1969), adottando una soluzione che richiama quella applicata da Violi nelle residenze *Las Terrazas* (1960). Inoltre lo studio della sezione o della carpenteria dei serramenti – come si può osservare anche nell'opera di altri architetti come Rother, Pizano o Rodríguez – dichiara l'intenzione di proteggere le facciate dagli agenti atmosferici (Bermúdez et al. 1980), rimandando alle parole di Arango e Martínez sui caratteri dell'architettura moderna in Colombia.

La poetica affidata all'uso della materia, la dialettica tra «ossatura» portante e settori di tamponamento, il ricorso a «ardite» forme strutturali (Rother 1986, p. 13) e la tettonica, intesa come risultante tra riferimento all'ordine classico, logica costruttiva e adattamento climatico, descrivo il secondo tema d'indagine.

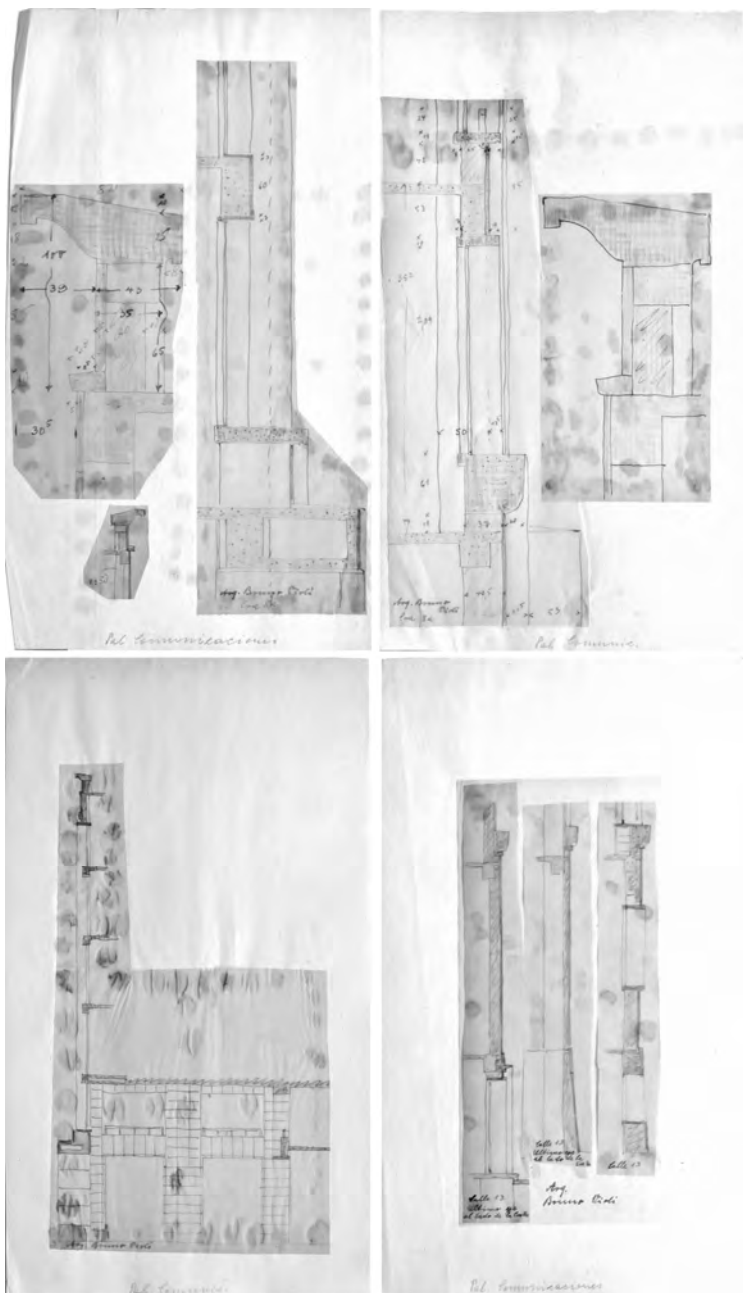


Figura 22. Bruno Violi, Edificio Mourillo Toro (1940-1941), studi di sezione. Fonte: Universidad Nacional de Colombia, Bogotá D.C., Facultad de Artes, Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Collezione Bruno Violi.



Figura 23. Bruno Violi, Casa Shaio, dettaglio di facciata: si notino l'impostazione tettonica degli elementi e la soluzione d'angolo a "W". Fonte: foto dell'autrice, 2017.



Figura 24. Bruno Violi, Casa Shaio, trattamento materico dei settori di tamponamento. Fonte: foto dell'autrice, 2017.

3.1.3 Lettura e costruzione dei caratteri del luogo

Il luogo, inteso nelle sue molteplici accezioni di natura, clima, paesaggio e tradizione culturale, si configura nell'opera di Violi come strumento attivo di progetto, in grado di legare l'architettura a un ambiente specifico, concorrendo nel definirne l'identità. Egli progettò e realizzò la maggior parte delle sue opere a Bogotá, una città con caratteristiche geografiche estremamente peculiari.

Centro di fondazione spagnola, risalente al 1538, la capitale colombiana sorge su un vasto altipiano, chiamato la *Sabana*, posto ai piedi del massiccio della cordigliera orientale delle Ande: un territorio anticamente caratterizzato dalla presenza di numerosi corsi d'acqua e situato a un'altitudine di 2650 metri sul livello del mare.

La struttura urbana si origina da un tracciato regolare che definisce una griglia di nove isolati a pianta quadrata – chiamate *manzanas* o *cuadras* – che lasciano al centro lo spazio vuoto della piazza pubblica, *Plaza Bolivar*. Gli assi viari, organizzati in *Carrerías*, sull'asse nord-sud, e *Calles*, con orientamento est-ovest, ne dettano la trama: una geometria che dovette adeguarsi sia alle condizioni accidentali dell'andamento dei fiumi e della topografia (figg. 25-26), sia al passo incontrollato della città moderna in espansione. Il tessuto urbano in epoca coloniale era costruito da edifici a un solo piano sul modello del patio, chiusi sulla strada e orientati verso lo spazio interiore della corte.

La città, fino alla metà dell'Ottocento, continuò a svilupparsi all'interno dei confini del centro consolidato, seguendo un processo di crescente densificazione, per divisione e suddivisione delle proprietà esistenti. Il sistema originale, sviluppato su un quarto di *cuadra*, iniziò a subire la progressiva modificazione che portò le singole unità ad assumere una conformazione che ricorda quella del lotto gotico di matrice europea, mentre lo spazio del patio – pur perdendo dimensioni e chiarezza formale di partenza – continua a essere leggibile, anche se frammentato e collocato in posizione variabile.

Con lo sviluppo dei sistemi di trasporto meccanico, il centro d'impianto coloniale con le sue strette *Calles*, caotico e congestionato, subì consistenti interventi di demolizione, per consentire la costruzione di edifici pubblici e l'ampliamento delle strade. Contemporaneamente cominciarono a svilupparsi nuovi quartieri residenziali nelle zone periferiche della città che, gradualmente, perse la propria forma compatta per seguire l'andamento degli assi di espansione in direzione nord, sud e ovest. Tale processo subì un'imponente accelerazione nella decade 1940-50, per effetto della crescita demografica causata dalla massiccia e sistematica migrazione della popolazione dalle zone rurali verso i principali centri del paese (Arango 1989, p. 209).

Il reticolo regolare, anche se in maniera non sempre rigorosa, continuava a organizzare il territorio costruito, innestandosi sul profilo naturale della catena andina e confermandosi, insieme alle montagne, come tratto distintivo della struttura urbana e del paesaggio bogotano. Peculiarità che Le Corbusier immortalò nei suoi primi schizzi quando visitò la città nel giugno del 1947: il nucleo di fondazione, la trama regolare del tessuto, i fiumi, *los cerros* e l'asse nord-sud che corre parallelo alle montagne. Caratteristiche così marcate da rendere quasi dovuta la ricerca di un rapporto con esse e rispetto alle quali organizzerà le previsioni del Piano Pilota alla scala metropolitana.

Bruno Violi trascorse in Colombia quasi la metà della sua vita e l'opera che realizzò nel paese dimostra come egli fu in grado di comprendere – com'era stato per Le Corbusier – il valore e il significato di tali elementi caratterizzanti, traducendo in architettura cultura e tradizione del luogo. Gli aspetti coinvolti sono molteplici e di diversa natura: l'assunzione delle tipicità del paesaggio bogotano a condizioni di progetto, l'interpretazione del modello tradizionale della casa a patio o delle necessità legate allo spazio pubblico di una città moderna in divenire. Oltre a ciò Violi prese parte a un più ampio processo di “relazioni tra luoghi” che attraverso la circolazione delle idee e la realizzazione di esempi concreti sul territorio, innescò nel paese una progressiva contaminazione culturale.

Analizzando alcuni edifici realizzati a Bogotá tra gli anni Quaranta e Sessanta – interventi con diversa scala, destinazione funzionale e ubicazione all'interno della città – è possibile osservare come la relazione contestuale che Violi stabilisce con la trama urbana e *los cerros*, oltre a rappresentare una costante, coinvolga direttamente il processo compositivo (figg. 27-29). Questi due elementi, non solo definiscono la struttura e la geografia del territorio, ma ne rappresentano, di fatto, un assunto culturale. Violi instaurò con essi un rapporto di natura visuale e formale, dimostrando in ogni occasione un'estrema attenzione per la conformazione del sito, la topografia del terreno, il tessuto urbano e il paesaggio circostante, vicino e lontano.

In primo luogo, alcune considerazioni sulla relazione che gli edifici trovano con forma e dimensione del lotto. L'espansione urbana e demografica – come già accennato – portò alla costruzione di nuovi quartieri residenziali nella zona nord di Bogotá che andavano via via marcando il nuovo limite della città: l'impianto urbanistico era definito da un reticolo viario regolare che ripartiva in isolati una superficie ancora prevalente ineditata. Violi realizza in quest'area diverse abitazioni – in particolare nei *barrios* la Cabrera o il Chicò – seguendo un metodo ricorrente d'insediamento che interpreta il modello tradi-

zionale della casa a patio e la struttura delle *cuadras*. Il costruito, si attesta su un angolo o su un lato, occupa una fascia o l'intera superficie disponibile, tocca e interagisce con i confini del lotto, portandoli a far parte della composizione. I limiti – marcati attraverso la costruzione di muri di confine – circoscrivono spazi aperti di diverse dimensioni che definiscono, secondo i casi, ingresso, piccole corti, aree di mediazione tra interno ed esterno: vere stanze a cielo aperto in direzione delle quali si affacciano gli ambienti della casa. Un approccio costante che presenta numerose variazioni sul tema. Le residenze Shaio (1950), Lanzetta (1951), Castro Mosquera (1955) o Wasserman (1962), così come nel caso di edifici con altra destinazione funzionale, come il Tempio per la comunità Adath Israel (1965-1970), sono alcuni degli esempi attraverso i quali cogliere tale metodo sistematico che reinterpreta, e assume come principio generatore della composizione, l'elemento tradizionale del patio e le caratteristiche del tessuto urbano della città storica, così come si trasformarono a seguito del processo di espansione.

Il riferimento alla tipologia a corte si riscontra nella pratica di organizzare gli ambienti intorno ad uno spazio centrale, spesso occupato dall'atrio d'ingresso che, a sua volta, costituisce il fulcro dei collegamenti tra interno ed esterno. Uno schema che richiama, inoltre, quello delle case *quintas* di epoca repubblicana e alcune architetture studiate alla Scuola di Roma. Questi stessi aspetti permettono di mettere in relazione l'opera di Violi con la ricerca sviluppata da altri architetti colombiani (fig. 30): Guillermo Bermúdez e Fernando Martínez, per il rapporto tra edificio e lotto; la *firma* Obregón & Valenzuela, per come attraverso gli edifici residenziali realizzati tra gli anni Cinquanta e Sessanta⁴ contribuì «alla formazione di una tipologia estremamente adattata alle condizioni locali» (Sostres 2004); Aníbal Moreno, per la sperimentazione sul patio come spazio di collegamento e distribuzione tra i volumi dell'edificio della Facoltà di Infermeria all'Universidad Javeriana (1964); Rogelio Salmons, per la dimostrazione delle potenzialità della tipologia a patio con riferimenti classici nella Casa Alba (1969-1970) o della *manzana* nel complesso di Nueva Santa Fé (1985-1987).

La stessa attenzione e comprensione dei caratteri del contesto si riscontrano nei casi in cui Violi dovette confrontarsi con la città consolidata, in particolare nella relazione che edifici governativi, direzionali o commerciali instaurano con lo spazio pubblico. Rispetto a tale approccio, è rilevante citare la lettera che – pochi mesi dopo il suo arrivo in Colombia – Violi invia a Santos, per in-

⁴ *Vd.* Bibliogr. 3.5, Obregón & Valenzuela.

formarlo sull'attività presso il Ministero delle Opere Pubbliche. Un documento che fa riferimento a uno dei primi incarichi che l'architetto italiano riceve alle dipendenze della Sezione Edifici Nazionali e dal quale emerge come egli avesse compreso con chiarezza le caratteristiche e le problematiche tipiche del tessuto di matrice coloniale.

Bogotá, 23 luglio 1939

Eccellenza,

ho il piacere di sottoporvi qualche immagine del progetto che sto concludendo per il Palazzo Nazionale di Pasto. Mi farà infinitamente piacere se questa composizione potrà piacervi. Reminiscenze coloniali in uno schema rigidamente moderno.

I disegni purtroppo non rendono abbastanza ciò che vorrei cercare di raggiungere con l'opera per la quale mi auguro che confiderà in me per la cura nell'esecuzione.

Questo progetto, che ho posto su *pilotis*, costituisce un'innovazione urbanistica che permetterà di introdurre un partito interessante sulle tracce delle "cuadras", con blocchi chiusi, e di introdurre un nuovo spazio nel centro urbano, come mezzo efficace di circolazione. È l'aspetto congestionato e angosciante del centro di Bogotá, come del resto i centri di quasi tutte le grandi città, che pongono certe imperanti necessità, primario, nello studio di un organismo importante come quello del Palazzo Nazionale, da costruire nel cuore della città, è il problema della circolazione dei pedoni, dello stazionamento delle automobili, degli spazi verdi per le riunioni pubbliche.

Il progetto è stato concluso con una struttura antisismica ed è già alla fase di calcolo; io inizio ora con lo stesso entusiasmo, e la stessa volontà appassionata, lo studio del progetto di Belle Arti e Musica per la Città Universitaria di Bogotá.

Mi perdoni, eccellenza, questa libertà nel parlarvi delle mie idee e nel presentavi i risultati dei miei primi sforzi ispirati da una profonda simpatia verso il paese che mi ha accolto con tanta benevolenza, e con la speranza che la vostra fiducia e la bontà dimostratami non saranno deluse.

Vi prego, eccellenza, di presentare alla Signora Santos i miei rispettosi omaggi, vi esprimo i miei sentimenti più devoti.

Bruno Violi⁵

⁵ BLAA/Sala Libros Raros/Archivio Eduardo Santos/fondo nr. 3 "Correspondencia Personal" / "Correspondencia varias" 243/anno 1939/cassa nr.12/cartellina 005/foglio 699.

Il progetto interpreta criticamente il sistema a «blocchi chiusi» del tessuto urbano e – con l'idea di porre un portico sul fronte principale dell'edificio – propone uno spazio di concezione moderna, all'interno del quale risultasse «primario il problema della circolazione dei pedoni». Allo stesso tempo, i caratteri dell'architettura tradizionale sono richiamati dall'uso di un grigliato in legno per una delle facciate dell'edificio, «dove la riconosciuta abilità degli artigiani di Pasto» potesse «trovare un'interessante possibilità d'applicazione».⁶

Le riflessioni riportate nella lettera restituiscono un attento studio delle condizioni del sito e, anni dopo, nel 1952 emergono nuovamente dalle considerazioni di Violi sugli insegnamenti all'interno del *taller*⁷ con l'Urbanistica indicata come lezione fondamentale accanto a Composizione e Costruzione.

L'interpretazione della relazione tra edificio e spazio pubblico è inoltre particolarmente rilevante nelle opere costruite sulla *Carrera Séptima*, importante asse viario che da *Plaza Bolívar* attraversa la città sull'asse nord-sud.

La sede del periodico *El Tiempo* (1960), all'angolo tra la *Séptima* e l'*Avenida Jiménez*, risolve il confronto con i due assi viari attraverso un elemento a sbalzo, che marca la dimensione del basamento creando e definisce lo spazio d'ingresso all'edificio in continuità con quello della strada. La stessa soluzione è adottata anche per il *Lucania* (1956), costruito a poche centinaia di metri di distanza: il piano della terrazza, posto a chiusura del volume che contiene l'atrio e i servizi della torre per uffici, sporge a protezione del livello terreno – destinato a locali commerciali – marcando l'ambito a diretto contatto con la strada e la necessaria separazione tra le due parti del programma funzionale. Nel progetto di revisione per il Palazzo delle Comunicazioni *Mourillo Toro* (1940-1943) tale relazione è affidata alla differenza di quota che separa la strada dai due ingressi dell'edificio, da un lato risolta con una scalinata che prende tutto il fronte dell'edificio, dall'altro attraverso l'inserimento di podio a gradoni che si pone in continuità con lo spazio pubblico. Gli edifici *Santo Domingo* (1950) e *Quintana* (1962) sono caratterizzati da una chiara esplicitazione del basamento operata attraverso un arretramento rispetto ai livelli superiori e un cambio del materiale di rivestimento. L'*Ottica Alemana* (1948), infine, si distingue per la marcata trasparenza del fronte.

La stessa valenza attribuita al basamento come espediente di relazione e mediazione con lo spazio pedonale, si può riscontrare in altrettanti edifici, contemporanei o successivi, realizzati a Bogotá da architetti colombiani come

⁶ BLAA/Sala Libros Raros/Archivo Eduardo Santos/fondo nr. 12 “Fotografías”/cassa 006/cartellina 004.

⁷ UN-AFA/Secretaría/Correspondencia/cassa 46/libro 0078/anno 1952/doc. nr. 00175.

Esguerra, Sáenz, Urdaneta e Samper, Obregón & Valenzuela, Cuéllar, Serrano, Gómez o Rogelio Salmona.

La maggior parte delle opere citate sono costruite in cemento armato: un materiale che, sfogliando le pagine di *Proa* almeno fino alla fine degli anni Cinquanta, può essere considerato rappresentativo della “tradizione moderna” dell’epoca e indicativo dell’identità assunta dall’architettura realizzata nel paese prima delle esperienze sviluppate da figure come Fernando Martínez o Rogelio Salmona con l’uso del laterizio. Oltre al cemento, utilizzato da Violi come principale strumento di lavoro, per qualificare le facciate di alcuni edifici – in particolare il Mourillo Toro, il Moanack, il Jack Sid o la Casa Moise Esquenasi – l’architetto italiano ricorre all’uso della pietra *muñeca*, tipica di Bogotá e molto utilizzata durante l’Epoca Repubblicana.

La lettura dei caratteri del luogo si manifesta, ancora, dalla relazione con il paesaggio, interpretato dal punto di vista formale e visuale. Questo accade in particolare nella Casa Shaio (1950), dove il profilo della copertura richiama quello delle montagne poste alle spalle; nel padiglione del Liceo annesso all’Università di Antioquia (1940-1941), nella Casa Violi della *Carrera* 2e (1953) o nelle residenze Las Terrazas (1960), dove proprio la scoscesa topografia del terreno determina la conformazione degli edifici e i cui disegni – in pianta e prospettiva – sembrano già sancire come la vegetazione si riapproprierà dell’artefatto costruito. Il progetto per un rifugio a Cartagena de Indias (1949) reinterpreta il modello della capanna tradizionale, ricorrendo a un impianto planimetrico che sfrutta la ventilazione naturale per contrastare il calore caraibico e all’uso di materiali locali, come canne di bambù, foglie di palma e travi di legno, che qualificano l’aspetto formale di questo piccolo e moderno padiglione totalmente integrato all’esotico paesaggio. Non è forse un caso che i progetti che maggiormente trovano un equilibrio con l’ambiente naturale sono quelli che Violi sviluppò come committente di sé stesso. Oltre agli esempi citati, un’ulteriore conferma arriva dalla casa di campagna a Fusagasugá: un volume bianco che trova contatto con il terreno attraverso sottili *pilotis* e una scala a chiocciola che dà accesso alla casa. Inoltre, come già evidenziato per il carattere tettonico, i disegni di architettura dichiarano immediatamente l’intenzione di trovare una relazione compiuta con il contesto di riferimento.

Per quanto riguarda la relazione di tipo visuale, oltre a costituire una fondamentale condizione del progetto, è interpretata portando all’interno degli edifici la vista del paesaggio vicino e lontano, attraverso gli affacci delle aperture (Castellanos Gómez 2012). Violi, nel progetto per una casa posta su un terreno in declivio e immersa nella natura (forse una prima versione residenza

della *Carrera 2e*⁸), studia i punti di inquadratura del paesaggio dagli ambienti principali. Presupposti compiutisi nell'ipotetica versione "definitiva" dell'edificio che trova un contatto diretto con il giardino e, contestualmente, inquadra il panorama della *Sabana* di Bogotá attraverso la grande loggia del salone. Il patio della Casa Shaio (1950), fulcro attorno al quale si articola la composizione, cattura la vista delle montagne rendendola parte dell'esperienza della casa. Infine, nella prospettiva che Violi disegna per la *firma* Cruz y Londoño in occasione del concorso per il Palazzo di Giustizia (1960) in *Plaza Bolívar*, il monumentale porticato che definisce il livello di ingresso dell'edificio – rappresentato quasi completamente in ombra – è inteso come luogo privilegiato da cui osservare la cattedrale, vera protagonista del disegno di progetto.⁹

La relazione che Violi fu in grado di stabilire con cultura, tradizione e geografia del contesto colombiano – in particolare della città di Bogotá – rappresenta un ulteriore elemento di confronto con l'opera di Guillermo Bermúdez, Aníbal Moreno¹⁰ o Fernando Martínez: architetti che in maniera coerente ai rispetti ambiti di ricerca, dimostrarono un analogo approccio nel convertire topografia e paesaggio in strumenti di progetto, radicando l'architettura al luogo dove è stata concepita e costruita.

Los cerros e il sistema delle *cuadras* che organizza il tessuto urbano, rappresentano i riferimenti rispetto ai quali orientarsi e appartengono all'anima collettiva di una città che sarebbe impossibile immaginare senza le sue montagne, *Calles e Carreras* (Alcaldía de Bogotá 2017, pp. 14-15) (fig. 31).

⁸ UN-MR, BV/Progetto nr. 36 "Casa Violi"/classificazione 111B.

⁹ *Vd.* Bibliogr. 5.1, (Rother 1986, p. 21). Violi sceglierà la stessa inquadratura per una prospettiva del Palazzo Presidenziale, 1956-57 (p. 87).

¹⁰ *Ivi*, 3.5, Bermúdez (Bermúdez et al., 1980, pp. 7-18), Moreno (Echeverría Castro 2009, p. 68).



Figura 25. Santa Fé de Bogotá, planimetria, 1790 circa. Fonte: copertina della rivista *Proa*, 206, 1970.



Figura 26. Plaza Bolivar, 1960. Fonte: copertina della rivista *Proa*, 138, 1960.

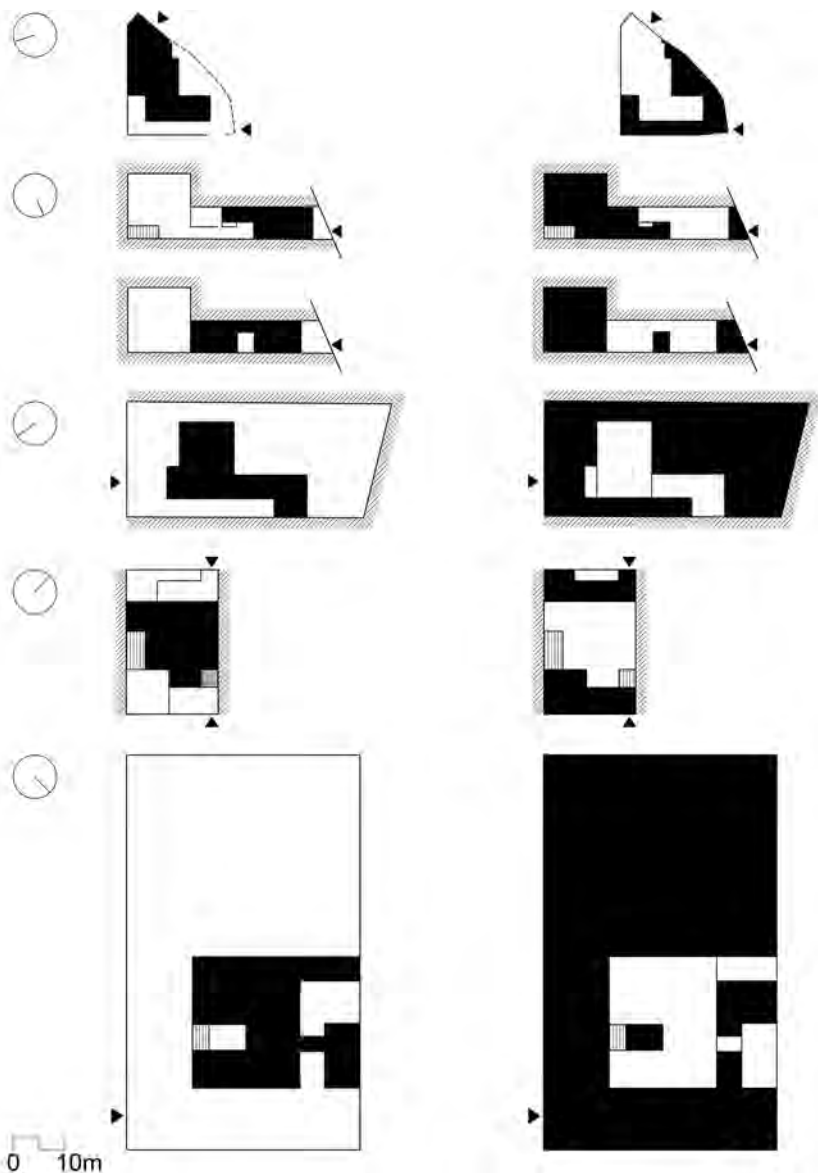


Figura 27. Relazione tra gli edifici e i limiti del lotto nelle opere di Violi. Da sinistra verso destra: volume costruito; spazio esterno e/o corti. Il tratteggio verticale indica gli spazi aperti ma coperti. Dall'alto verso il basso: Casa Luis Cano (1941-1942); Casa Violi *Calle 74* (1946) e Residenze Teresa Fabres (1960-1965) – realizzata sullo stesso lotto, previa demolizione della prima; Casa Lina de Esquenasi (1948); Casa Lanzetta (1949-1950); Casa Shaio (1940-1950). Fonte: elaborazione dell'autrice.

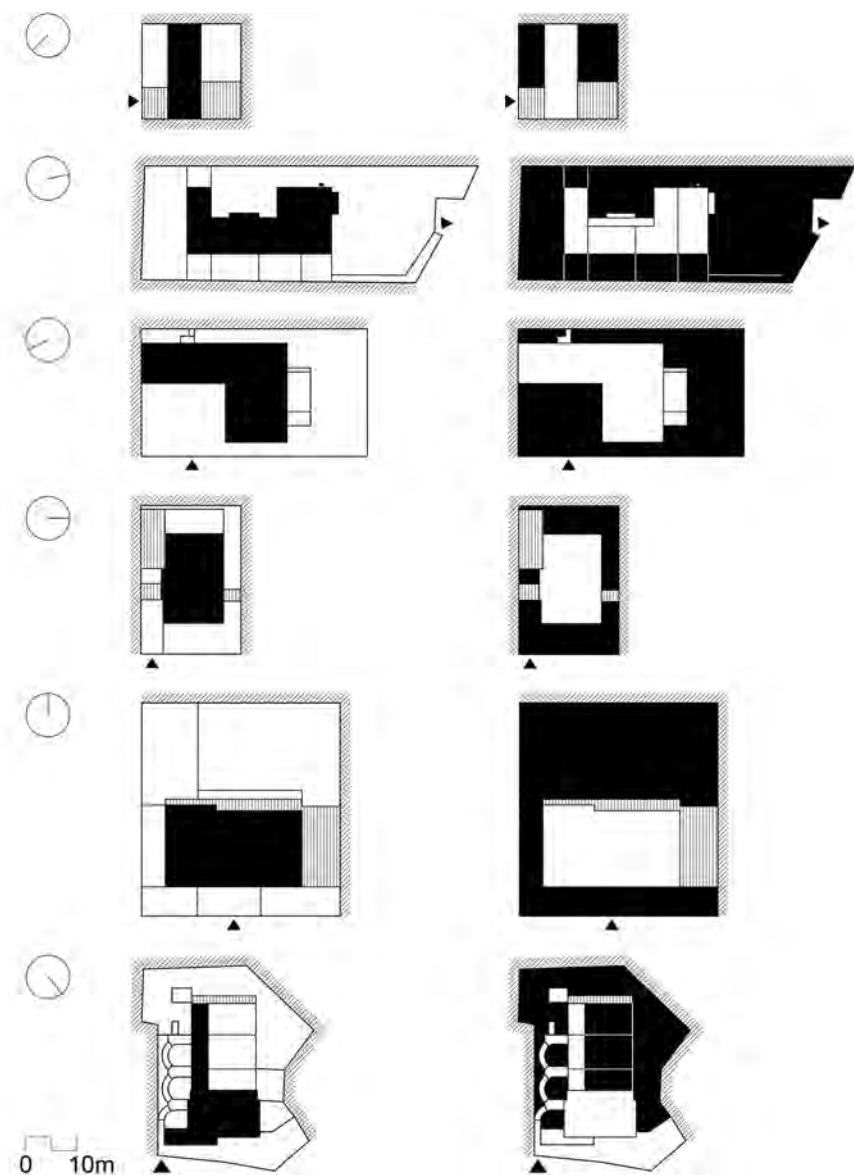
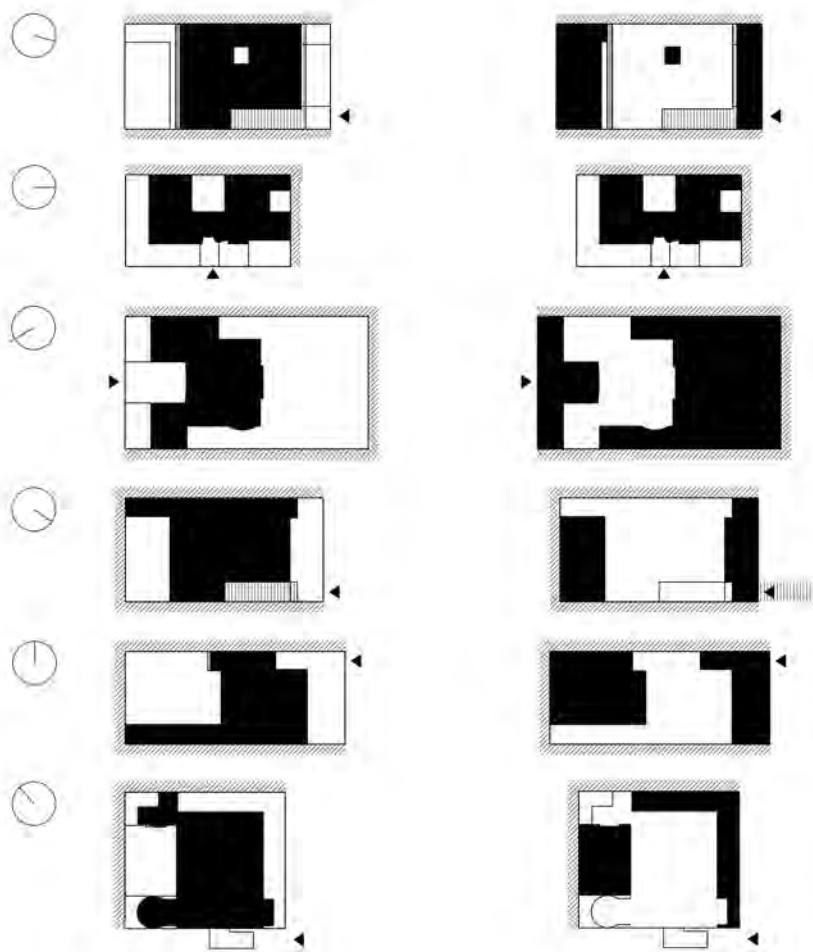


Figura 28. Relazione tra gli edifici e i limiti del lotto nelle opere di Violi. Da sinistra verso destra: volume costruito; spazio esterno e/o corti. Il tratteggio verticale indica gli spazi aperti ma coperti. Dall'alto verso il basso: Residenze Alicia Mutis (1952-1953); Casa Violi Carrera 2e (1953); Casa Sredni (1950-1953); Casa Castro Mosquera (1955); Casa Dobrinsky (1956); Residenze Las Terrazas (1960). Fonte: elaborazione dell'autrice.



0 10m

Figura 29. Relazione tra gli edifici e i limiti del lotto nelle opere di Violi. Da sinistra verso destra: volume costruito; spazio esterno e/o corti. Il tratteggio verticale indica gli spazi aperti ma coperti. Dall'alto verso il basso: Casa Wasserman (1962); Casa Pérez (1963); Casa Uribe (1960-1964); Casa Lidia de Peisac (1964); Casa Faimboim (1967); Sinagoga Adath Israel (1968-1970). Fonte: elaborazione dell'autrice.

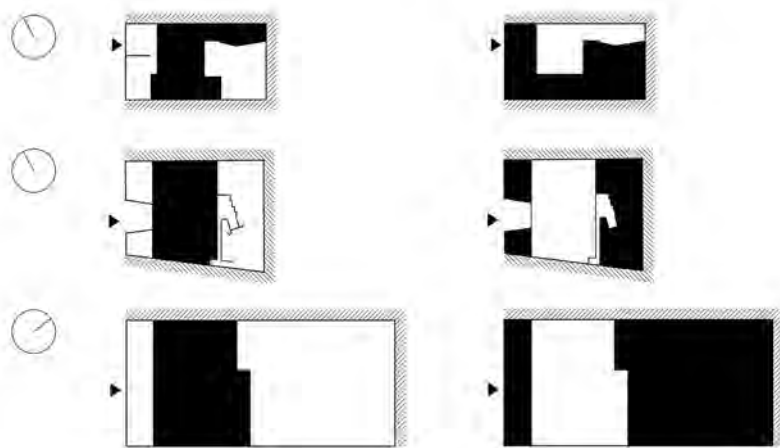


Figura 30. Relazione tra gli edifici e i limiti del lotto nelle opere di alcuni architetti colombiani. Da sinistra verso destra: volume costruito; spazio esterno e/o corti. Dall'alto verso il basso: Guillermo Bermúdez, Casa Bermúdez (1952-1957); Fernando Martínez, Casa Zalamea (1960); Obregón & Valenzuela, Casa Rafael Obregón (1955). Fonte: elaborazione dell'autrice.

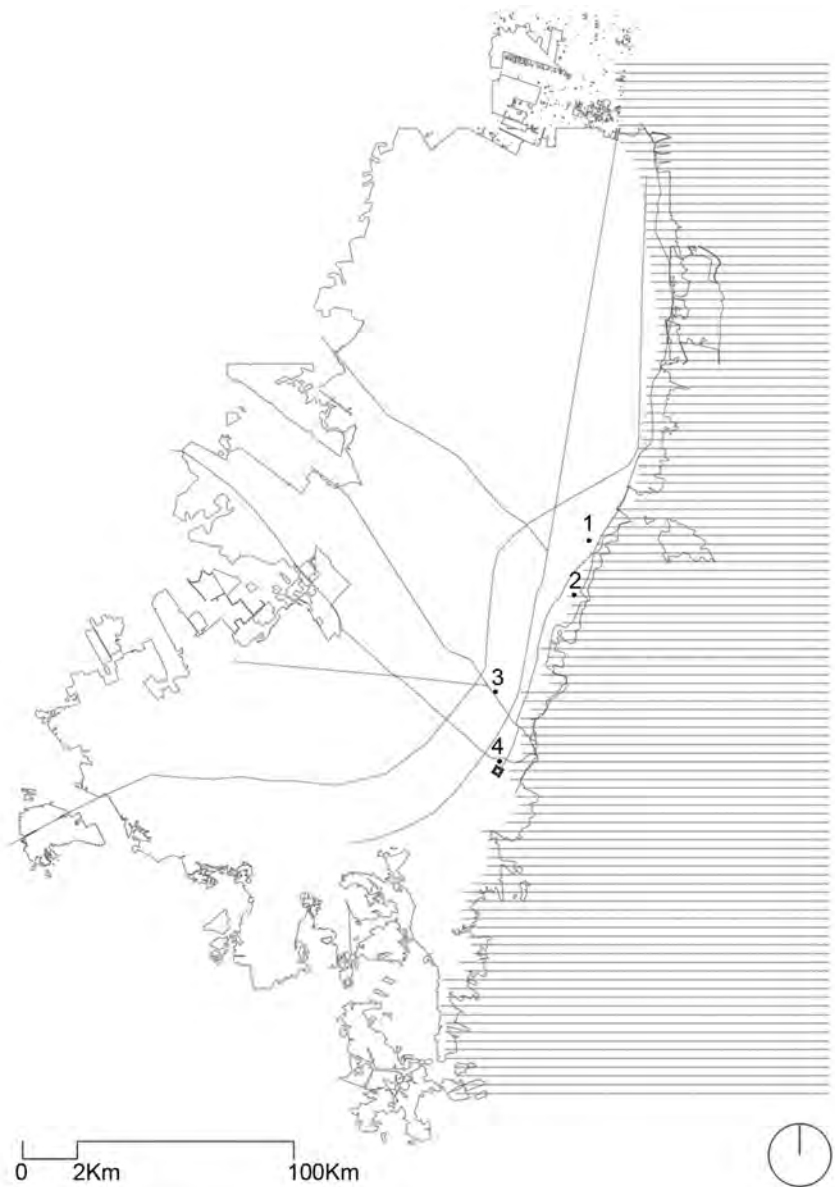


Figura 31. Bogotá, localizzazione dei quattro casi studio. 1. Casa Shaio (*Calle 87 con Carrera 9-23*), 1949-50; 2. Seconda Residenza Violi della *Carrera 2e* (*Carrera 2e con Calle 70-82*), 1953; 3. Sede della Compagnia Volkswagen del Caribe (*Calle 26 con Carrera 24-30/58*), 1949-55; 4. Edificio Quintana (*Carrera 7 con Calle 12-05*), 1962. Fonte: elaborazione dell'autrice.

3.2 Quattro casi studio a Bogotá

3.2.1 Casa Shaio (1949-1950)

La *firma* Violi & Lanzetta Cia Ltda sviluppa il progetto per la casa del dottor Victor Shaio tra il 1949 e il 1950, con la collaborazione dell'ingegnere colombiano Guillermo González Zuleta. La residenza si attesta sull'angolo nord-ovest di un lotto di grandi dimensioni (circa 390 m²) situato nel *barrio* la Cabrera, una tra le urbanizzazioni che alla fine degli anni Quaranta segnavano il limite di estensione della città in direzione nord. Un reticolo viario regolare ordinava in isolati un'area prevalentemente ineditata e caratterizzata dalla presenza di una fitta vegetazione di acacie ed eucalipti (Rother 1986, p. 45) (fig. 32).

L'edificio si compone di un blocco principale compatto, a pianta quasi quadrata, disposto su due livelli. Gli ambienti, affacciati sul giardino in direzione sud-est, si articolano intorno ad un grande patio posto in posizione decentrata. Due corpi di fabbrica, sul lato ovest, delimitano una corte secondaria. La casa presenta una struttura a telaio in calcestruzzo armato conclusa da volte a membrana accostate, per quanto riguarda il volume principale, e da un solaio piano per i corpi laterali. Travi, pilastri e struttura di copertura disegnano sui fronti i campi all'interno dei quali le cornici in pietra marcano le aperture, i vuoti delle logge e i pannelli opachi di tamponamento. Gli elementi, accostati, generano un raffinato gioco di luci e ombre, amplificato dalla grana di finitura e dalla tonalità cromatica del cemento lasciato a vista.

All'interno, gli ambienti ricalcano le geometrie della struttura portante e la volumetria esterna si percepisce attraverso il profilo della copertura: qui le superfici si fanno più levigate e la caratterizzazione dello spazio è affidata al contrasto tra le pareti bianche e i materiali degli arredi fissi e di finitura – legno, bronzo e pietra naturale. Il programma funzionale è suddiviso in modo preciso tra i due livelli dell'abitazione: ingresso, spazi sociali e di servizio al piano terra, le stanze adibite alla vita privata della famiglia al piano primo (figg. 33-34).

L'edificio è oggi sede del Club Colombo-Libanes e ha subito nel corso del tempo diverse modifiche, sia dal punto di vista volumetrico che della distribuzione interna (Proa 1991). Nonostante le superfetazioni, la struttura originale dell'edificio è ben riconoscibile, gli elementi costruttivi e le superfici dei paramenti esterni presentano un buono stato di conservazione.

Principi compositivi di matrice classica tra regola e variazione

La composizione si genera dalla sovrapposizione tra l'asse che segna la mezzetria del volume con copertura voltata e la griglia modulare che organizza i diffe-

renti ambienti della casa. Il disegno di piante e prospetti segue geometrie e rapporti proporzionali ricorrenti, che dettano il passo del sistema portante (fig. 35). All'interno dell'impianto strutturale, gli ambienti si sviluppano liberamente in accordo con le esigenze del programma funzionale. La dialettica tra pieni e vuoti mette in relazione i due livelli dell'edificio, rispettando il necessario grado di privatezza dei singoli vani: lo spazio interiore, dinamico ma controllato, lascia la struttura sempre ben riconoscibile. Moduli e proporzioni, applicati alle dimensioni principali dell'edificio, conferiscono ritmo e armonia alla composizione, sia in pianta sia in alzato, senza vincolarla rigidamente a regole prestabilite. La variazione interviene, infatti, nel dettare la geometria dei singoli spazi, accordando il giusto equilibrio al risultato finale. La maniera differente di occupare la superficie tra i due livelli, a parità d'impianto planimetrico, genera ambienti di volumetria differente che comprendono spazi aperti ma coperti in relazione diretta con l'esterno (fig. 36). In particolare, ciò avviene in direzione sud percorrendo la loggia posta all'angolo sud-est, oppure verso il patio a ovest attraverso il giardino d'inverno del piano primo.

La copertura a volta, tramite lo spazio a doppio volume dell'atrio, che contiene la scala di collegamento tra i due piani dell'edificio, crea una dilatazione verso l'alto. L'atrio risolve la distribuzione orizzontale e verticale, rappresenta il fulcro intorno al quale gravitano gli ambienti della casa e si configura come un'estensione del patio esterno, rispetto al quale si apre con una grande parete vetrata: da qui, oltrepassando la corte e la schermatura costituita dalla passerella aerea che richiude il volume in corrispondenza del solaio del piano primo, lo sguardo cattura la vista delle montagne in direzione est.

Le dinamiche che regolano la composizione dello spazio interno sono leggibili dall'esterno e la presenza simultanea di regola e variazione si manifesta anche nel disegno dei prospetti. L'impaginato dei fronti è definito dalle geometrie della struttura, rispetto alle quali – senza turbare l'equilibrio complessivo – si sovrappongono le varianti alla regola. Sul fronte nord, l'edificio mantiene una composizione ordinata e trasmette un carattere di risonanza classica, accentuato dal profilo della copertura che sembra richiamare il timpano posto a coronamento di un tempio antico. La variazione è dettata da pochi e misurati elementi: la pensilina che dà accesso alla loggia d'ingresso e una diversa ripartizione delle aperture al piano primo, che riflette la suddivisione degli ambienti interni. Sugli altri lati, il disegno si fa più articolato, combinando aperture, vuoti e tamponamenti in maniera più libera – in particolare a sud, dove l'angolo è risolto con un pilastro isolato di sezione circolare, e a est, con il fronte scavato dal patio a doppia altezza (figg. 37-38).

La partitura di facciata, oltre a interpretare in forma semplificata gli elementi dell'ordine architettonico, rende riconoscibile la divisione tra basamento, corpo principale e coronamento. La quota del piano terra, leggermente rialzata, è marcata da una cornice orizzontale che risolve la relazione con il terreno. I pilastri in vista misurano in altezza i due piani dell'edificio che – evidenziando la dimensione del corpo principale – richiamano il fusto di una colonna privo di capitello. La trave di bordo, con la cornice in aggetto, disegna un sistema semplificato di trabeazione che accoglie a coronamento la volta curvilinea: un “moderno” frontone, dove i pannelli di tamponamento fanno da timpano e le sporgenze di volta e cornice, posta a sua protezione, da sima. L'interpretazione dell'ordine classico caratterizza, pertanto, la sezione della casa, attraverso la copertura sinuosa, il disegno della gronda a conclusione della facciata e la sopraelevazione rispetto alla quota del terreno (fig. 39).

L'estrema cura nel disegno delle singole parti e l'attenzione per il processo costruttivo, si rivelano nel trattamento dei materiali impiegati e nella combinazione in facciata di elementi prefabbricati, parti gettate in opera e cornici in pietra naturale. Il carattere dell'edificio deriva, dunque, dalla coniugazione di una struttura ordinata, chiara e sempre visibile, che segue rapporti proporzionali e si riflette su una spazialità interna articolata, visibile in facciata attraverso l'alternanza tra pieni e vuoti: aspetti che conferiscono alla Casa Shaio una marcata connotazione moderna di risonanza classica della quale può essere considerata una mirabile sintesi.

La tettonica e il linguaggio della costruzione

La casa presenta una struttura a telaio che combina elementi di sezione differente: sul perimetro i pilastri sono a base rettangolare di 20x30 cm; sugli angoli due elementi giustapposti di 25x30 cm definiscono una mezza croce; all'interno sono a base quadrata di 25x25 cm (fig. 40). Il blocco principale è concluso da una doppia volta a membrata di spessore 6 cm dal profilo sinuoso (fig. 41), mentre i corpi secondari, di altezza inferiore, presentano copertura piana. La struttura definisce la volumetria degli spazi principali e gli elementi portanti: mostrati all'esterno e studiati con estrema attenzione, contribuiscono a dettarne il carattere formale. La copertura costituisce senza dubbio un elemento cardine nel definire la poetica formale dell'edificio, sia in termini d'immagine esterna, sia di spazialità interna. Una sintesi che Violi riuscirà ad ottenere in numerosi altri progetti, data dalla coniugazione di logici sistemi di costruzione usualmente impiegati in fabbricati industriali o commerciali, forme e materiali di epoca moderna, principi classici ed elementi prefabbricati. Inol-

tre, tale approccio ne colloca l'opera all'interno del dibattito in corso nel paese, in particolare per il ricorso a strutture modulari, come documentato da *Proa* e dai due volumi *Arquitectura en Colombia* del 1951 e del 1963. Si richiama, in particolare, l'esperienza di Alvaro Ortega, che sperimentò soluzioni costruttive per case economiche basate su sistemi a setti, coperture a volta e tamponamenti leggeri, in grado di definire il carattere formale dell'unità abitativa, come nel caso dei *barrios* Quiroga (1952) e Urdaneta Arbelàez (1953), realizzati dall'ICT nei dintorni di Bogotá. Contemporanea è, inoltre, la residenza per clima tropicale sviluppata a Palmira (1952) di Arango & Murtra, partendo da simili presupposti costruttivi. L'impianto è composto da cellule che identificano i diversi ambienti e coperto da volte a membrana accostate che restituiscono unità alla composizione. Francisco Pizano, come parte della *firma* DOMUS, nel 1950 elabora il progetto per la propria residenza privata, anch'essa concepita attraverso la giustapposizione di blocchi con copertura voltata.

Il processo compositivo seguito dagli esempi illustrati, basato sulla ripetizione in serie, è reso evidente dalla chiara identificazione degli elementi strutturali e di tamponamento, sia in pianta sia in alzato. Lo stesso – seguendo la miglior pratica tettonica che ben risponde al clima piovoso di Bogotá – avviene nella Casa Shaio, dove travi, pilastri e copertura definiscono il sistema principale cui si sovrappongono gli elementi secondari. I pilastri esterni, tracciano la linea verticale, slanciando l'edificio verso l'alto; le travi del solaio dei piani terra e primo si inseriscono in posizione arretrata rispetto al filo di facciata; le travi piane, in sommità, chiudono il sistema riprendendo la linea del pilastro; la trave di bordo che sostiene la copertura, retrocede ulteriormente e accoglie lo sbalzo della volta; i marcapiani, riprendono il filo dei pilastri, segnano la linea orizzontale e sporgendo proteggono le travi dei piani terra e primo; le cornici verticali e orizzontali, sotto squadro rispetto a quelle marcapiano, si sovrappongono a tale impaginato, ponendo l'accento sulla posizione delle aperture. Un ulteriore livello è definito dai pannelli di tamponamento prefabbricati, che si alternano a pilastri in calcestruzzo bianco nei settori più ampi e sono accostati lasciando una leggera fuga nei campi di dimensione inferiore. Infine, gli infissi, le pareti in vetro mattone e i parapetti a griglia metallica, posati a filo interno della facciata, concludono la composizione (fig. 42). Gli elementi attraverso i quali si costruisce la tettonica dell'edificio si ripetono con alcune eccezioni. Si tratta del pilastro circolare della loggia sud-est al piano terra, arretrato rispetto alla trave del solaio; del piccolo balcone in aggetto sul lato sud; della pensilina e della parete curva d'ingresso, il cui rapporto con le pareti ortogonali è risolto con l'inserimento di una superficie vetrata continua. Un altro aspetto

rilevante, dal punto di vista del trattamento tettonico delle facciate, è l'impiego della soluzione d'angolo a "W", appartenente al repertorio formale di Perret e Honegger, e che Violi tornerà a ripetere in diverse occasioni. La misurata giustapposizione dei diversi elementi genera, inoltre, un raffinato effetto chiaroscuro, enfatizzato dal trattamento del calcestruzzo con diverso grado di finitura che sottolinea il ruolo delle diverse componenti. In una sintesi compiuta tra le parti e il tutto, i pannelli di tamponamento prefabbricati in cemento e le cornici in pietra, che delimitano il campo delle aperture, si combinano alla struttura di travi e pilastri in calcestruzzo gettato in opera, conferendo caratteristiche e carica espressiva all'opera costruita, eseguita a regola d'arte (fig. 43).

Lettura e costruzione dei caratteri del luogo

Tra gli anni Quaranta e Cinquanta, il *barrio* La Cabrera presentava un aspetto completamente differente da quello attuale: isolati regolari di grandi dimensioni ordinavano un tessuto urbano coperto dalla vegetazione e costruito da pochi edifici, in prevalenza residenze unifamiliari per la classe borghese.

All'interno di tale contesto, la scelta di progetto è di collocare l'edificio sull'angolo nord-ovest dell'ampio lotto di forma rettangolare, occupando circa un quarto della superficie disponibile. La planimetria descrive le relazioni che l'edificio stabilisce con i limiti del lotto, marcati dal muro di confine, generando una successione di pieni e vuoti, secondo una gerarchia ben definita (fig. 44). I vani principali della casa trovano l'orientamento ideale in direzione sud-est verso il grande giardino, e stabiliscono con esso un rapporto diretto, fondato su una continua dialettica interno-esterno mediata dalle aperture. Gli ambienti interiori si affacciano verso l'esterno in varie direzioni, creando un sistema di relazioni visuali che trova il fulcro principale nell'atrio, posto al centro della composizione. Lo sguardo si rivolge a sud attraversando la vetrata sul fondo della sala da pranzo; seguendo la diagonale sud-est incontra nuovamente la vista della vegetazione, oltrepassando il salone e superando la loggia; verso l'alto, segue la linea curva della copertura e termina all'esterno attraversando il giardino d'inverno del piano superiore; a est, oltre il patio a doppia altezza, cattura il profilo delle montagne, elemento caratterizzante del paesaggio bogotano. Elemento, quest'ultimo che oltre a definire la scena fissa di riferimento, sembra suggerire un richiamo diretto per le linee sinuose della copertura (figg. 45-46). La casa cerca e stabilisce una stretta e profonda connessione con l'ambiente circostante, attraverso l'insediamento nel sito, le relazioni visuali e formali: il paesaggio è parte degli elementi che guidano la composizione del progetto.



Figura 32. Casa Shaio, foto aerea, 1951. Fonte: IGAC.

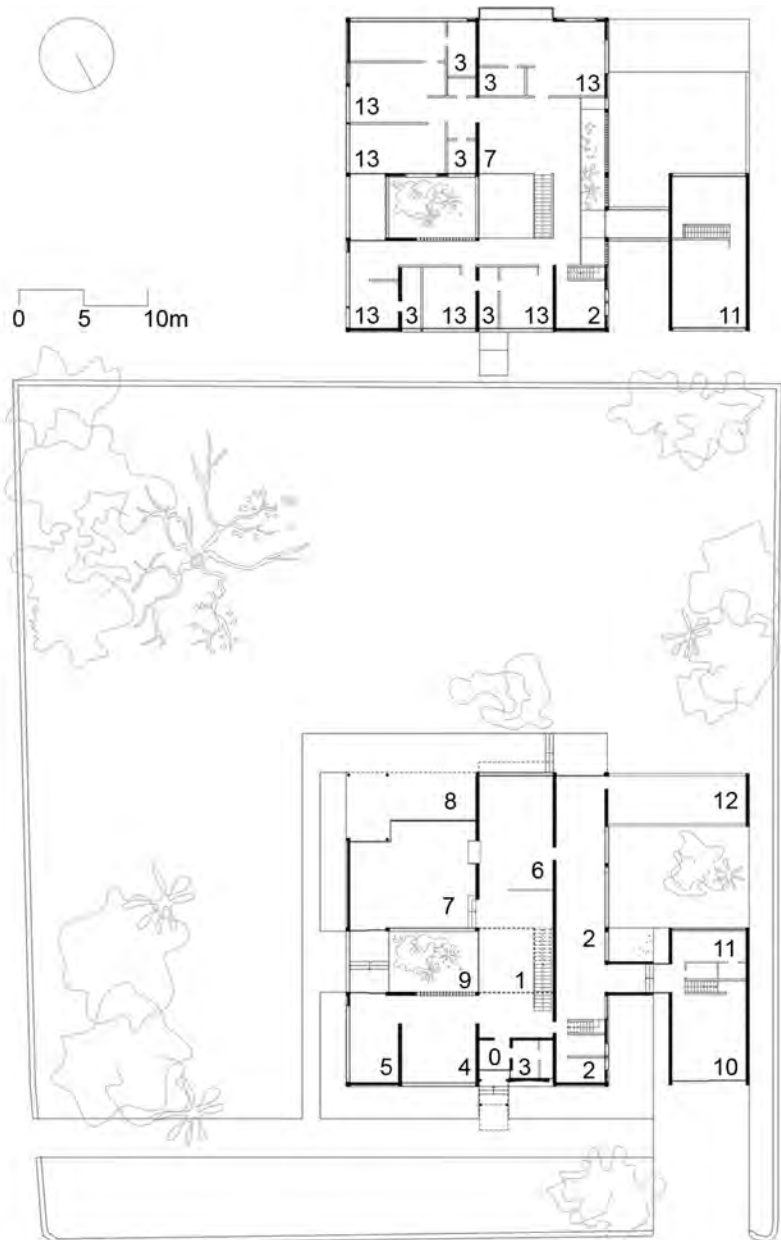


Figura 33. Casa Shaio, planimetria piano terra e piano primo. 0. Ingresso, 1. Vestibolo, 2. Cucina/Servizi, 3. Bagno, 4. Sala della musica, 5. Studio, 6. Sala da Pranzo, 7. Salone, 8. Loggia, 9. Patio, 10. Autorimessa, 11. Alloggio domestici, 12. Deposito, 13. Stanza da letto. Fonte: elaborazione dell'autrice.

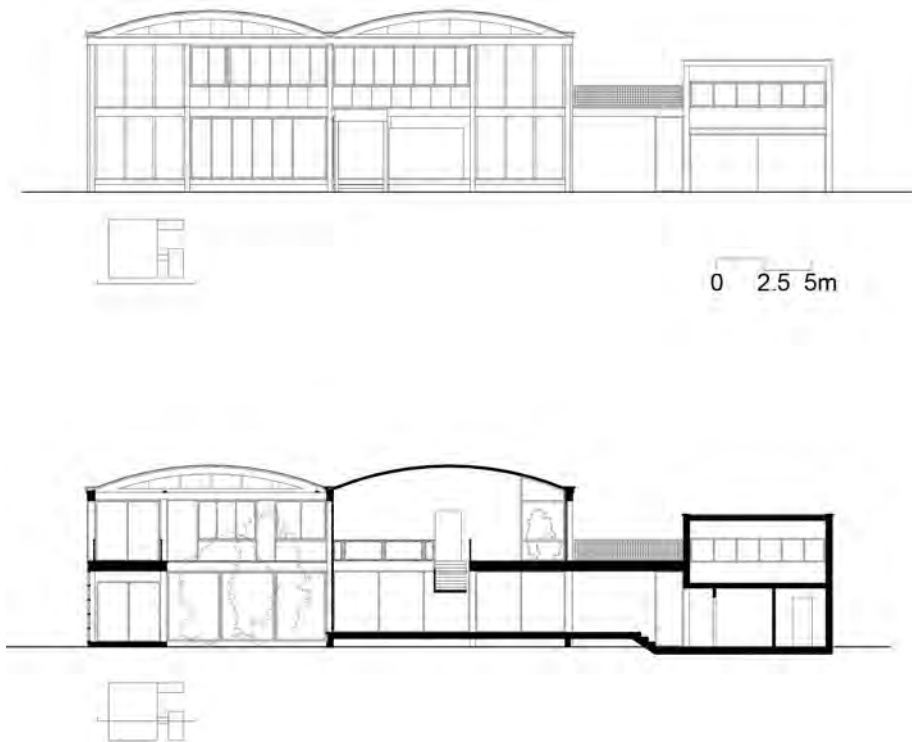


Figura 34. Casa Shaio, prospetto nord e sezione. Fonte: elaborazione dell'autrice.

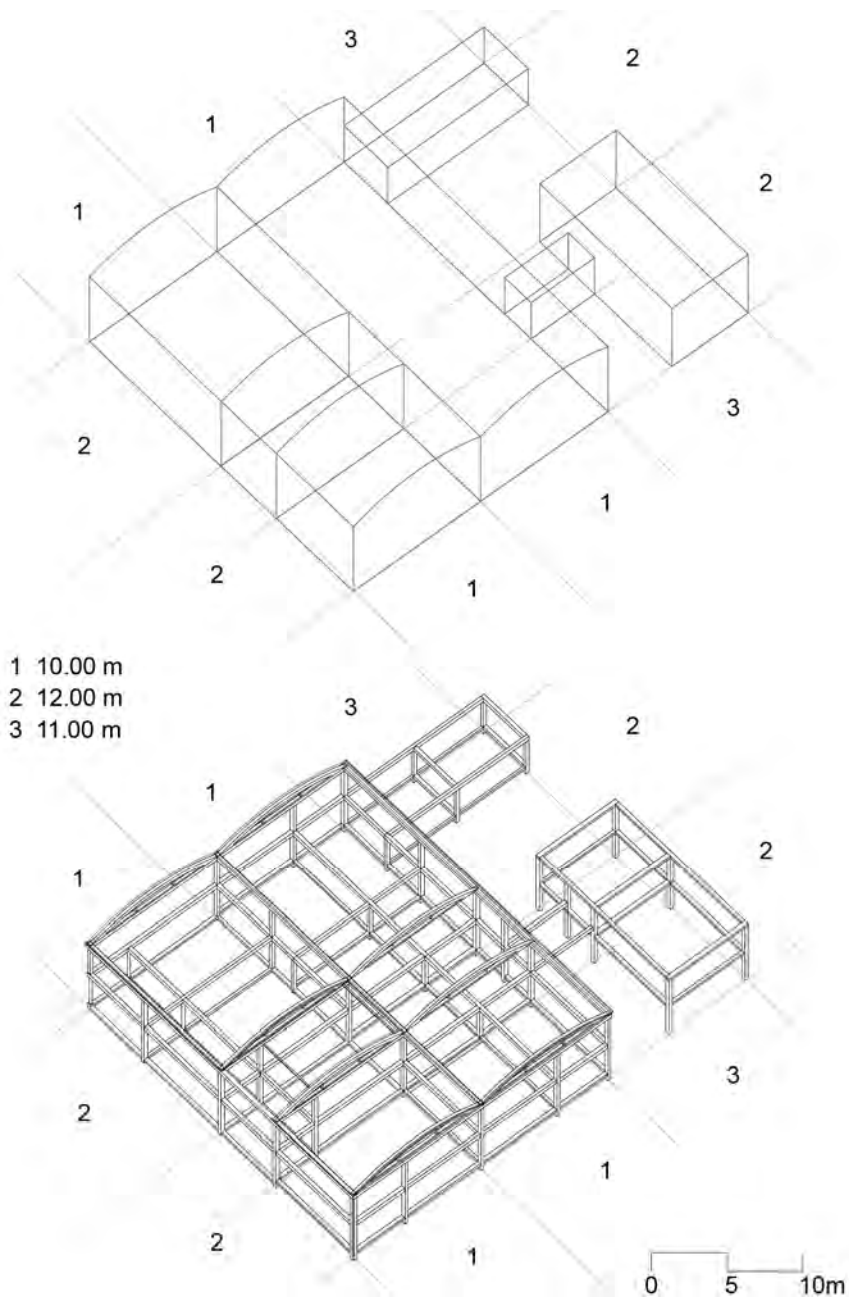


Figura 35. Casa Shaio, rapporti proporzionali e schema del sistema strutturale. Fonte: elaborazione dell'autrice.

- 1 12.00 m
- 2 10.00 m
- 3 11.00 m

- A 5.00 m
- B 7.00 m
- C 4.00 m
- D 6.00 m
- E 3.00 m

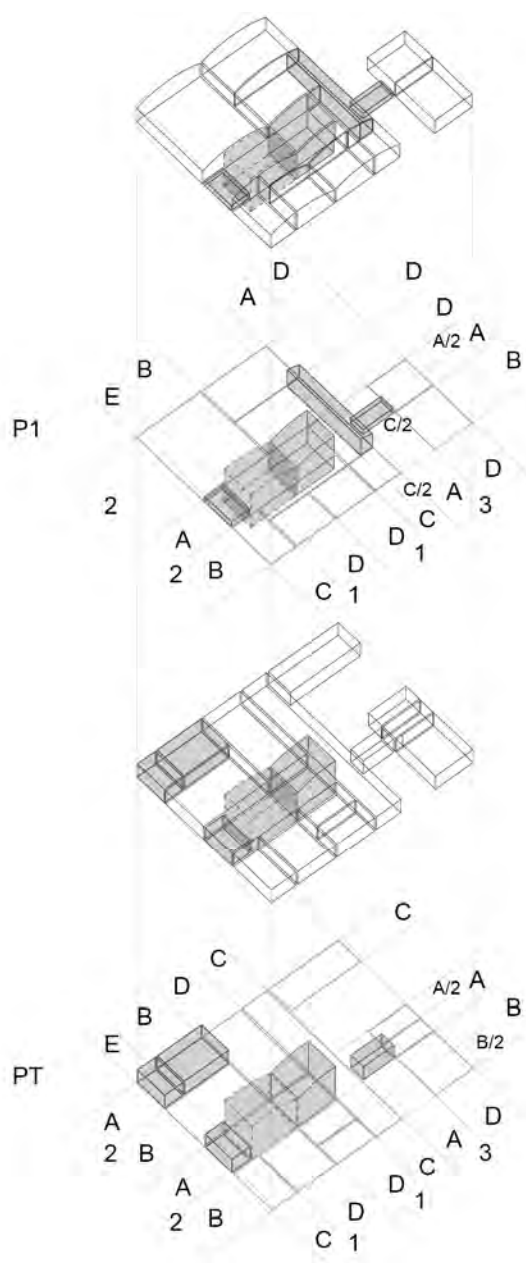
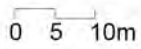
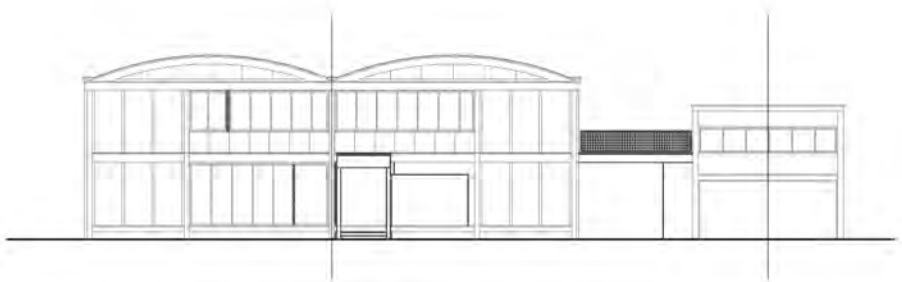
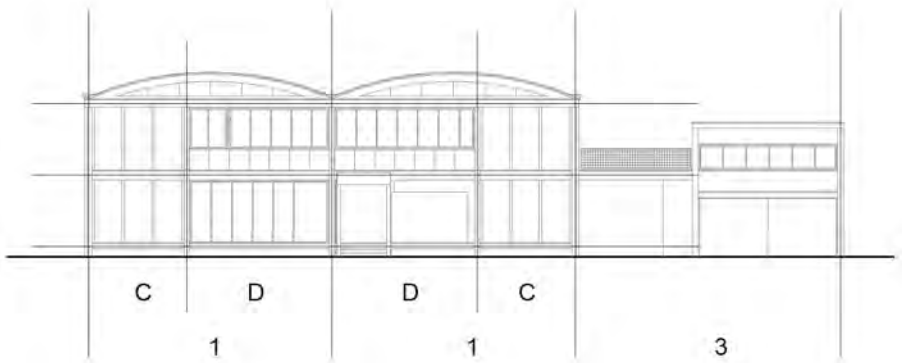


Figura 36. Casa Shaio, piano terra e piano primo; rapporto tra geometrie compositive; pieni e vuoti (retino). Fonte: elaborazione dell'autrice.



1	12.00 m	A	5.00 m
2	10.00 m	B	7.00 m
3	11.00 m	C	4.00 m
		D	6.00 m

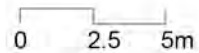
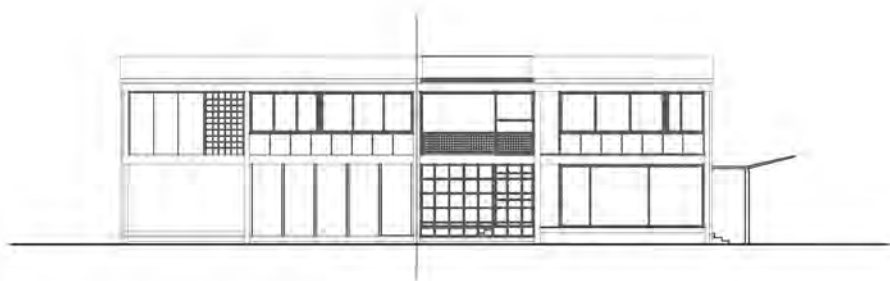
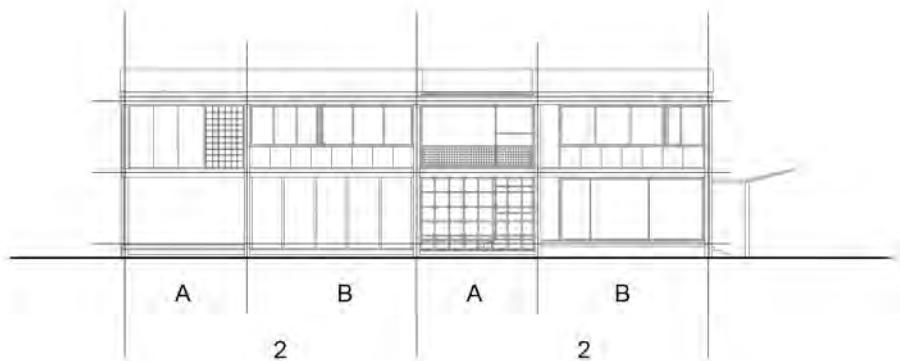


Figura 37. Casa Shaio, prospetto nord: rapporti proporzionali e moduli ricorrenti; relazioni di simmetria e variazioni alla regola; sistema tripartito. Fonte: elaborazione dell'autrice.



1	12.00 m	A	5.00 m
2	10.00 m	B	7.00 m
3	11.00 m	C	4.00 m
		D	6.00 m

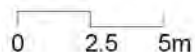


Figura 38. Casa Shaio, prospetto est: rapporti proporzionali e moduli ricorrenti; relazioni di simmetria e variazioni alla regola; sistema tripartito. Fonte: elaborazione dell'autrice.

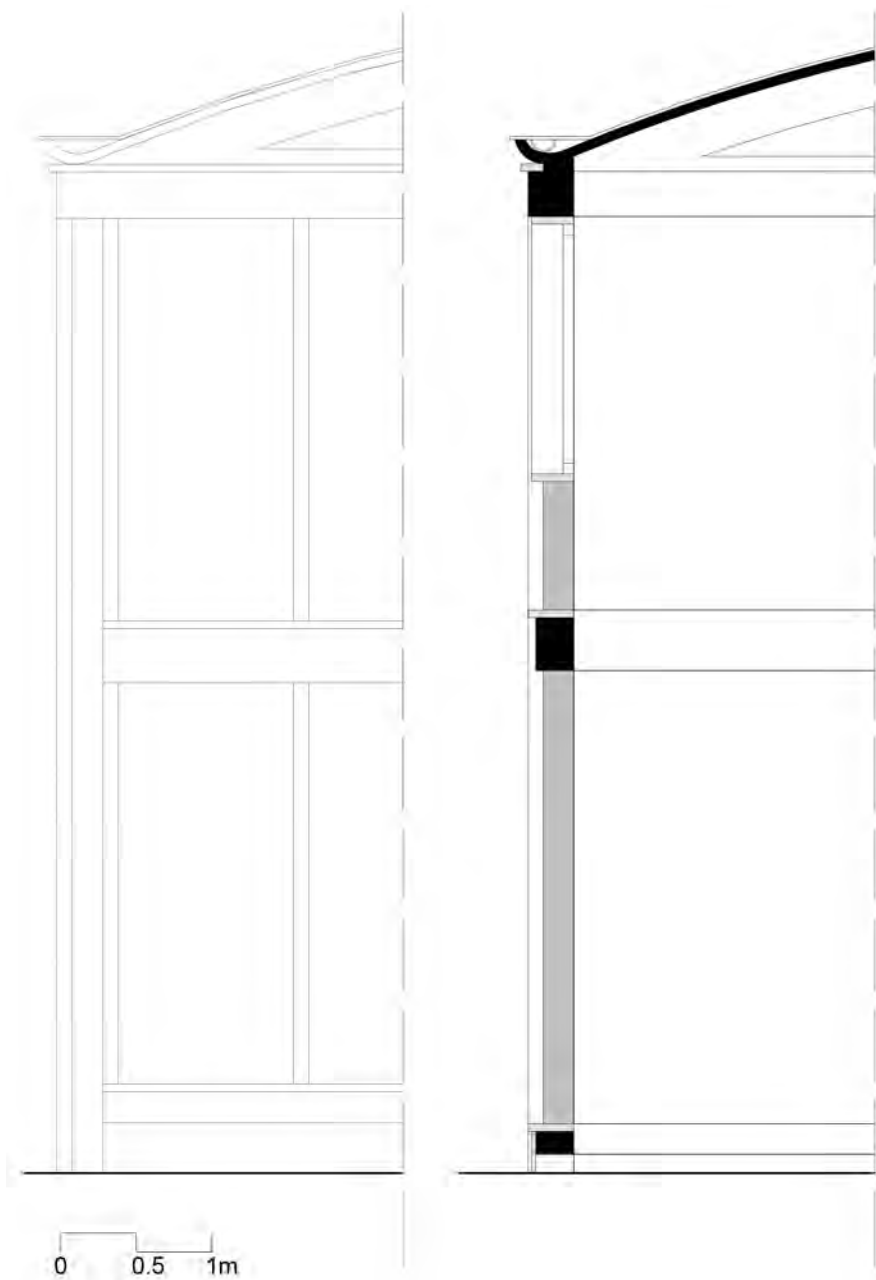


Figura 39. Casa Shaio, elementi che interpretano l'ordine architettonico e il sistema tripartito. Fonte: elaborazione dell'autrice.



Figure 40-41. Casa Shaio, Foto dell'edificio in costruzione, senza data. Fonte: Universidad Nacional de Colombia, Bogotá D.C., Facultad de Artes, Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Collezione Bruno Violi.

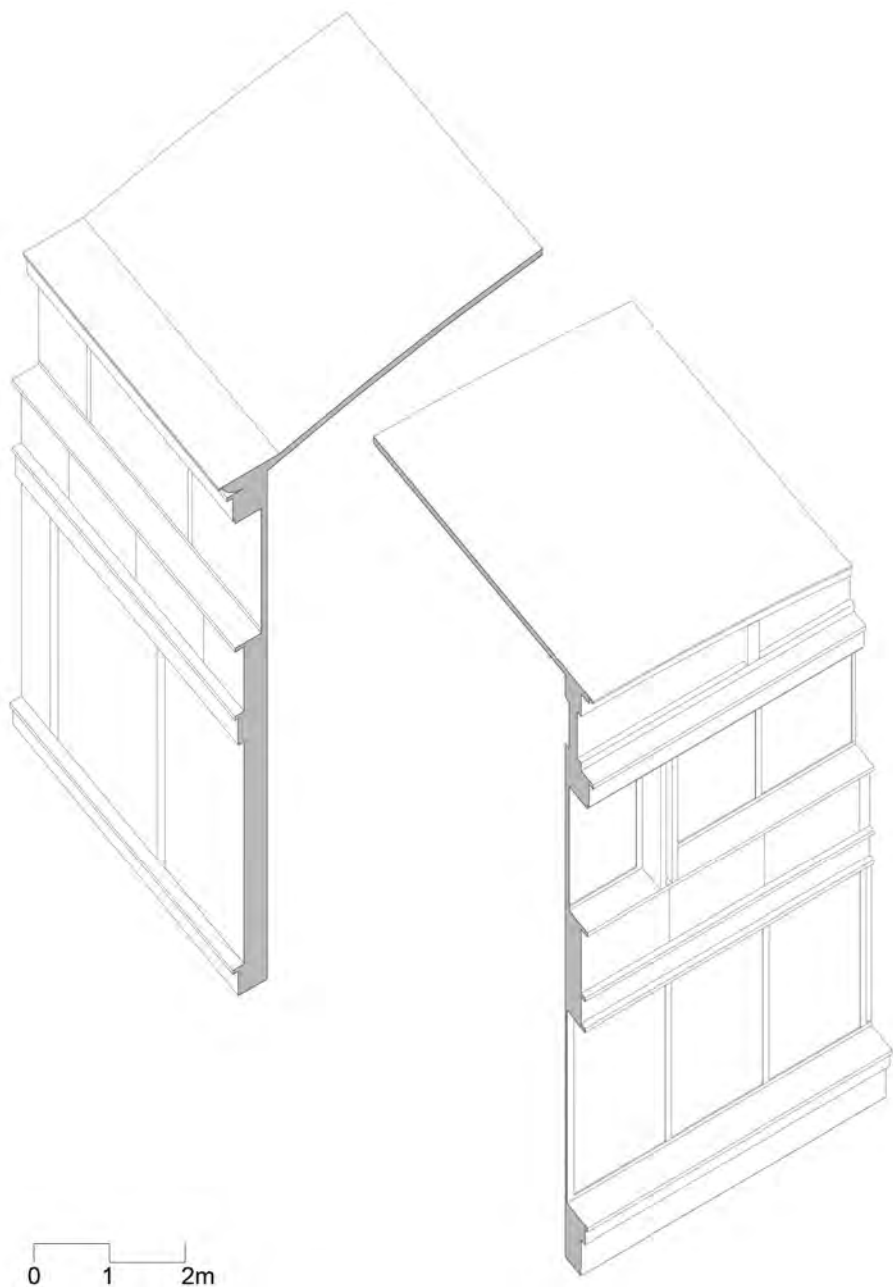


Figura 42. Casa Shaio, carattere tettonico degli elementi di facciata. Fonte: elaborazione dell'autrice.



Figura 43. Casa Shaio, trattamento materico degli elementi di facciata. Fonte: elaborazione dell'autrice.

- 1 12.00 m
- 2 10.00 m
- 3 11.00 m

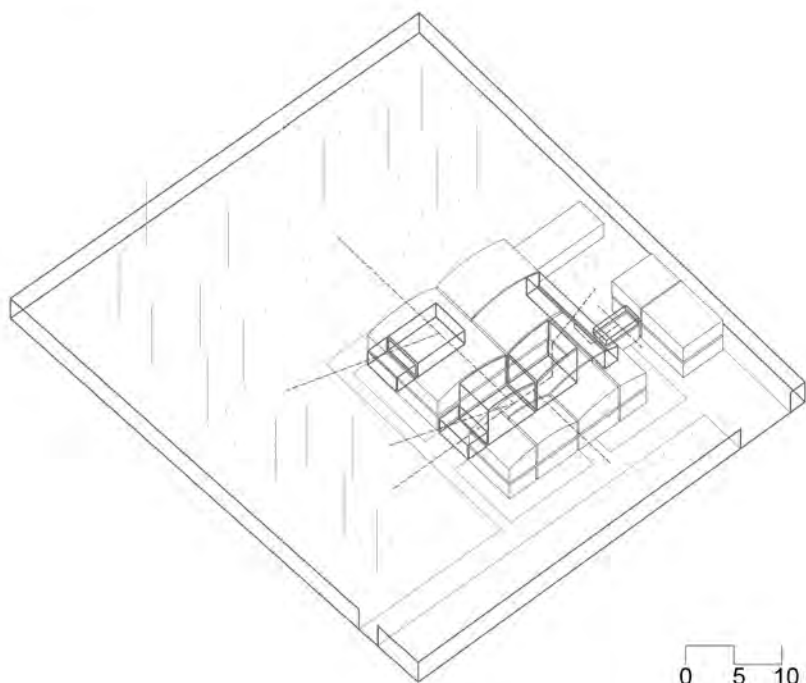
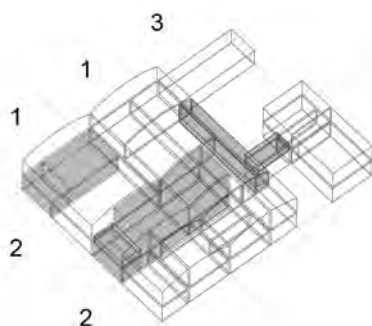


Figura 44. Casa Shaio, rapporti tra geometrie compositive, pieni e vuoti; relazioni visuali tra spazio interno ed esterno. Fonte: elaborazione dell'autrice.

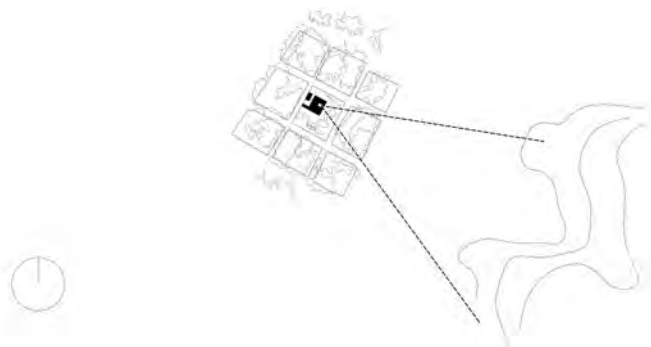


Figura 45. Casa Shaio, relazioni tra edificio, tessuto urbano e *los cerros*. Fonte: elaborazione dell'autrice.

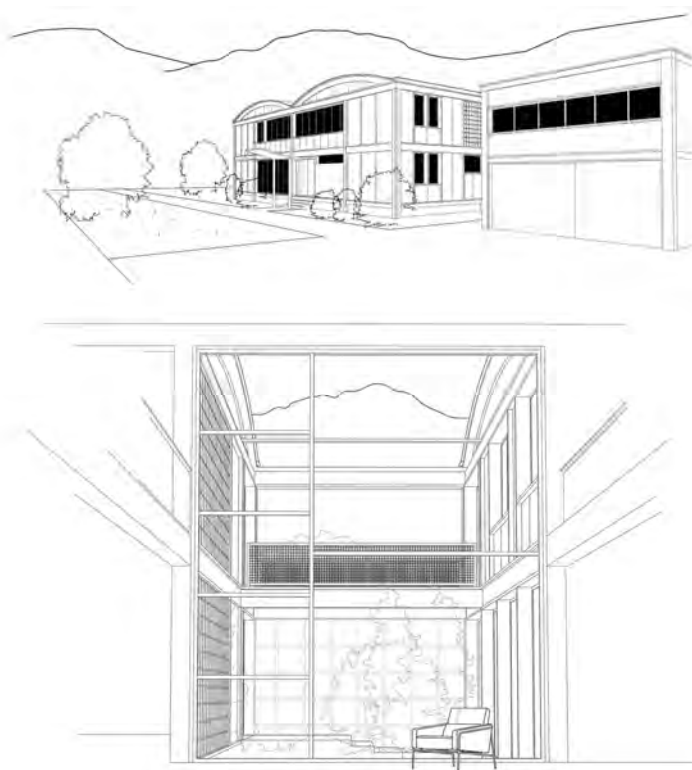


Figura 46. Casa Shaio, relazione formale e visuale tra l'edificio e il paesaggio: il profilo della copertura richiama quello delle montagne poste alle spalle, il patio cattura la vista de *los cerros* in direzione est. Fonte: elaborazione dell'autrice.

3.2.2 Seconda Casa Violi della *Carrera 2e* (1953-1954)

Tra il 1953 e il 1954, durante gli ultimi anni di collaborazione con Pablo Lanzetta¹¹, Violi realizza per sé e la propria famiglia questa residenza, con il supporto di González Zuleta per il progetto strutturale (Rother 1986, p. 56).

L'edificio sorge ai piedi delle montagne, su un terreno in forte pendenza e completamente immerso nella natura (fig. 47). In accordo con tali condizioni del sito, la scelta di progetto è di allontanarsi il più possibile dalla strada, posta a nord della proprietà, e organizzare l'ingresso attraverso una lunga scalinata, che segue il perimetro del lotto e mette la casa in comunicazione con l'autorimessa, scavata all'interno del pendio e posta a un livello inferiore.

La composizione ordina sette blocchi di forma regolare, con copertura a volta e diverso orientamento, articolati rispetto a un asse principale, posto sulla linea nord-sud e perpendicolare all'andamento delle curve di livello. I volumi, posti su quattro livelli differenti, e rialzati rispetto alla quota del piano di campagna, seguono la topografia del terreno, adattandosi al carattere naturale del sito.

La geometria dei singoli blocchi è il risultato dell'applicazione di precisi rapporti proporzionali, tra paramenti opachi e trasparenti, dettati da un modulo di base generato dalla dimensione di un pannello prefabbricato quadrato di 70 cm di lato, utilizzato come tamponamento su tutto l'edificio. Il disegno dei fronti è totalmente affidato all'accostamento di superfici e di elementi in calcestruzzo: il basamento, le travi, i pilastri, le coperture a volta, il parallelepipedo che contiene la scala, le due logge, i pannelli e le cornici delle aperture.

Come per la Casa Shaio, lo spazio interno è caratterizzato da superfici lisce e bianche sulle quali sono ritagliate le aperture che inquadrano la natura e il paesaggio circostanti.

La distribuzione dei diversi ambienti segue un'organizzazione chiara, dettata dalle esigenze della vita familiare, che rompe la separazione netta tra zona pubblica e privata, mediata dallo spazio dell'atrio, caratterizzante della maggior parte delle residenze disegnate da Violi. L'ingresso, posto sul lato est, avviene attraverso un piccolo vestibolo, dal quale si accede alla cucina e al primo livello del soggiorno. Da qui s'intercetta l'asse longitudinale, corrispondente al sistema distributivo. Alla quota più alta e in posizione opposta rispetto al salone, si trova lo studio dell'architetto: separazione marcata, inoltre, dalla presenza di un cortile aperto su un lato, che porta al centro una vasca d'acqua. Gli ambienti di servizio e le stanze da letto – tra cui la camera padronale, posta a diretto

¹¹ UN-MR/BV/Progetto nr. 33 “Casa de Teresa Fabres”/classificazione 111B.

contatto con il soggiorno – sono sistemati sull'ala est e divisi dalla zona pubblica da una parete in spessore che contiene la struttura portante e un'armatura fissa (fig. 48). Il programma funzionale è marcato attraverso forma, orientamento e dimensione dei singoli blocchi: una volumetria composta che corrisponde a un impianto planimetrico chiaro che assume le peculiarità del sito a condizione di progetto.

Principi compositivi di matrice classica tra regola e variazione

La casa si articola attraverso una sequenza di volumi a pianta regolare, collocati su livelli differenti, che seguono l'andamento in declivio del terreno. La composizione definisce un impianto planimetrico a "C" generato dall'intersezione tra un asse principale nord-sud e le direttrici trasversali est-ovest.

Le dimensioni dei blocchi, in pianta e in alzato, derivano dalla ripetizione di un modulo base di 70 cm (A), corrispondente al lato del pannello prefabbricato in calcestruzzo usato come tamponamento. Il canone detta la distanza tra i pilastri e l'altezza d'imposta delle volte di copertura, definisce la dimensione delle aperture bordate da cornici e i rapporti di alternanza tra partizioni opache e trasparenti (fig. 49). Violi lavora al progetto per circa un anno e spinge ai massimi livelli l'applicazione di regole alla composizione (Rother 1986, p. 56). La soluzione finale è una casa estremamente studiata dal punto di vista dei rapporti geometrici e in totale comunione con un contesto dal carattere fortemente naturale. La sfida, probabilmente, fu quella di realizzare un edificio che interpretasse in modo armonico le condizioni del sito attraverso forme governate da un ordine rigoroso e tangibile.

Nonostante la presenza, quasi ossessiva, della misura che regola volumi esterni e spazi interni della casa, la composizione è dinamica e dotata di ritmo: risultato, ottenuto attraverso l'inserimento di elementi "liberi" come il camino o le logge, e una variazione nella ripetizione del modulo di 70 cm. Seppur generati da norme comuni, infatti, i sette volumi che compongono l'edificio, sono tutti diversi tra loro, fatta eccezione per i due che fronteggiano il patio con la vasca d'acqua, rispettivamente il primo livello del salone e l'atelier di pittura.

La presenza delle variabili è governata e riequilibrata dalla "costante" del sistema tripartito di base, corpo centrale e coronamento (fig. 50), sempre leggibile nonostante le differenze del disegno di alcuni prospetti, date dal cambiamento di quota, la diversa dimensione e orientamento dei volumi. In questo senso, il basamento – che definisce il contatto con il terreno in declivio su tutto il perimetro – o la ripetizione dell'elemento voltato di copertura, conferisce unità ai volumi, che presentano elementi formali diversificati come la ciminiera

del camino, il parallelepipedo con copertura piana che contiene la scala, la loggia o il sistema di scale esterne che mettono in comunicazione la cucina con il piano interrato (fig. 51). Regola e variazione – come spesso accade nelle architetture di Violi – si combinano in maniera dialettica ed equilibrata, lasciando trasparire quello spirito di risonanza classica che le contraddistingue.

Altro tema ricorrente è l'interpretazione della tipologia a pianta centrale, affidata allo spazio di ingresso che contiene la scala e funge da fulcro per organizzare la composizione dei diversi ambienti: la Casa della *Carrera 2e* rappresenta, da questo punto di vista, una variazione sul tema. Il sistema di distribuzione perde qui la consueta posizione all'interno dell'atrio per disporsi sull'asse longitudinale nord-sud e definire, insieme ai blocchi con orientamento trasversale, un patio aperto su un lato. Oltre a restituire centralità all'impianto, si traduce nello strumento attraverso il quale percorrere la *promenade architectural* che guida l'esperienza all'interno e all'esterno della casa risalendo il pendio dalla strada: un percorso ascensionale che, da un lato rimanda all'immagine classica della salita alla collina dell'Acropoli, dall'altro suggerisce un'interpretazione del dispositivo lecorbusieriano.

La tettonica e il linguaggio della costruzione

L'ordine che sottende il disegno dell'intero edificio deriva dall'applicazione del modulo quadrato di 70 cm di lato (fig. 52): una scelta che definitivamente rivela i propositi perseguiti da Violi nel ricorrere a regole geometriche per governare la composizione, facilitare il processo di costruzione e definire il carattere dell'edificio.

Il modulo detta la distanza tra i pilastri, di sezione 20x20 cm, posti ai quattro angoli delle piattaforme che definiscono il piano di calpestio dei singoli volumi; stabilisce l'altezza (di 2,10 m e 2,80 m) della linea d'imposta delle coperture a membrana, a sua volta marcata sul fronte dagli elementi strutturali che assumono una sezione piatta (10x20 cm) sul lato corto e la forma dei sistemi di scolo delle acque piovane sul lato lungo. La forma quadrata dei pannelli e il chiaroscuro generato dallo scavo della superficie in cemento sembrano porsi come moderna reinterpretazione delle modanature del Partenone.

L'edificio si articola attraverso un numero limitato di elementi accostati – tutti realizzati in calcestruzzo armato prefabbricato o gettato in opera – che definiscono il disegno delle facciate, generando un espressivo contrasto cromatico tra luci e ombre. La struttura a telaio, sempre chiaramente identificata, poggia sul basamento leggermente arretrato, lasciando spazio a una cornice di protezione che corre lungo tutto il bordo dell'edificio. I settori esterni di tam-

ponamento in pannelli prefabbricati e le chiusure dei frontoni delle volte, posati a filo interno e lasciando uno scarto che ne identifica il ruolo rispetto all'ossatura portante. Cornici in cemento bordano le aperture differenziandole dalla compagine dei pannelli, senza oltrepassare la linea definita dagli elementi posti a protezione delle travi di copertura (fig. 53).

La finitura materica chiarisce la natura dei diversi elementi, gettati in opera – come la struttura portante, la loggia nord e il volume che contiene la scala – o prefabbricati, come i pannelli, le cornici delle finestre e quelle poste sopra le travi e le volte. La scelta di affidare il carattere dell'edificio a un unico materiale, seppur trattato in modo differente, converte la casa in una moderna scultura, costruita in calcestruzzo (fig. 54). Come per la Casa Shaio, l'aspetto plastico esterno corrisponde a uno spazio interno addolcito dal profilo curvilineo delle volte, fatto di superfici bianche e levigate in netto contrasto con il legno del pavimento, la ricchezza degli arredi e il disegno di porte e finestre, marcato da cornici sporgenti.

La pratica seguita da Violi di combinare elementi prefabbricati di forma, cromia e finitura differente per caratterizzare le facciate degli edifici, trova nella Casa della *Carrera 2e* un esempio particolarmente riuscito e rimanda all'esperienza di collaborazione con Denis Honegger per il progetto dell'Università Cattolica di Friburgo, e a opere di architetti colombiani, come la casa privata di Gabriel Serrano, l'edificio per appartamenti di Arango & Murtra (Arango, Martínez 1951, p. 53) o la facciata del teatro México di Obregón & Valenzuela (Martínez 1963, p. 174).

Ancora una volta, le soluzioni costruttive adottate dall'architetto risultano particolarmente appropriate alle condizioni ambientali e climatiche che caratterizzano il sito su cui sorge la casa, isolato e circondato dalla vegetazione. Soluzioni che riflettono la duplice volontà di proteggere l'edificio – facendo attenzione all'isolamento termico e acustico – e allo stesso tempo di inserirlo in maniera discreta all'interno del paesaggio naturale. I tamponamenti sono realizzati tramite una doppia parete che lascia al centro un'intercapedine; le volte di copertura sono impermeabilizzate attraverso uno strato di graniglia che, vista dall'alto, si confonde con la superficie vegetale circostante; il solaio di fondazione, sostenuto da pilastri e voltine ribassate, sopraeleva i volumi evitando un eccessivo sbancamento di terreno e difendendo la casa dall'umidità di risalita del suolo (Varini 1998, p. 105).

Bruno Violi, sperimentando le potenzialità espressive e poetiche dell'uso cemento armato, con il progetto della propria casa scrive un manifesto al linguaggio della costruzione: l'equilibrio raggiunto tra forma, spazio e materia

esprime il fine che qualsiasi opera di architettura dovrebbe perseguire, «[...] non soltanto “funzionare” ma anche essere, o cercare di essere, un’opera d’arte [...]» (Cruz 1955).

Lettura e costruzione dei caratteri del luogo

La casa sorge su un lotto in forte pendenza ai piedi de *los cerros* di Bogotá, sfruttando e approfittando delle peculiarità del sito. L’edificio si integra con il paesaggio, seguendo, per forma e disposizione dei volumi che lo compongono, le linee delle curve di livello in pianta e il profilo delle montagne in alzato.

Alla metà degli anni Cinquanta – periodo antecedente all’estensione del territorio urbanizzato fino ai margini alle montagne – l’area circostante era quasi completamente priva di costruzioni e la casa si trovava completamente immersa nella natura, avvolgente ed esuberante (fig. 55).

L’interpretazione di tali presupposti di partenza emerge chiaramente sin dai disegni di progetto, con la rappresentazione della planimetria dell’edificio in netto contrasto rispetto alla macchia scura della vegetazione. Il giardino si converte, infatti, in un’estensione dello spazio della casa, seguendo la dialettica tra natura e artefatto sulla quale si fonda l’edificio stesso: ordinato da regole geometriche e immediatamente restituito al paesaggio, rispetto al quale si relaziona in modo equilibrato. Man mano che ci si allontana dal costruito, il giardino presenta un aspetto più selvaggio, ricoperto da alberi che allontanano ulteriormente la vista della strada. Al contrario, vicino alla casa e in particolare sul lato est, attraverso muretti di contenimento posti in continuità con il disegno dei volumi, la natura è come “addomesticata” dal contatto diretto con l’architettura. Una condizione che trova espressione massima a ovest, dove i blocchi contenenti il salone e l’*atelier* circoscrivono una corte chiusa su tre lati, caratterizzata dalla presenza di una vasca d’acqua: una stanza a cielo aperto che conferisce allo spazio una certa sacralità e rimanda all’immagine della *domus* romana o della casa coloniale, con la fonte posta al centro del patio.

La relazione che l’edificio instaura con i caratteri del sito, non si limita a un inserimento rispettoso in continuità con le curve di livello, ma si esprime attraverso l’esperienza stessa di vita all’interno della casa, in accordo con identità, natura e topografia del luogo. La scelta di progetto, perseguendo una dimensione quasi mistica, è disporre l’autorimessa ai piedi del lotto, sotto la collina, ammettendo l’ingresso alla casa esclusivamente percorrendo una lunga, non diretta e certamente scomoda scalinata esterna, che si inerpicava sul pendio, seguendo il perimetro del muro est di confine. La risalita incontra il primo terrazzamento, a fianco del volume a pianta quadrata che alloggia la camera pa-

dronale; intercetta la scala trapezoidale che conduce all'ingresso vero e proprio; prosegue fino alla quota più alta del giardino, passando per il vano che dà accesso al piano interrato di servizio; infine, raggiunge i livelli delle stanze da letto, trovando maggior integrazione con il terreno e perdendo la definizione formale del primo tratto. Il visitatore è dunque costretto a “sentire” la pendenza della montagna e trovare un contatto con la natura prima di accedere alla casa. Lasciandosi alle spalle il giardino e oltrepassando la piccola loggia di ingresso, si è accolti all'interno da un piccolo vestibolo – posto sulla stessa quota del primo livello del salone – da cui il percorso prosegue in direzioni opposte, salita o discesa.

La distribuzione coincide con l'asse longitudinale, che organizza la composizione e mette in comunicazione i diversi vani, trovando una relazione diretta con il paesaggio vicino e lontano. Il percorso, muovendosi attraverso lo spazio interno guida lo sguardo verso due principali *miradores*, collocati in posizione studiata. Il primo si trova in corrispondenza del pianerottolo della scala, dove una grande loggia apre la vista verso la ricca vegetazione del giardino e dà accesso al patio con la vasca: da qui il percorso termina all'interno dello studio dell'architetto, intercettando una finestra verticale, da cui poter guardare fuori o uscire all'esterno. Il secondo, in posizione opposta, si colloca al livello più basso della casa, dove un'altra loggia, posta al centro della facciata del salone, inquadra la vista della *Sabana* di Bogotá. L'esperienza di scoperta e di vita quotidiana all'interno della casa è interpretata, dunque, attraverso cammino ascendente: una *promenade architectural* assecondata dalle condizioni del contesto di riferimento (fig. 56).

L'assunzione della topografia e della natura del sito come strumenti di progetto si ritrova in altre opere di Violi – come nell'edificio Buraglia (1945-1947) e nel complesso di residenze Las Terrazas (1960) – e presenta interessanti analogie con due edifici realizzati da due ex componenti della *firma* DOMUS, anch'essi posti su un terreno in declivio. Il Buraglia, attraverso una conformazione a gradoni si pone in continuità con le montagne poste alle spalle, dettando la possibilità di trovare un duplice affaccio per gli alloggi dei piani superiori, a est verso *los cerros*, a ovest, verso la *Sabana*. La relazione con il paesaggio “in lontananza” si integra alla costruzione di un paesaggio “artificiale” di giardini pensili ricavati sulle ampie terrazze del fronte principale e in corrispondenza degli ingressi sul retro. Il complesso Las Terrazas sorge su un lotto con caratteristiche simili nelle vicinanze della Casa della *Carrera* 2e. L'edificio interpreta il dislivello disponendo il costruito su quattro terrazzamenti: sui tre lati liberi, gli alloggi sono posti in contatto diretto con spazi esterni, che portano il giar-

dino a diretto contatto con gli ambienti della casa e, in direzione ovest, aprono la vista verso la città. Come la seconda residenza Violi, l'edificio presenta in direzione della strada un fronte chiuso e compatto per svelare la propria identità solo una volta superato il muro di confine della proprietà e percorrendo, anche in questo caso, una scala esterna di forma curvilinea che, scendendo di quota, dà accesso alle differenti unità. La casa privata dell'architetto Roberto Rodríguez Silva (1958), definita da una serie di volumi con copertura a volta addossati al terreno, persegue un'analoga integrazione tra topografia, natura e architettura, enfatizzata inoltre dall'uso di blocchi in pietra naturale per la realizzazione dei setti murari portanti (Proa 1960b). Infine, l'edificio Hermann (1959) di Guillermo Bermúdez, per la conformazione delle terrazze esterne e il sistema di distribuzione richiama Las Terrazas (Weiss Salas 2008, pp. 186-189), mentre per il doppio affaccio degli alloggi ai piani superiori è paragonabile al Buraglia.

La comprensione dei caratteri del luogo, in termini di conformazione del sito e relazione con la vista del paesaggio, vicino e lontano, rappresenta una condizione ineludibile del processo di composizione e della costruzione carattere finale dell'opera (figg. 57-58).



Figura 47. Seconda Casa Violi della *Carrera 2e*, foto aerea, 1956. Fonte: IGAC.

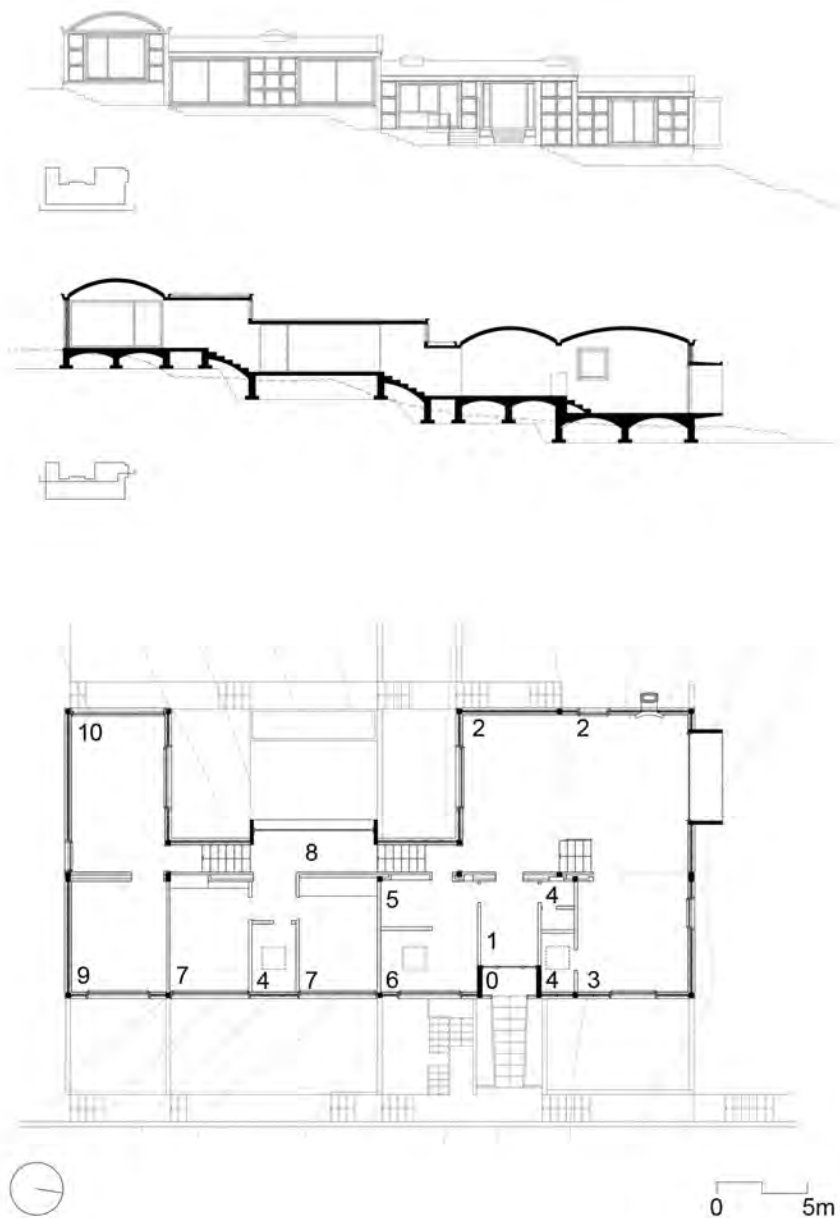


Figura 48. Seconda Casa Violi della *Carrera 2e*, prospetto est, sezione e planimetria. 0. Ingresso; 1. Vestibolo; 2. Salone; 3. Stanza da letto principale; 4. Bagno; 5. Sala da Pranzo; 6. Cucina; 7. Stanze da Letto; 8. Distribuzione; 9. Atelier di pittura; 10. Studio. Fonte: elaborazione dell'autrice.

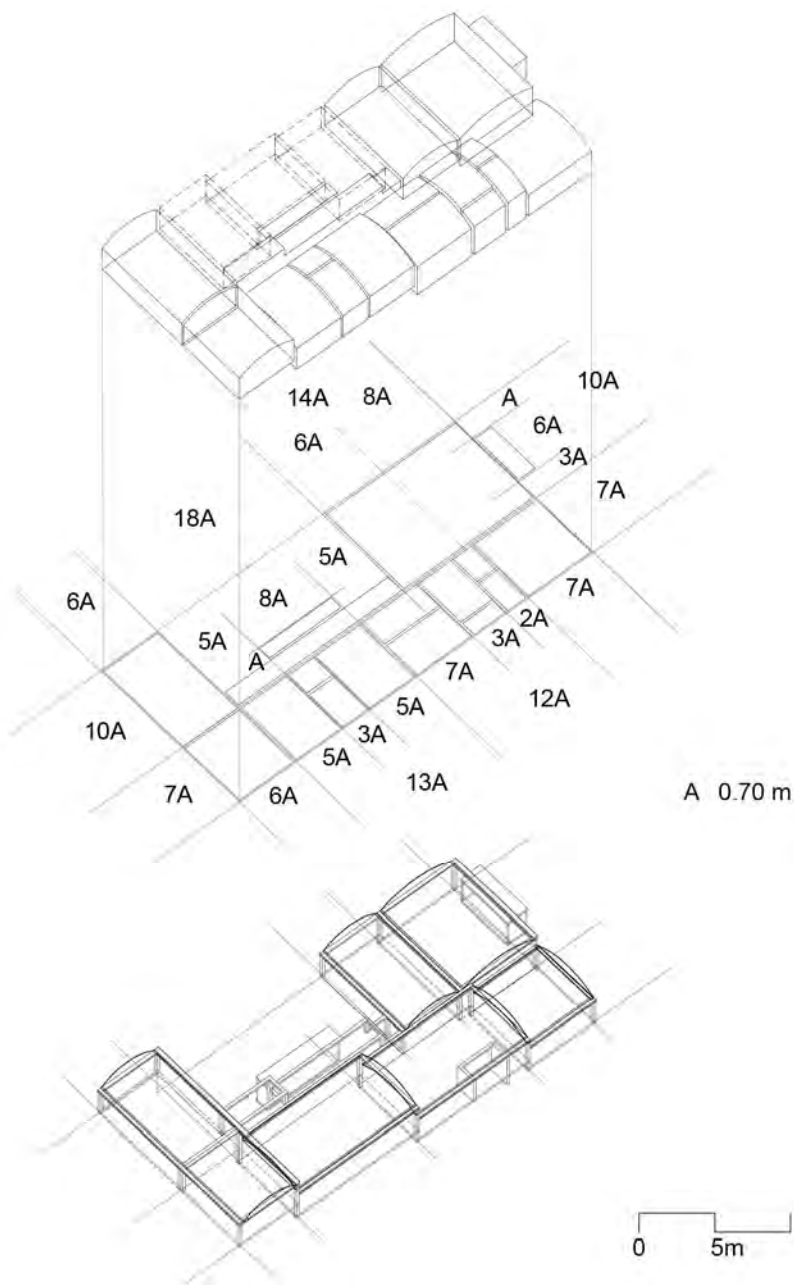


Figura 49. Seconda Casa Violi della *Carrera 2e*, planimetria, rapporti proporzionali e moduli ricorrenti, sistema strutturale. Fonte: elaborazione dell'autrice.

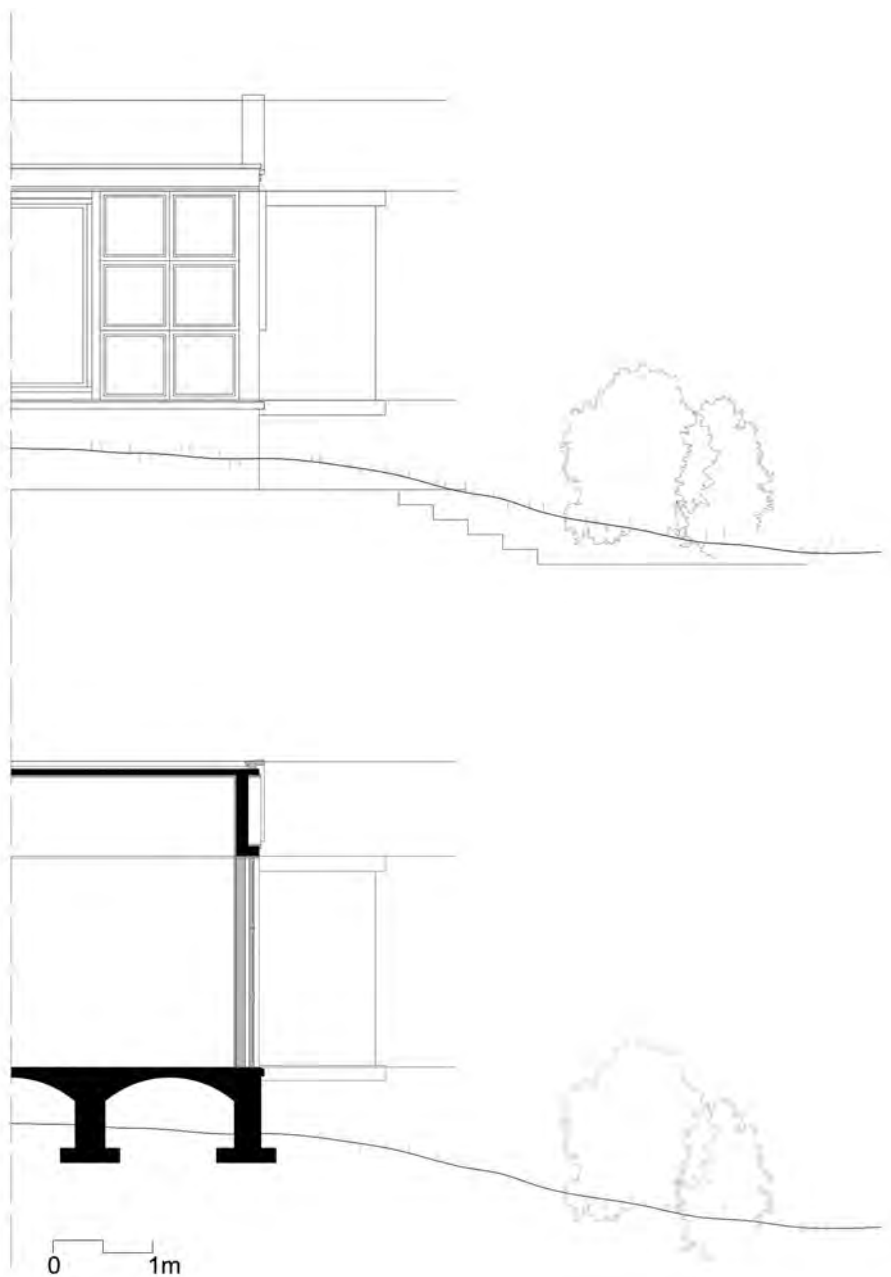


Figura 50. Seconda Casa Violi della *Carrera 2e*, elementi che interpretano l'ordine architettonico e il sistema tripartito. Fonte: elaborazione dell'autrice.

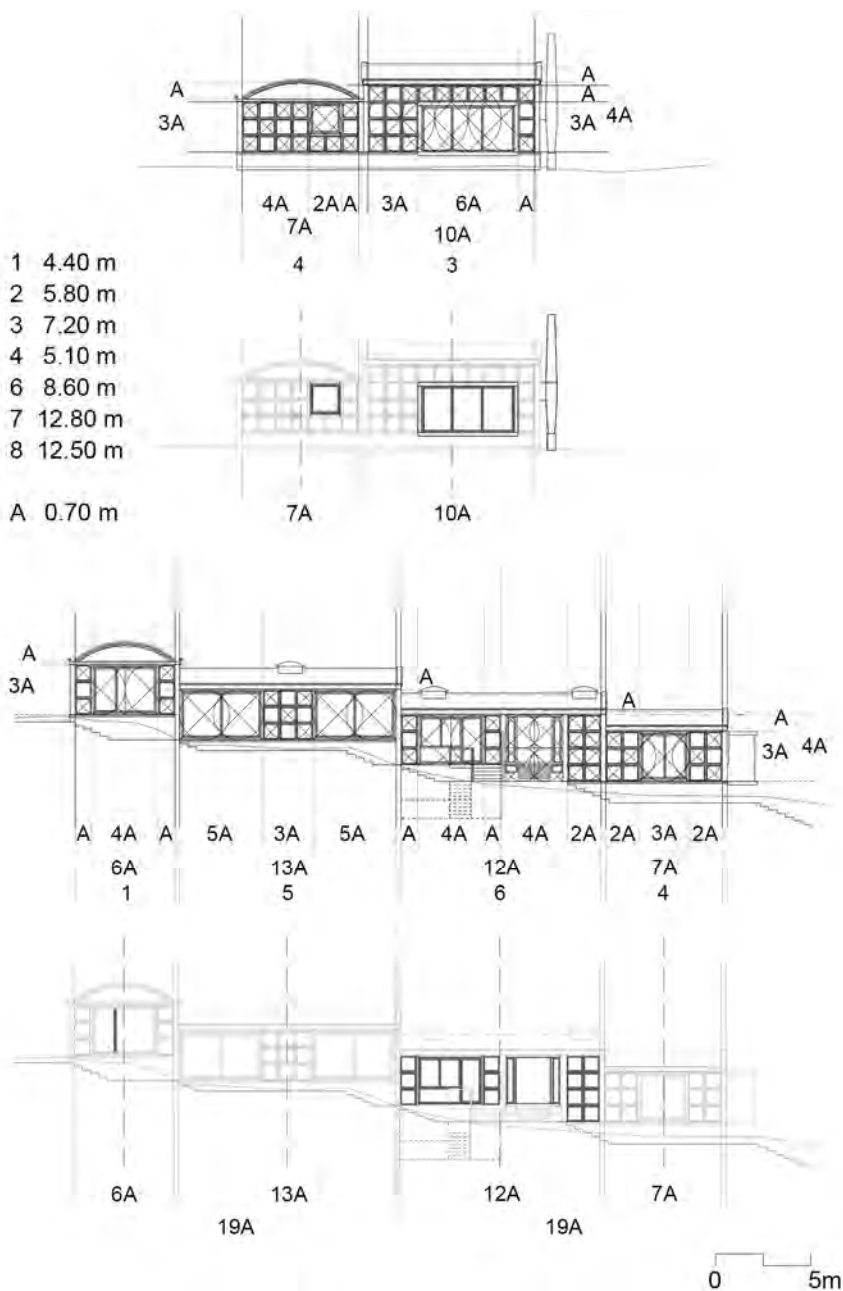


Figura 51. Seconda Casa Violi della *Carrera 2e*, prospetto nord e est: rapporti proporzionali e moduli ricorrenti; relazioni di simmetria e variazioni alla regola. Fonte: elaborazione dell'autrice.

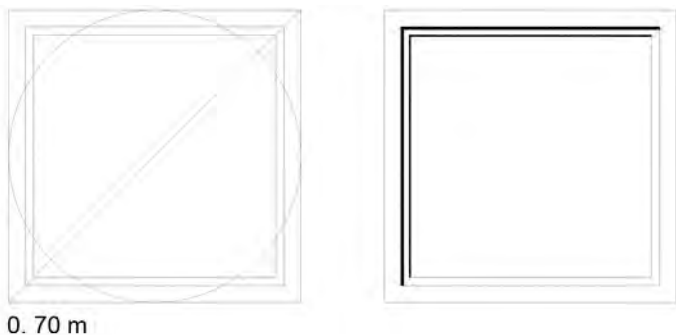


Figura 52. Seconda Casa Violi della *Carrera 2e*, pannello prefabbricato in cemento che definisce il modulo (70x70 cm). Fonte: elaborazione dell'autrice.

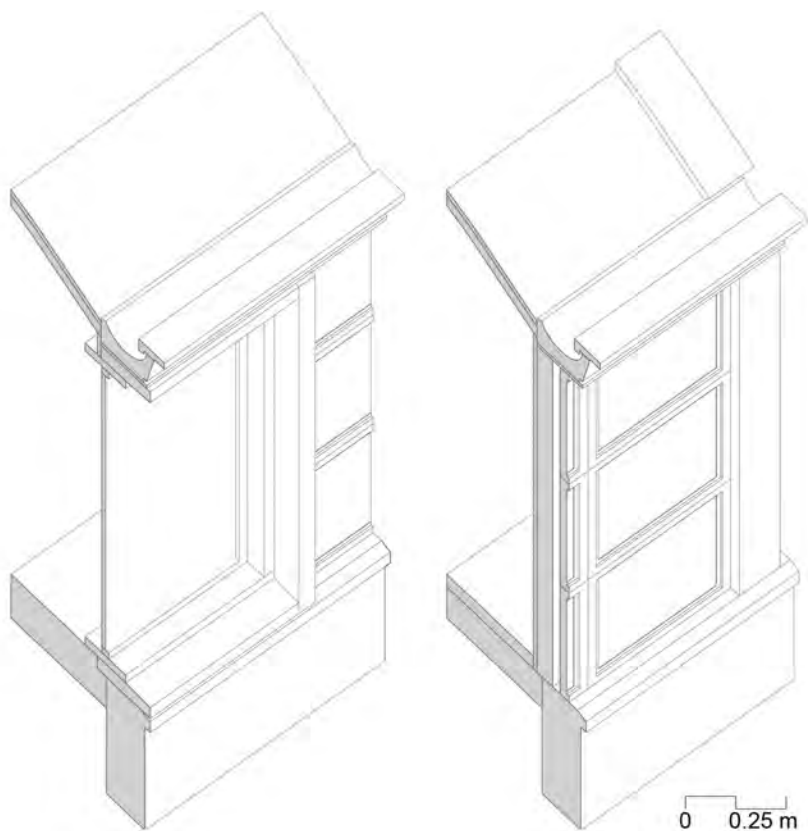


Figura 53. Seconda Casa Violi della *Carrera 2e*, carattere tettonico degli elementi di facciata. Fonte: elaborazione dell'autrice.



Figura 54. Seconda Casa Violi della *Carrera 2e*, trattamento materico degli elementi di facciata. Fonte: elaborazione dell'autrice.



Figura 55. Seconda Casa Violi della *Carrera 2e*, foto dell'edificio in costruzione, senza data. Fonte: Universidad Nacional de Colombia, Bogotá D.C., Facultad de Artes, Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Collezione Bruno Violi.

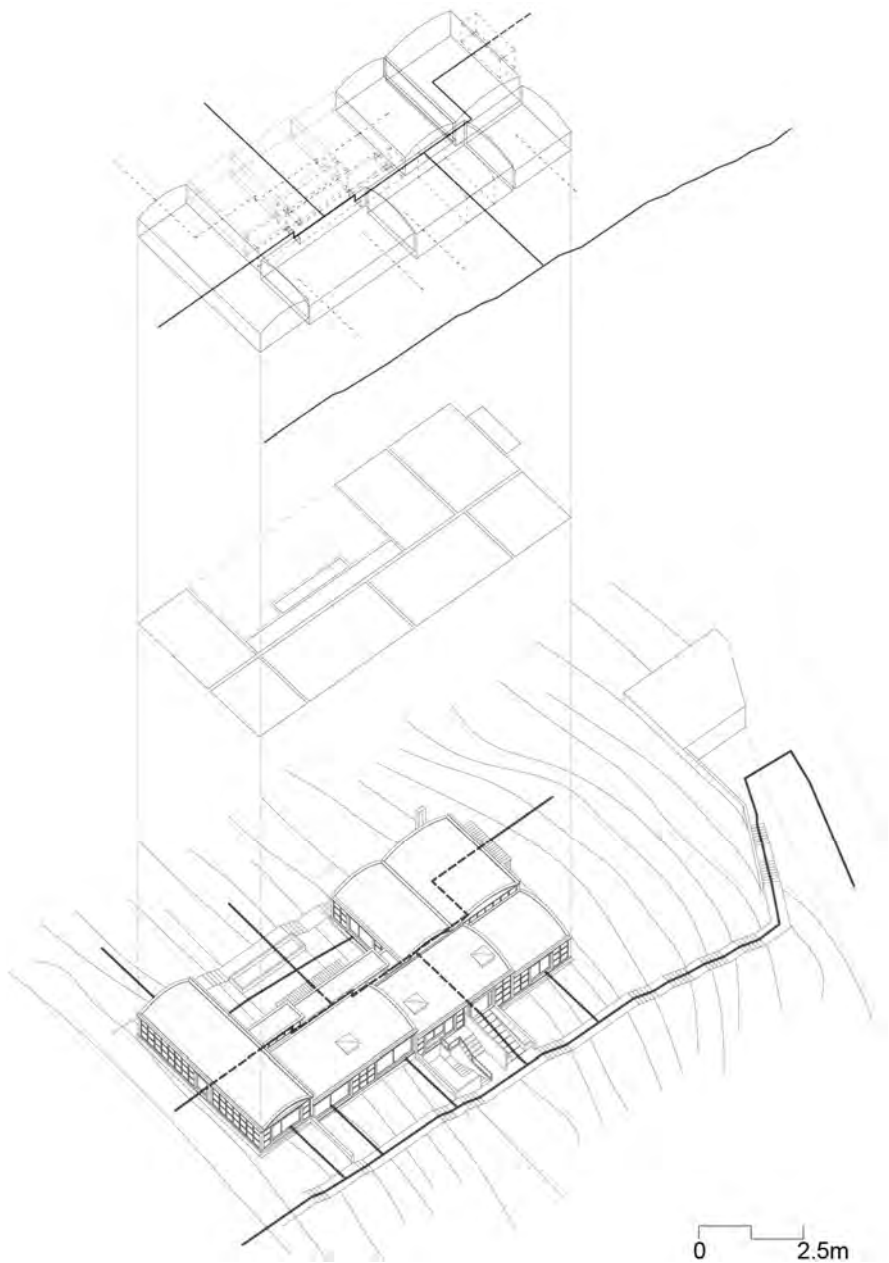


Figura 56. Seconda Casa Violi della *Carrera 2e*, relazione tra spazio interno e percorso di distribuzione. Fonte: elaborazione dell'autrice.

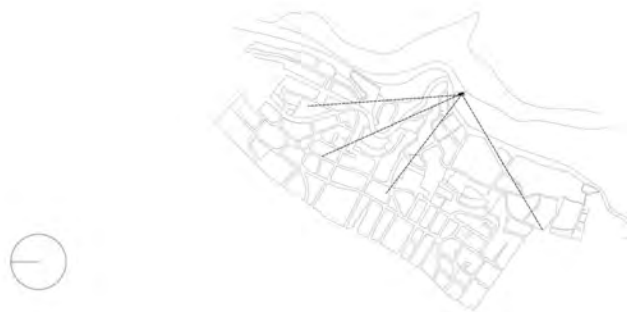


Figura 57. Seconda Casa Violi della *Carrera 2e*, relazioni tra l'edificio, *los cerros* e la *Sabana*. Fonte: elaborazione dell'autrice.

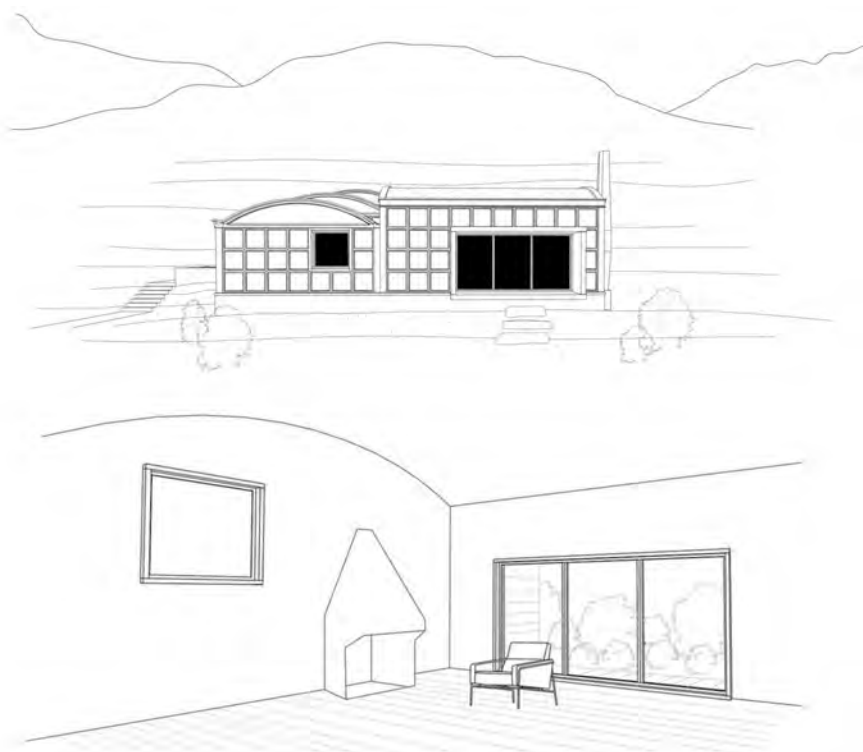


Figura 58. Seconda Casa Violi della *Carrera 2e*, relazione formale e visuale tra l'edificio e il paesaggio: il profilo della copertura e la sovrapposizione dei volumi richiamano le montagne alle spalle; la loggia cattura la vista del giardino e de la *Sabana* verso nord. Fonte: elaborazione dell'autrice.

3.2.3 Sede della Compagnia Volkswagen del *Caribe* (1949-1955)

Il progetto dell'edificio Volkswagen è sviluppato dalla *firma* Violi & Lanzetta Cia Ltda in collaborazione con Guillermo González Zuleta (Rother 1986, p. 62) alla fine degli anni '40 e portato a conclusione da Violi nel 1955.¹²

Adibito a vendita, stoccaggio e riparazione di automobili della nota impresa tedesca, *Palmacén* si affaccia sull'*Avenida* El Dorado o *Calle* 26, un importante asse viario – all'epoca in costruzione – che attraversa la città in direzione est-ovest mettendo in comunicazione il centro con l'aeroporto.

Il fabbricato occupa interamente un lotto a "L" di circa 3'500 m², posto all'estremità di un isolato di grandi dimensioni libero su tre lati, compreso tra le *Carreras* 24 e 27. Il fronte principale si attesta sull'*Avenida* El Dorado, da cui si prevede l'ingresso pubblico e pedonale, mentre l'accesso carrabile alla zona dell'officina si trova sul retro, in posizione d'angolo (fig. 59).

L'edificio presenta un impianto planimetrico ordinato e geometrico cui corrisponde una volumetria più articolata: un blocco rettangolare, sviluppato su due livelli con un mezzanino e concluso da un sistema di volte a membrana, è accostato a una piastra orizzontale con copertura piana, sormontata da un elemento lineare anch'esso voltato sul fronte della *Calle* 27 con un volume più alto posto in corrispondenza dell'ingresso.

Il corpo con maggior estensione, all'interno si articola in due ambiti differenti. Il primo, corrispondente al lato corto della "L", definisce l'asse di circolazione con la rampa di accesso al piano superiore. Il secondo è la grande sala officina, caratterizzata da una serie di pilastri che dividono lo spazio in navate di differente ampiezza e tipologia di copertura – un solaio piano per quella centrale e volte cilindriche accostate per le laterali.

Il programma funzionale, suddiviso tra ambito pubblico e di servizio, rispecchia la volumetria dell'edificio. Il blocco di dimensioni inferiori combina un salone per la mostra delle automobili, un locale per la vendita di pezzi di ricambio e uffici al piano mezzanino; al piano superiore si trova una seconda area espositiva all'aperto, protetta dalla copertura voltata. La piastra retrostante prevede, al piano terra, l'officina di riparazione con alcuni vani di servizio concentrati in un nucleo centrale, mentre al piano primo, accessibile attraverso la rampa, si trova il deposito dei veicoli (fig. 60).

La caratterizzazione e l'identità dell'edificio, sia all'esterno sia all'interno, sono affidate alla conformazione dell'ossatura in calcestruzzo armato che, se-

¹² *Vd.* Bibliogr. 4.1, (Proa 1956d); 5.3 (Proa 1949m), (Proa 1955l), (Proa 1955i). Nelle pubblicazioni successive al 1949 Violi è sempre indicato come unico autore.

guendo una geometria ben definita, in sezione disegna la volumetria dei due blocchi, con copertura a volta e terrazza piana.

L'assemblaggio dei diversi elementi genera un effetto di sovrapposizioni e trasparenze giocato sulla combinazione tra pieni e vuoti, paramenti opachi e vetrati, che rivelano all'esterno la diversa vocazione degli spazi interni: una condizione ben evidente sul fronte della *Calle 26* che definisce la grande vetrina da cui guardare la merce in esposizione.

La carica espressiva assunta dalla struttura, si manifesta con altrettanta forza all'interno, in particolare nello spazio dell'officina, dove la trama delle nervature del solaio e la forma circolare dei pilastri si combinano al profilo sinuoso delle volte (fig. 61).

L'edificio è stato convertito in supermercato «almeno dal 1986» (Rother 1986, p. 62) e tuttora ospita un punto vendita della rete “Colsubsidio”.

Principi compositivi di matrice classica tra regola e variazione

Le regole di composizione sono dettate in pianta da un modulo di 6 m (A) che stabilisce il passo dei pilastri, genera la scansione dei fronti e degli ambienti interni. Il sistema di base subisce alcune variazioni: il modulo, in corrispondenza della prima campata della sala espositiva, si dilata a 9 m (B); nella fascia che alloggia la rampa è di 4,95 m (E), nell'area di ingresso è di 7,40 m (D); la griglia quadrata di imposta dei pilastri, nella parte centrale della sala officina, perde la propria geometria per liberare più spazio a terra, in accordo con le esigenze del programma funzionale.

La chiarezza che all'esterno contraddistingue i tre volumi (esposizione, officina e distribuzione) si perde nell'articolazione degli ambienti interni: qui, seguendo una scansione che non rispetta il modulo base, si introduce un'ulteriore griglia che genera uno spazio dinamico e dispone, con maggior libertà, gli altri elementi della composizione. Si tratta in particolare della rampa e di alcuni blocchi di servizio, rispettivamente isolati al centro della sala e posti a occupare la campata laterale dell'asse di distribuzione. Inoltre, all'interno dell'officina, alcuni spazi assumono una diversa conformazione volumetrica a causa del cambio di copertura, come accade per le volte cilindriche delle ali laterali.

I singoli vani, rispetto all'impaginato del telaio strutturale che corrisponde e governa i settori rispondenti ai diversi utilizzi, si articolano in modo più complesso, facendo dialogare le diverse parti tra loro. Ciò accade, ad esempio, in corrispondenza del piano mezzanino, che divide in due livelli il blocco sulla *Calle 26*. Il solaio della zona uffici, costituisce, infatti, un “ponte” tra lo spazio

esterno della strada, l'area espositiva e l'officina: sul retro si affaccia, in aggetto, verso il sottostante ambiente di lavoro; sul fronte, circonda uno spazio a doppia altezza che mette in comunicazione i due piani della sala, oltre ad essere visibile all'esterno attraverso il balcone e la pensilina che segnala l'ingresso. In maniera analoga, il locale adibito alla vendita di ricambi, crea una sorta di cannocchiale tra la strada e lo spazio del laboratorio. Ancora, all'interno dell'officina, la scansione tripartita della pianta – dettata dal passo dei pilastri – non corrisponde precisamente all'area coperta dalle volte dal profilo sinusoidale: le coperture appese alle travi del solaio centrale, fuoriuscendo oltre la linea definita dal modulo di base (A), modificano la percezione della spazialità interna. In più, la volta posta sul lato nord, si allunga fino a invadere la fascia di distribuzione, riprendendo tuttavia il filo della rampa (fig. 62).

La struttura portante, che identifica i tre volumi, risolve dunque la partitura generale, chiara e ben definita, rispetto alla quale ulteriori dispositivi di composizione si innestano per introdurre nuove dinamiche (fig. 63).

L'equilibrata e simultanea presenza di regola e variazione, così come descritto per lo spazio interiore, si manifesta con maggiore evidenza sul fronte principale. I pilastri, le travi e il profilo delle volte, disegnano l'impaginato di partenza, rispetto al quale si sovrappongono gli elementi che, più liberamente, rivelano la diversa maniera di occupare lo spazio. Ad esempio la dimensione a doppia altezza della sala esposizione è suggerita all'esterno dalle grandi vetrate che, allo stesso tempo, marcano il solaio retrostante con il disegno dell'infisso; la conformazione a "C" del mezzanino è accentuata da due elementi in aggetto, la pensilina e il balcone, che bucano e oltrepassano il piano di facciata; o ancora, la leggibilità della parte adibita a servizi e rivendita ricambi è affidata a un tamponamento opaco. Tali elementi rompono le geometrie del disegno del fronte, ordinato dal modulo base A (6 m) in sei campate. La simmetria, negata dal decentramento della parte a doppia altezza, è ripristinata dagli aggetti laterali e resa nuovamente imperfetta dalla diversità formale dei due elementi sporgenti, un balcone pieno e una pensilina sottile. A sua volta, la porzione di copertura che porta la scritta "Volkswagen" è centrale rispetto al lato destro, ma cinta da spazi con conformazione differente – uno a doppia altezza e uno diviso in due livelli. L'ordine si ristabilisce attraverso il piano della terrazza che, non introducendo altre variabili, restituisce forza all'impaginato del sistema portante (fig. 64).

A rivelare il valore dell'impianto tripartito nel definire il carattere dell'edificio – come già evidenziato per i precedenti casi studio – è il fronte principale. Un cordolo continuo, posto in posizione arretrata rispetto al filo

esterno dei pilastri, definisce la parte inferiore della facciata sulla *Calle 26*, mentre sugli altri lati risolve la differenza di quota del piano stradale. Il solaio mezzanino marca la linea del basamento su tutto il perimetro, restituendo unità alle parti con diversa volumetria. Il disegno dei serramenti e i due elementi in aggetto posti in corrispondenza dell'ingresso pedonale, contribuiscono a restituire una dimensione più "a misura d'uomo" all'ordine gigante dei pilastri, che marca lo spazio a doppio volume della sala esposizione e la terrazza, conclusa dal profilo curvilineo delle volte a coronamento (fig. 65).

Il disegno, dinamico ma allo stesso tempo equilibrato, del fronte principale non fa che riflettere la logica che regola l'intero edificio: un impianto strutturale chiaro – che assume un ruolo decisivo nel qualificare l'edificio in termini di forma e di spazio – combinato a soluzioni più libere che conferiscono ritmo alla composizione. Anche in questo caso, il ricorso a moduli e regole geometriche si conferma come indispensabile strumento per il progetto, senza mai trasformarsi in un vincolo (fig. 63).

Violi, nel 1947 sviluppa il progetto del Buraglia – in seguito ampliato nel 1954 – e affronta in parte lo stesso tema funzionale del Volkswagen. Il complesso, costruito su un altrettanto importante asse viario, la *Carrera 7*, si confronta con un profondo lotto di forma irregolare, occupato su due lati da costruzioni esistenti. L'edificio combina locali riservati all'attività commerciale e di riparazione automobili, posti ai primi due livelli, con un complesso di residenze ai piani superiori. È possibile leggere la stessa logica nell'organizzazione planimetrica, fatta eccezione per l'accesso carrabile, che in questo caso avviene dal fronte principale. Esattamente come nel Volkswagen, si ritrovano: la zona di esposizione a doppia altezza e gli uffici sul solaio mezzanino; la rivendita di ricambi a destra dell'ingresso; l'officina sul retro con un piccolo blocco di servizio al centro; il deposito al livello superiore con affaccio diretto su strada, schermato da grandi vetrate. Diversamente, la rampa che mette in comunicazione i due piani, posta sul retro, assume una forma curvilinea e definisce una corte di forma irregolare che illumina con luce naturale lo spazio interiore. Nella sala officina, un modulo base di 7 m (A) definisce la maglia a pianta quadrata dei pilastri a sezione circolare; nella fascia corrispondente alla sala esposizione, il modulo si dilata a 12 m (B) e detta il passo delle colonne di forma allungata, generate dall'accostamento di due dei pilastri interni; alle due estremità, il confronto con la geometria trapezoidale del lotto dà origine a campate di dimensioni differenti, 5,60 m (B) e 5,80 (C).

Il prospetto – attraverso un'equilibrata composizione di elementi verticali e orizzontali – riflette la scansione del sistema strutturale, introducendo varia-

zioni rispetto all'impaginato regolare di partenza. Il disegno delle aperture suggerisce la diversa altezza degli spazi interni. Una situazione che si ripete ai piani superiori, dove il blocco di residenze presenta una diversa articolazione volumetrica che rende asimmetrica l'immagine complessiva del fronte (fig. 66).

Altro aspetto che accomuna i due edifici – oltre all'applicazione critica di principi di matrice classica al progetto – è l'interpretazione dello spazio centrale. In accordo con la duplice, seppur coerente, vocazione funzionale è possibile individuare la presenza di due poli. Il primo è circoscritto dal solaio mezzanino della sala esposizione, con la scala di collegamento tra i due livelli, trattata come elemento scultoreo: nel Volkswagen in continuità con la lastra del solaio e nel Buraglia come elemento sporgente. Il secondo spazio a valenza centrale è rappresentato dall'officina – dal carattere basilicale nel Volkswagen e trattato come sala ipostila nel Buraglia – ricavata in entrambi i casi tra l'ambito di distribuzione della rampa e il volume su strada (fig. 67).

Il ruolo di rappresentanza richiesto dal programma funzionale per la sala esposizione delle automobili, in entrambi i casi è marcato dalla conformazione plastica dei pilastri: nel Volkswagen portati in facciata, nel Buraglia “esposti” all'interno come parte degli oggetti da mettere in mostra.

Violi conferisce ai due edifici spirito classico e carica monumentale, secondo un'interpretazione che rimanda a notabili esempi, capaci di esprimere le potenzialità della forma architettonica costruita in cemento armato e di nobilitare esigenze funzionali e di servizio: la fabbrica di turbine AEG di Behrens (1908), le officine Fagus di Gropius e Meyer (1911-1925), alcune opere di Perret, come il Garage di Rue de Ponthieu (1906-1907), la sede Wallunt per la vendita di macchine agricole (1915), la Fabbrica Montataire di Oise (1919-1920) o la Sede dei Servizi Tecnici della Marina Nazionale (1928-1930). Edifici, questi ultimi, pubblicati nel numero monografico di *Techniques et architecture* nr. 1-2 del 1949 dedicato all'opera del maestro francese, che Violi conserva nel proprio archivio.¹³

La tettonica e il linguaggio della costruzione

Violi, tra il 1950 e il 1955 circa, intraprende un'assidua attività di collaborazione con l'ingegnere colombiano González Zuleta: un connubio grazie al quale, in diverse occasioni, l'architetto riuscì a dare forma ai propositi di progetto attraverso «ardite» strutture in calcestruzzo armato (Rother 1986, p. 13).

¹³ UN-MR, BV/Progetto nr. 42 “Cosas Violi”/classificazione 111C.

Il Volkswagen affida il proprio carattere al linguaggio della costruzione e le scelte architettoniche trovano un supporto sostanziale nella componente strutturale, che qualifica le parti con diversa destinazione funzionale. L'«ossatura» (Perret 1952, p. 35), come nei casi già illustrati, «contiene e supporta i più diversi e diversamente situati organi» (p. 38) dell'edificio, qualificati in termini spaziali dalla variazione di forma e dalla giustapposizione tettonica dei diversi elementi, sempre chiaramente segnalati e lasciati a vista (figg. 68-69).

Il volume della sala esposizione, risolto in copertura dal sistema di volte a membrana accostate, presenta una struttura a telaio di sei campate. I pilastri a pianta rettangolare, 60x30 cm, scandiscono il disegno del fronte sulla *Calle 26* e dettano in altezza la dimensione verticale. Il solaio della terrazza, arretrata rispetto al filo esterno dei pilastri e della trave che sostiene le volte di copertura, insieme agli elementi in aggetto di balcone e pensilina – che a loro volta denunciano all'esterno la presenza del mezzanino – marcano, a contrasto, le linee orizzontali dell'impaginato (fig. 70).

All'interno, la sala è libera da pilastri e lo spazio a doppia altezza è circoscritto dal solaio che alloggia gli uffici, appeso tramite cavi a quello del piano primo e contraddistinto dalla scansione delle travi principali e secondarie in calcestruzzo armato, lasciate a vista.

Sul perimetro e nella prima campata dell'officina, la sezione dei pilastri si riduce per diventare quasi quadrata, 40x30 cm, mentre in corrispondenza della piastra orizzontale, cambia configurazione assumendo una sezione circolare di diametro 40 cm.

L'impianto richiama uno spazio di tipo basilicale a tre navate: al centro, le travi del solaio del piano primo poggiano su due file di pilastri circolari e terminano con due ali a sbalzo di 3,5 m che sostengono le volte cilindriche laterali. L'orditura degli elementi principali e secondari disegna una geometria a casettoni, conferendo una certa monumentalità allo spazio sottostante. Poste a una quota inferiore, le volte sono sospese da un lato tramite cavi – lasciano entrare la luce naturale in maniera indiretta – dall'altro si attestano sulla struttura perimetrale che, nella parte superiore, presenta una fascia di aperture ritmata dalla scansione dei pilastri. Inoltre, l'inserimento all'estradosso di formelle in vetrocemento rende le coperture luminescenti, facendole fluttuare leggere. Sul tutto il perimetro, i pilastri marcano le linee verticali, esaltate dall'arretramento della trave del solaio rispetto al piano di facciata e marcate dal trattamento della superficie in calcestruzzo dei pannelli di tamponamento (fig. 61 d).

La combinazione di forme differenti, curvilinee e squadrate, come i pilastri a pianta circolare, le nervature del solaio e il profilo curvilineo delle volte, unita

alla variazione di altezza delle diverse parti, conferisce dinamicità allo spazio interno e genera, sotto la luce, espressivi effetti chiaroscurali.

All'esterno il carattere tettonico dell'edificio è definito dal raffinato gioco di sovrapposizioni e trasparenze fondato sulla relazione tra struttura e tamponamento. I fronti sono quasi completamente opachi, fatta eccezione per il lato sulla *Calle 26* e l'accesso carrabile sul retro: una chiusura che, per contrasto, conferisce forza alla permeabilità della facciata principale, aperta in corrispondenza della terrazza del piano primo e schermata da vetrate al livello inferiore. Qui, l'attacco tra i pilastri e la quota del terreno è risolto attraverso un sottile elemento orizzontale che definisce una soglia lungo l'intero fronte. La trave del piano primo è protetta da una cornice marcapiano che si interrompe in corrispondenza dei pilastri, mentre in cima, il "timpano" curvilineo sul quale poggiano le volte di copertura – in aggetto di 60 cm rispetto al piano della facciata – sporge di qualche centimetro rimarcando lo schema di carico della struttura. I serramenti delle vetrate e il parapetto della terrazza si attestano sul filo interno della trave, enfatizzando lo spessore del pilastro che rimane quasi completamente in vista (figg. 68-70). Gli unici elementi che fuoriescono dalla partitura, sono le porzioni laterali del mezzanino che, da un lato danno forma al parapetto di un piccolo balcone, dall'altro alla pensilina che marca l'ingresso e porta l'insegna con la scritta "Volkswagen". La struttura e la composizione tettonica dei diversi elementi assumono dunque un'importanza fondamentale nel dettare il carattere dell'edificio, sia all'esterno sia all'interno.

Le soluzioni adottate per risolvere il contatto fra trave e pilastro, o la pratica di affidare al sistema strutturale (spesso affidato a elementi prefabbricati) un ruolo chiave nella caratterizzazione dello spazio architettonico, rimandano ancora una volta a riferimenti che dimostrando la conoscenza da parte di Violi dell'opera di importanti maestri del Movimento Moderno. Un esempio è la proposta presentata da Perret per sette fabbriche della Società Centrale delle Leghe Leggere, concepite a partire da componenti standardizzate: in particolare, la grande sala dell'edificio realizzato a Issoire (1939-1940) presenta interessanti analogie con l'officina del Volkswagen. Il disegno e l'articolazione dei diversi elementi ripetuti in serie, definiscono la volumetria dello spazio interno, generando la variazione in altezza dei diversi ambienti e lasciando entrare la luce dalle aperture laterali. Lo stesso si può osservare riguardo all'Ippodromo Zarzuela (1935-1941) di Eduardo Torroja, edificio che Violi studiò con interesse ricalcandone alcune immagini¹⁴ (fig. 14) e soffermandosi su aspetti che

¹⁴ UN-MR, BV/Progetto nr. 42 "Cosas Violi"/classificazione 111C.

certamente costituiranno un riferimento diretto per il progetto del Volkswagen: il profilo definito dalla copertura della tribuna e la relazione tra gli elementi strutturali che la sostengono.

Oltre a ciò, la pratica di affidare la caratterizzazione architettonica degli edifici all'utilizzo delle volte a membrana, contraddistinse l'opera di diversi architetti e ingegneri colombiani contemporanei di Violi (fig. 13), come Cuéllar, Serrano, Gómez, Jorge Gaitán, Solano & Ortega o Leopoldo Rother. Progetti, molto spesso, frutto della collaborazione con lo stesso Zuleta, con l'ingegnere italiano Domenico Parma, artefice del sistema "Reticular Celulado", o con Alvaro Ortega, promotore nel paese del sistema "Vacuum Concrete". Il loro talento, oltre a manifestarsi con soluzioni innovative in campo costruttivo, finirà per determinare il carattere di molte opere realizzate in Colombia tra la metà degli anni '40 e l'inizio degli anni '60: architetture dalla chiara connotazione ingegneristica, emblematiche dei risultati di sperimentazione raggiunti nel paese, che esploravano tecnologie e sistemi costruttivi come dispositivi plastici oltre che strutturali (Téllez 1998a, p. 109).

Una situazione immediatamente riscontrabile sfogliando le pagine dei due volumi di *Arquitectura en Colombia* (1951 e 1963) e della rivista *Proa*, che costantemente pubblicava progetti rappresentativi delle potenzialità espressive e formali di determinate scelte strutturali. Nel 1946, per il disegno della copertura del Mercato di Girardot, Leopoldo Rother collabora con Zuleta e ricorre a un impianto che unisce volte a membrana e pilastri a "V"; l'anno seguente si conclude la costruzione della tribuna dello Stadio di Baseball a Cartagena de Indias – di Solano, Gaitán, Ortega, Burbano e Zuleta – che sviluppa uno sbalzo di notevoli dimensioni con elementi a sezione parabolica a sostegno della membrana curvilinea di copertura; è del 1951 il progetto di Alvaro Ortega e Gabriel Solano per la grande pensilina della Stazione dei Bus di Bogotá; o ancora, è datato 1957 l'Ippodromo per il gioco del *techo* di Álvaro Hermida, con la profonda pensilina posta a protezione della tribuna.

Lo sviluppo della tecnologia di copertura con volte a membrana in calcestruzzo costituì il tramite verso la realizzazione di architetture fondate sulla ripetizione in serie di unità strutturali – come gli esempi di residenze già citati, la sede del municipio a El Venadillo (1948) e la fabbrica di Chewingum Clark a Bogotá (1953), entrambi di Francisco Pizano. Un approccio che richiama la teoria della *machine à habiter* di Le Corbusier e il sistema "Dom-ino" (1914), messo in pratica nei modelli della *Maison Monol* (1919), della *Maison Citrohan* (1920) o delle *Immeubles-villas* (1922).

Violi interpreta nel Volkswagen tale linea di riferimento, combinando elementi seriali e prefabbricati ad altri su disegno, realizzando – così come descritto dalle parole di Germán Téllez – «un esempio eccezionale di come un disciplinato criterio linguistico conduce a una giusta fusione tra nuove risorse e nozioni preesistenti nell'ideologia formale dell'architetto» (ib.).

Letture e costruzione dei caratteri del luogo

Il Volkswagen sorge in un'area di espansione sviluppatasi con la costruzione dell'*Avenida El Dorado*, asse di comunicazione a scorrimento veloce che attraversa la città in direzione est-ovest. Il disegno delle strade di diversa ampiezza e orientamento (tra cui spiccano la *Calle 26*, l'*Avenida de las Américas* e la *Calle 28*), la dimensione variabile delle *cuadras* e la scala del costruito seguono regole specifiche per ciascun settore, disegnando una struttura urbana riflesso delle dinamiche di crescita incontrollata. L'edificio si confronta con tale tessuto disomogeneo occupando per intero la superficie del lotto: cinge su due lati un edificio esistente, con il quale ricomponne la forma della *manzana*, e ridefinisce il fronte dell'isolato su quasi quattro lati (fig. 59).

Il Volkswagen stabilisce, in primo luogo, una relazione diretta, di duplice natura e gerarchia, con l'*Avenida El Dorado* attraverso la facciata. Rispetto alla strada l'edificio si pone come una grande vetrina, esibendo una dimensione monumentale enfatizzata dall'ordine gigante dei pilastri. Contemporaneamente, il rapporto con lo spazio del pubblico del marciapiede, da cui avviene l'accesso alla zona di vendita, è riportato “a misura d'uomo” attraverso gli elementi sporgenti e il disegno dei serramenti.

Seguendo una logica opposta, la piastra orizzontale adibita a officina si chiude alla vista dalla strada e l'impaginato dei fronti si caratterizza per l'esplicitazione chiara della struttura rispetto ai pannelli di tamponamento, trasparenti e opachi, fatta eccezione per il volume posto sull'angolo tra la *Carrera 24* e la *Calle 27*, che segnala l'ingresso di servizio. All'interno della sala, la relazione con lo spazio esterno si limita alle aperture perimetrali e a quelle generate dallo scarto tra i diversi sistemi di copertura, che ammettono l'ingresso della luce naturale. Solo dopo aver percorso la rampa e raggiunto la quota della terrazza, l'edificio torna ad aprirsi, a trecentosessanta gradi, verso il paesaggio circostante.

Il luogo privilegiato da cui guardare la città si trova al di sotto della copertura che fronteggia la *Calle 26*, dove le linee verticali dei pilastri e quella curvilinea delle volte, incorniciano in direzione ovest la vista della *Sabana*. Come già evidenziato per la Casa Shaio e la seconda residenza Violi, le curve della coper-

tura richiamano a livello formale il profilo delle montagne in lontananza (figg. 71-72).

La maniera di interpretare i caratteri del luogo – in termini di relazioni con la strada, la vista *de los cerros* e della *Sabana* – oltre a riflettere un profondo legame tra architettura e contesto, permette di evidenziare ulteriori analogie con il Buraglia. In entrambi i casi, i due edifici, oltre a condividere parte dello stesso programma funzionale, fronteggiano importanti assi viari della città: la *Calle 26* e la *Carrera 7*. Il fronte principale è risolto in maniera analoga, attraverso un'estrema permeabilità che si manifesta a due livelli di scala: la dimensione a doppia altezza, sfruttata per dare maggior visibilità all'edificio in risposta alla funzione commerciale, convive con le soluzioni adottate per risolvere il rapporto diretto con lo spazio pedonale del marciapiede, in particolare, attraverso il disegno dei serramenti e il cordolo che definisce l'attacco a terra. Ancora, in accordo con la rispettiva collocazione urbana, gli edifici stabiliscono un dialogo con il paesaggio: di tipo formale per come il fronte sulla *Calle 26* del Volkswagen richiama il profilo delle montagne e attraverso la conformazione a gradoni del Buraglia, che si pone in continuità con esse; di tipo visuale per come in entrambi i casi gli edifici aprono lo sguardo verso la *Sabana* a ovest e *los cerros* a est (fig. 73).



Figura 59. Volkswagen, foto aerea, 1956. Fonte: IGAC.

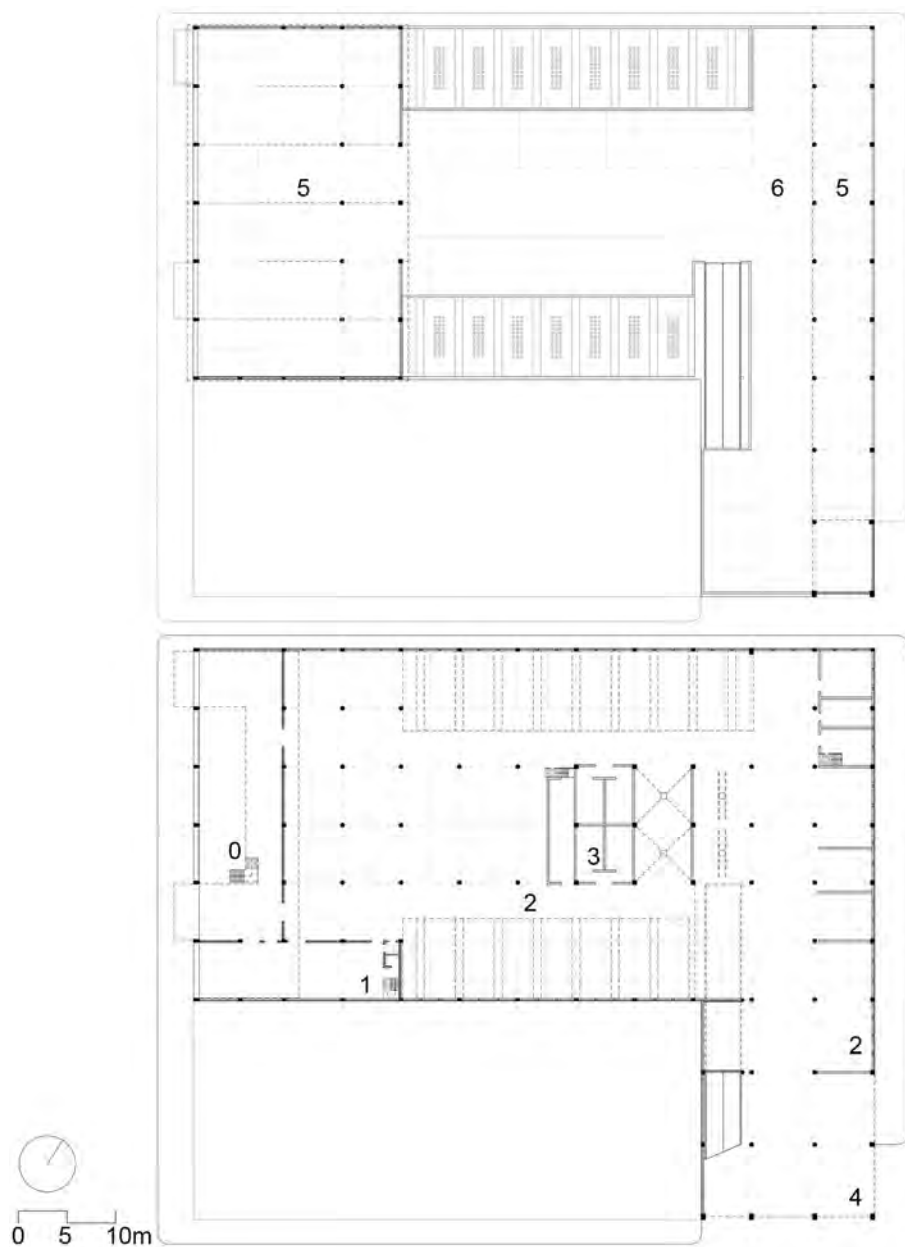


Figura 60. Volkswagen, dall'alto verso il basso: planimetria piano copertura e piano terra. 0. Sala esposizione; 1. Vendita pezzi di ricambio; 2. Officina; 3. Servizio; 4. Ingresso auto-veicoli; 5. Esposizione coperta; 6. Esposizione all'aperto. Fonte: elaborazione dell'autrice.

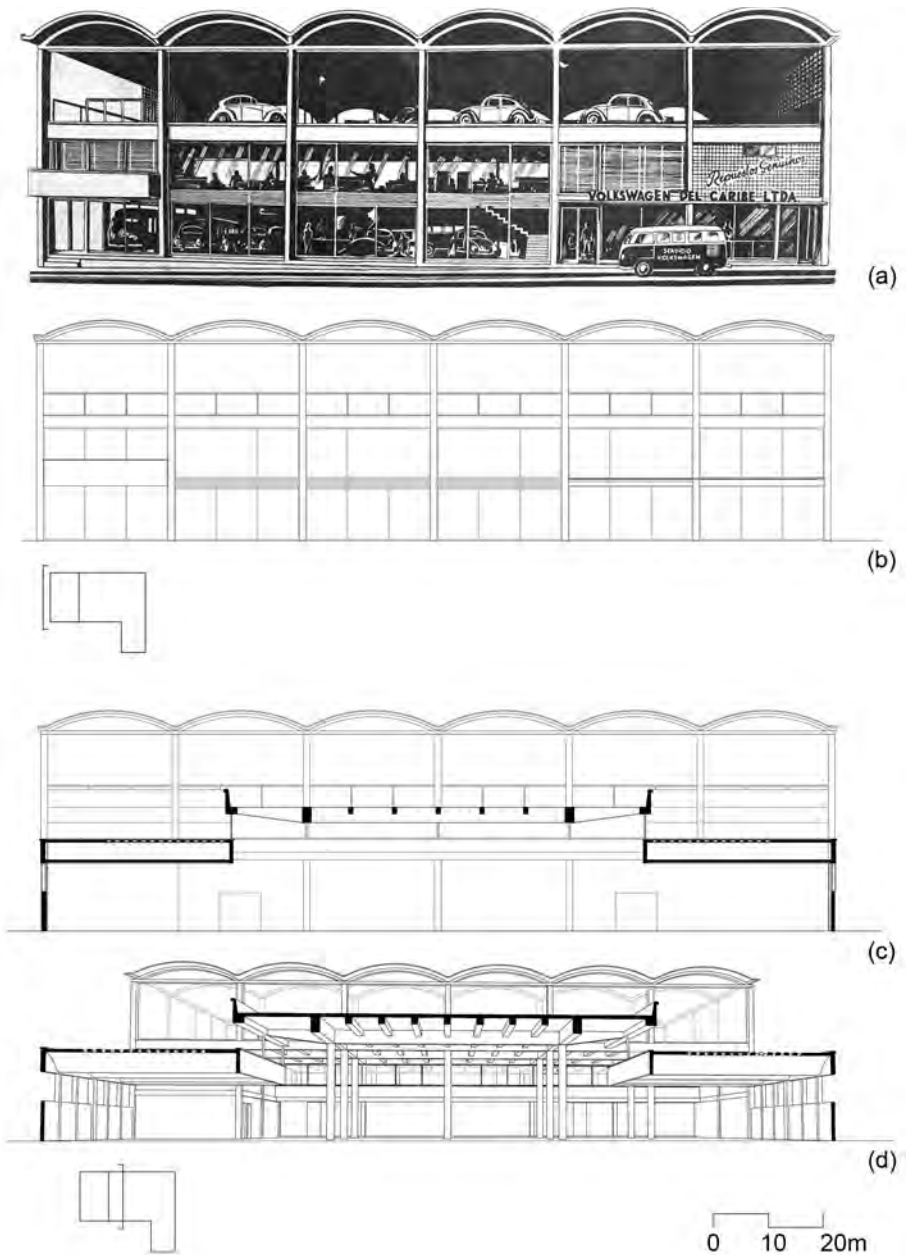


Figura 61. Volkswagen, disegni del prospetto su Cl. 26 (a-b), sezione (c), sezione prospettica (d). Fonte: (a) Universidad Nacional de Colombia, Bogotá D.C., Facultad de Artes, Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Collezione Bruno Violi; (b-c-d) elaborazione dell'autrice.

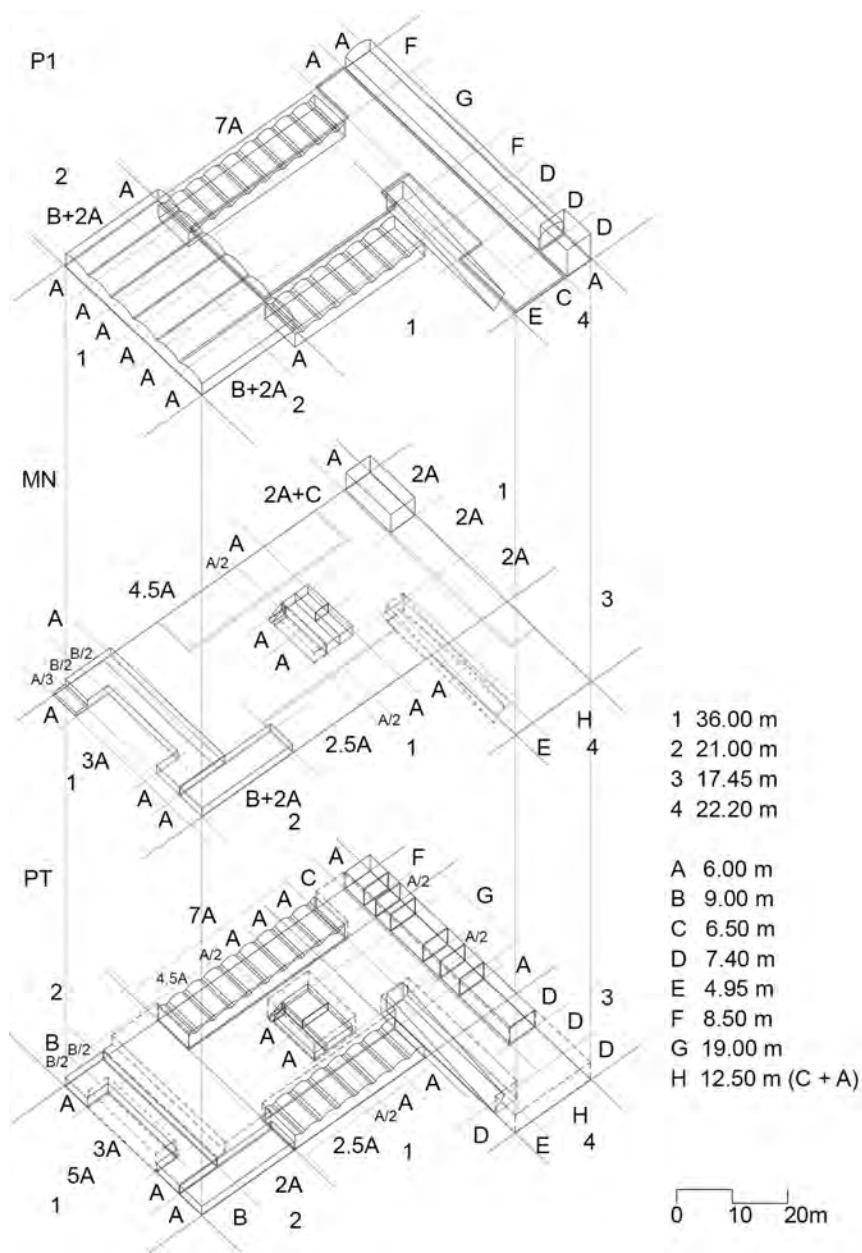


Figura 62. Volkswagen, rapporti tra geometrie compositive, pieni e vuoti. Fonte: elaborazione dell'autrice.

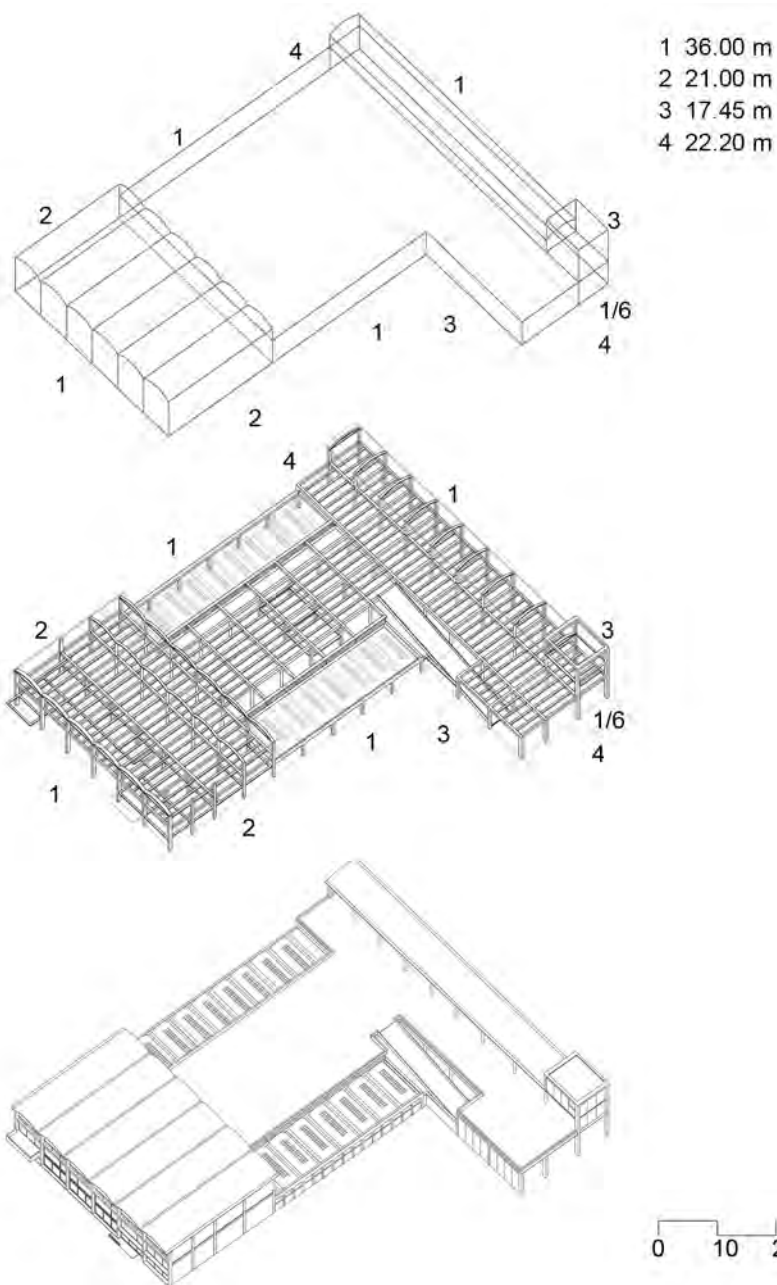


Figura 63. Volkswagen, dall'alto verso il basso: rapporti proporzionali, sistema strutturale, edificio completo dei settori di tamponamento. Fonte: elaborazione dell'autrice.

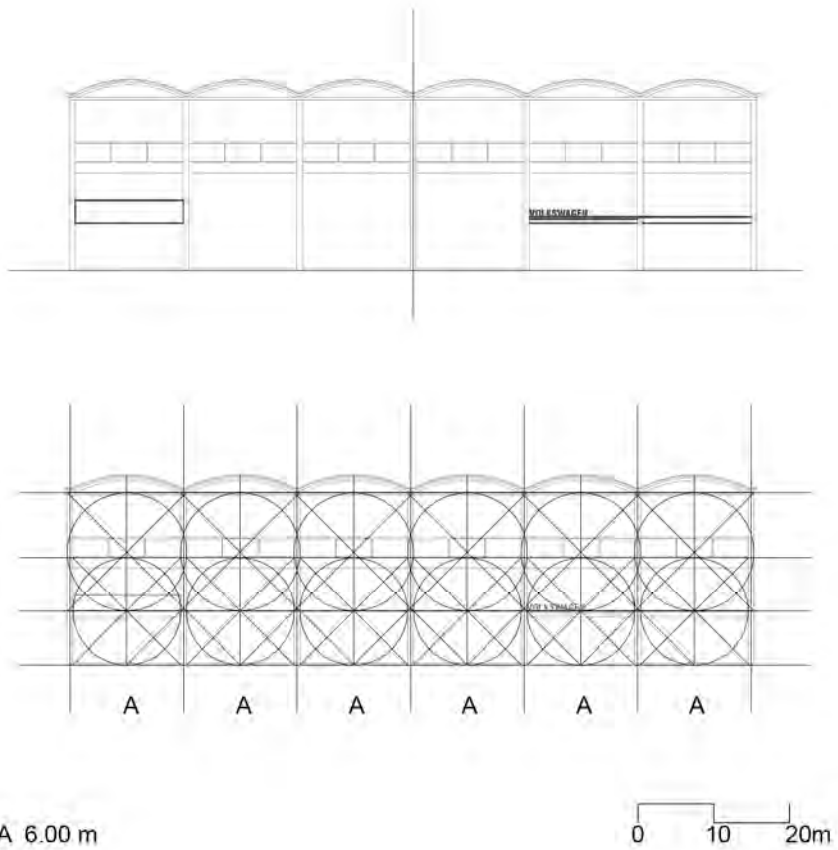


Figura 64. Volkswagen, prospetto sud-ovest. Relazioni di simmetria e variazioni alla regola, geometrie compositive. Fonte: elaborazione dell'autrice.

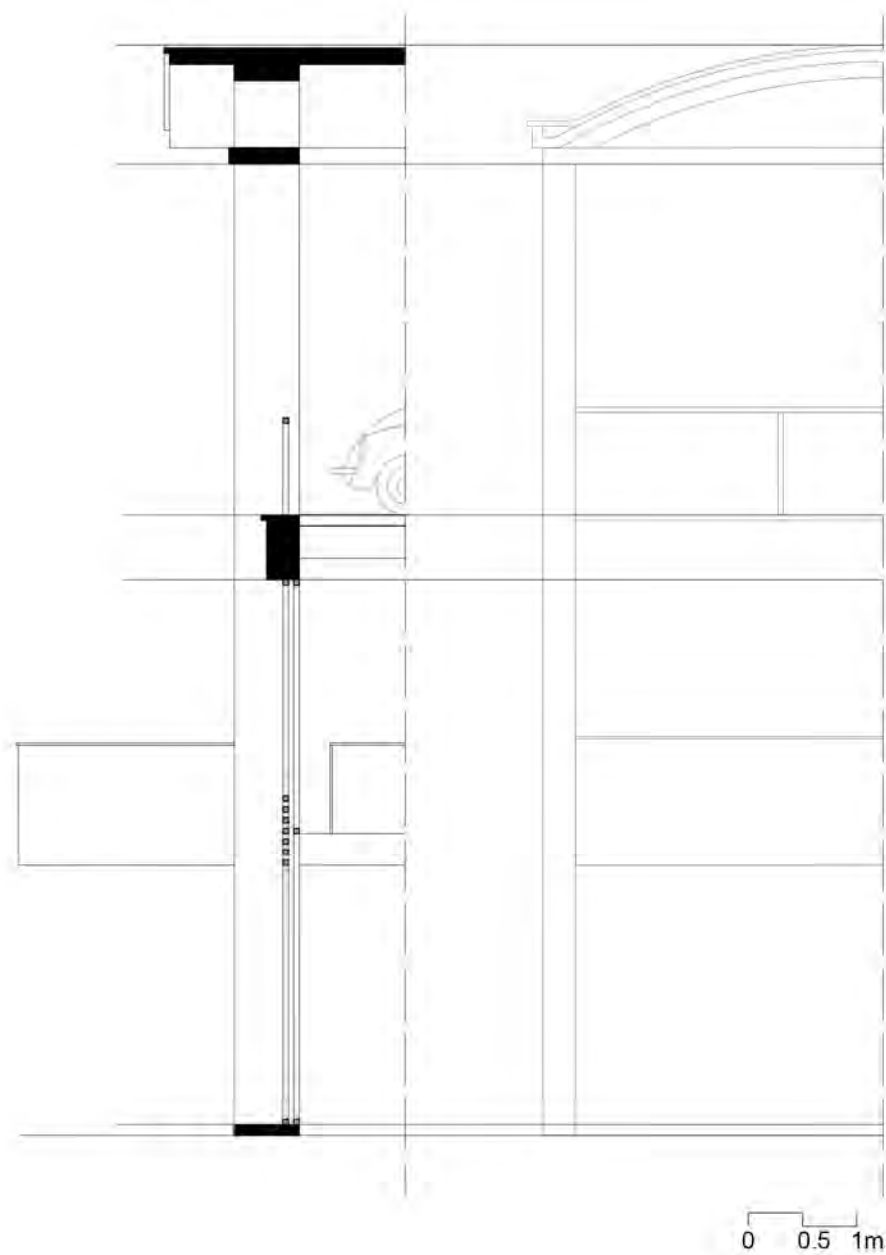
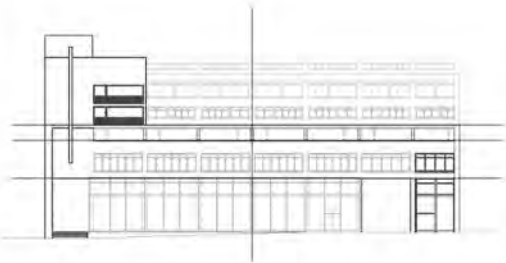
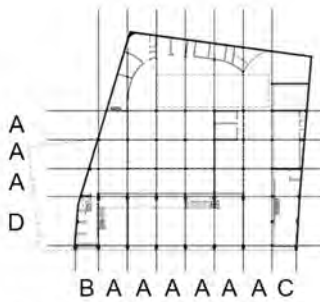
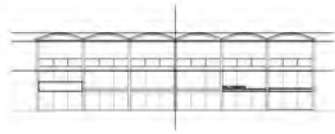
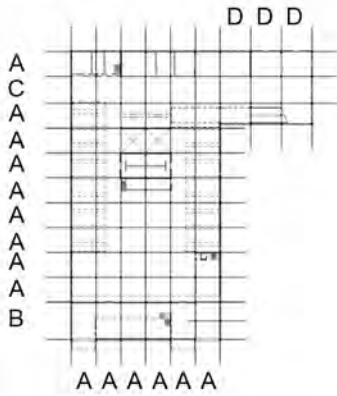


Figura 65. Volkswagen e Buraglia a confronto, relazioni di simmetria e variazioni alla regola. Fonte: elaborazione dell'autrice.

- A 6.00 m
- B 9.00 m
- C 6.50 m
- D 7.40 m



- A 7.00 m
- B 5.60 m
- C 5.80 m
- D 12.00 m



Figura 66. Volkswagen e Buraglia a confronto, sistema tripartito e spazio centrale “bi-polare”. Fonte: elaborazione dell’autrice.

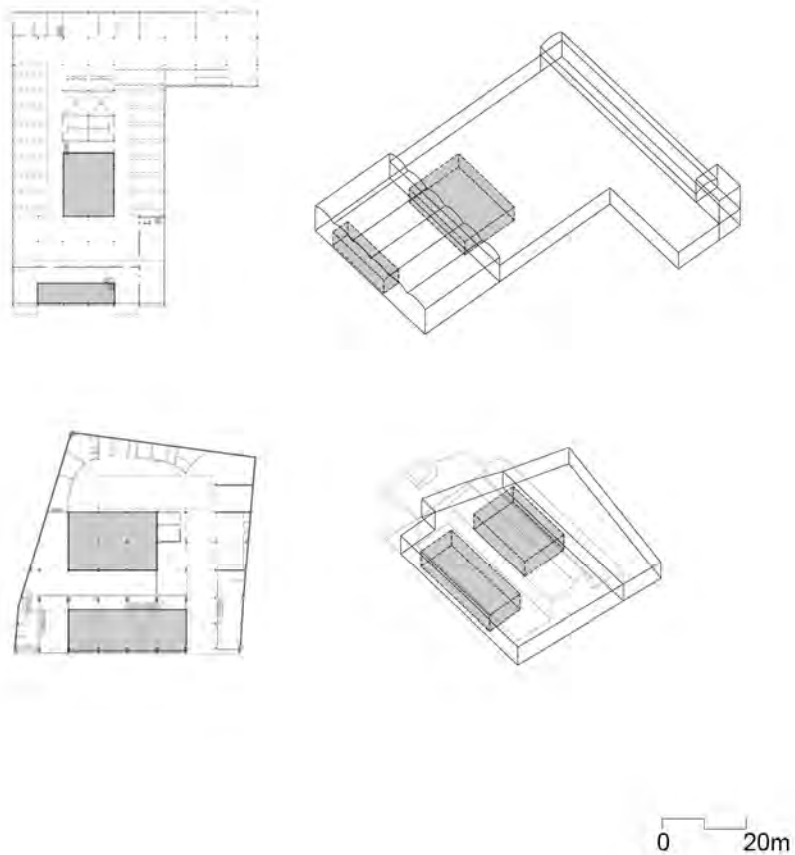


Figura 67. Volkswagen, elementi che interpretano l'ordine architettonico e il sistema tripartito. Fonte: elaborazione dell'autrice.

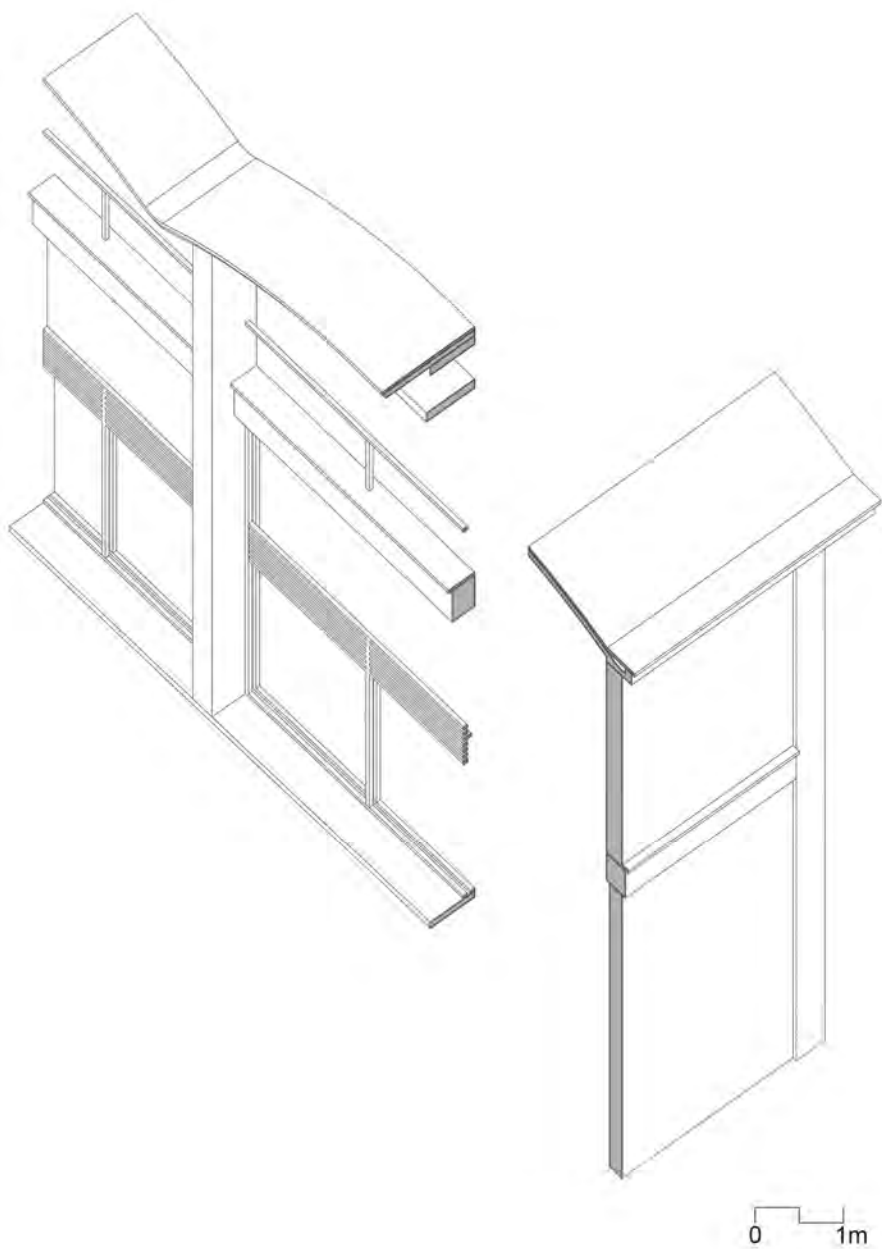


Figura 68. Volkswagen, carattere tettonico degli elementi di facciata. Fonte: elaborazione dell'autrice.

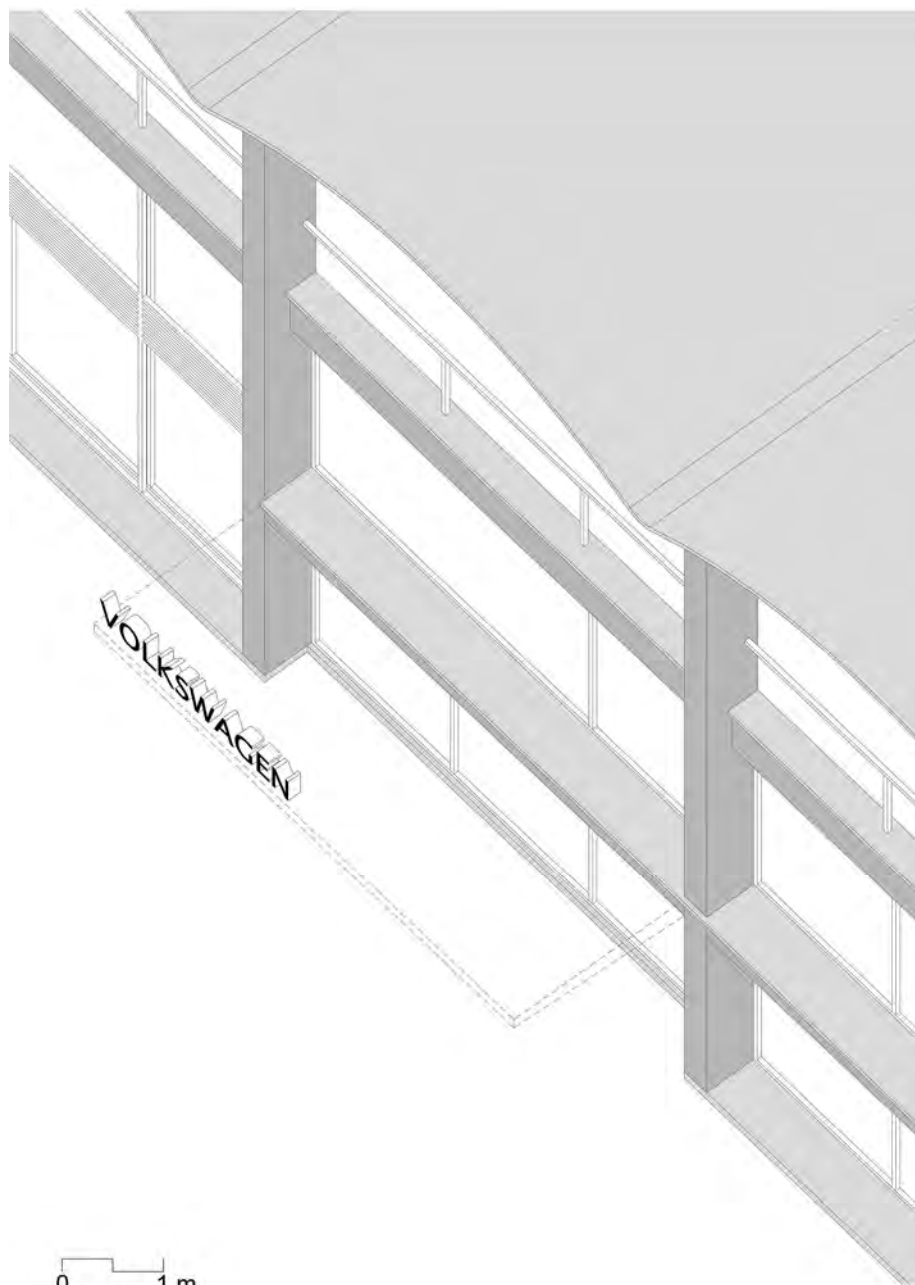


Figura 69. Volkswagen, trattamento materico degli elementi di facciata. Fonte: elaborazione dell'autrice.



Figura 70. Volkswagen, foto dell'edificio in costruzione, senza data. Fonte: Universidad Nacional de Colombia, Bogotá D.C., Facultad de Artes, Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Collezione Bruno Violi.

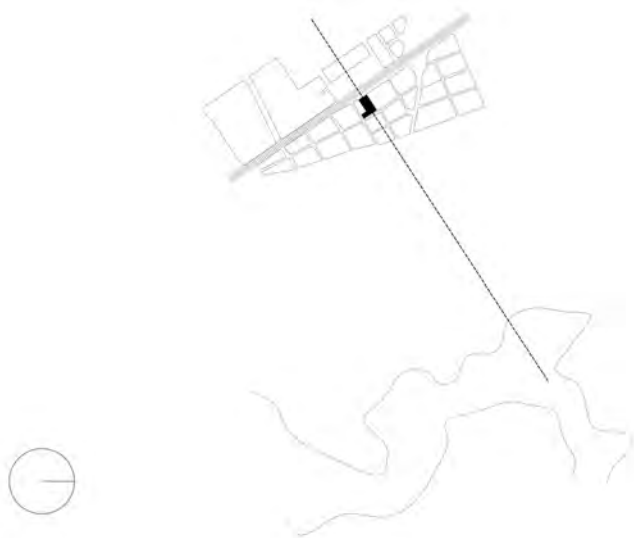


Figura 71. Volkswagen, relazioni tra l'edificio, la Cl. 26 e le montagne. Fonte: elaborazione dell'autrice.

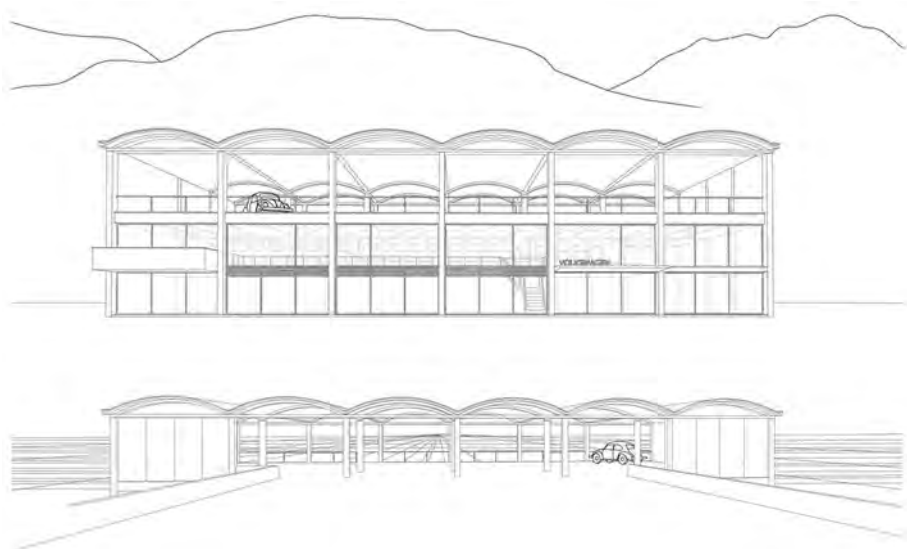


Figura 72. Volkswagen, relazione formale e visuale tra edificio, città e paesaggio: il fronte si apre verso la Cl. 26 e il profilo della copertura richiama le montagne; in copertura la struttura inquadra la vista verso la Sabana. Fonte: elaborazione dell'autrice.

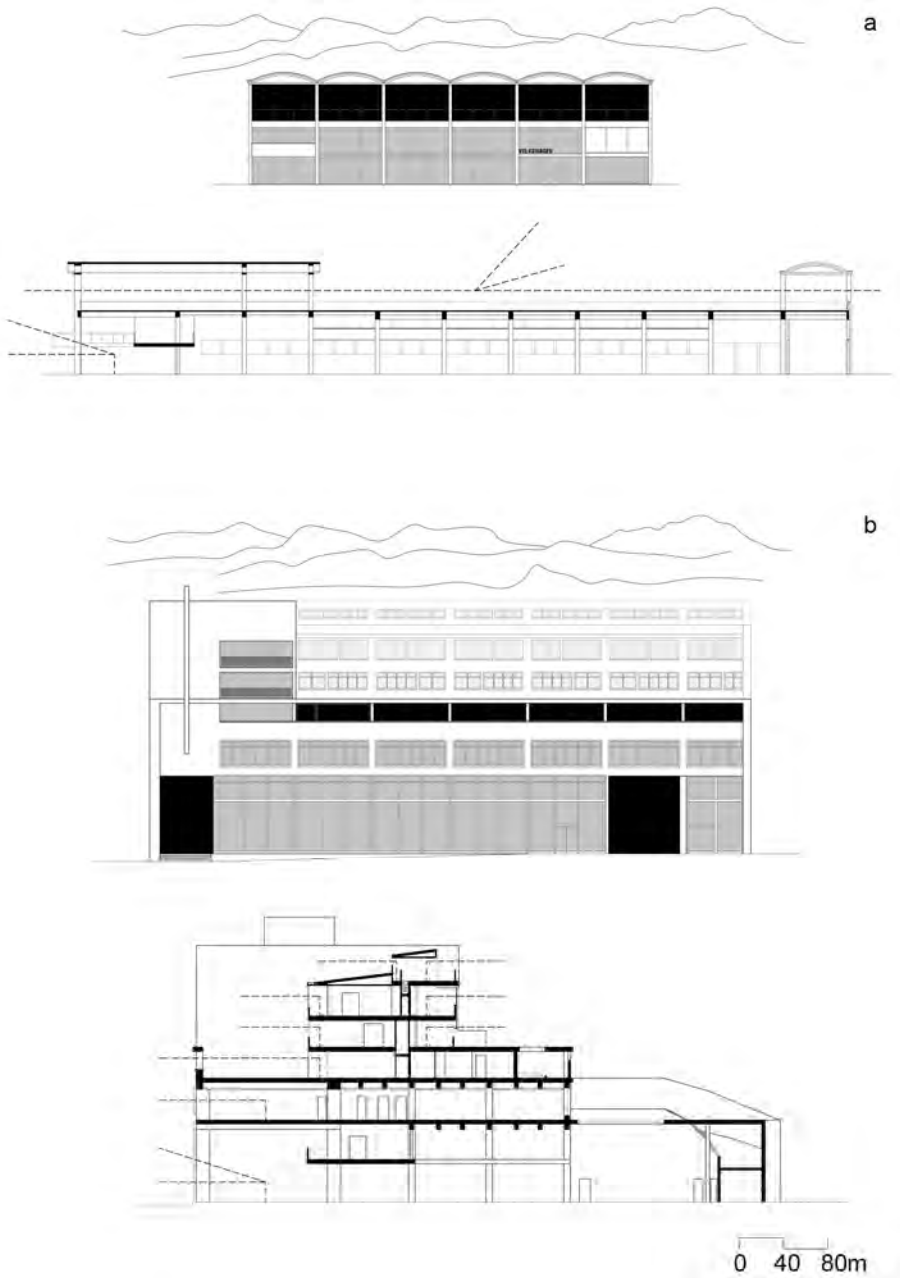


Figura 73. Volkswagen (a) e Buraglia (b) a confronto, relazioni tra gli edifici e il paesaggio.
 Fonte: elaborazione dell'autrice.

3.2.4 Edificio Quintana (1962-1963)

Il progetto del Quintana è del 1962.¹⁵ L'edificio sorge su un lotto d'angolo, di circa 18 x 10 m, tra la *Carrera 7* e la *Calle 12*, a una sola *cuadra* di distanza da *Plaza Bolivar* (fig. 74).

Il Quintana è un volume compatto di otto livelli posto in leggero aggetto rispetto a un basamento a doppia altezza, che include un piano mezzanino. Il blocco principale è affiancato da un corpo laterale, in cui è organizzata la distribuzione e concluso da un piano attico, destinato a residenza.

Una doppia fila di pilastri rettangolari, che nella parte inferiore assumono la forma di colonne trapezoidali rovesciate, definisce la struttura portante insieme a un sistema di solai pieni in calcestruzzo armato.

Le facciate, plastiche ed eleganti, affidano la propria caratterizzazione a una chiara identificazione delle diverse parti dell'edificio: sei colonne incassate scandiscono le aperture dei due livelli del basamento; il corpo centrale sporgente, è marcato dalle linee dei solai in vista e dalle cornici delle aperture, alternate a pannelli in cemento; il blocco laterale, connotato dall'accostamento tra elementi prefabbricati cavi di forma quadrata e un rivestimento in pietra nella parte inferiore, restituisce unità alla composizione ponendosi in continuità al volume del coronamento.

L'edificio dialoga sui due lati con le architetture che descrivono il carattere urbano di questa zona della città, affidato al contrasto tra alti edifici moderni, sedi di compagnie finanziarie e commerciali, e il tessuto di impianto coloniale. Sulla *Carrera 7*, il fronte si relaziona con un fabbricato esistente, il Santo Domingo, un'opera realizzata dallo stesso Violi nel 1950 circa, riprendendone le linee orizzontali di basamento, copertura e fascia delle aperture. Sulla *Calle 12*, si attesta a fianco del Banco Comercial Antioqueño (1962-1965), progetto della *firma* Obregón & Valenzuela all'epoca anch'esso in fase di costruzione e articolato a partire da un volume di altezza maggiore che poggia su un grande podio a "C" con profondi elementi in aggetto.

Il programma funzionale unisce spazi commerciali posti alla quota della strada, uffici nel blocco centrale e una residenza all'ultimo piano. I locali per la vendita, con accesso diretto dalla strada, si sviluppano su due livelli, messi in comunicazione da una scala di servizio. La funzione direzionale è interpretata ricorrendo a uno spazio flessibile, a pianta libera, rispetto al quale il progetto si limita a suggerire una possibile tripartizione interna. L'ingresso, che avviene

¹⁵ UN-MR, BV/Progetto nr. 19 "Obra Quintana"/classificazione 111B.

dalla *Calle 12*, è segnalato attraverso una pensilina, un elemento scultoreo in cemento che sporge rispetto al piano di facciata.

La residenza dell'attico, i cui ambienti si articolano intorno allo spazio centrale del salone, è cinta su due lati da una terrazza-giardino parzialmente coperta che guarda le montagne e la *Plaza Bolivar* in direzione sud-est (figg. 75-77).

Principi compositivi di matrice classica tra regola e variazione

L'impianto planimetrico deriva dall'accostamento di due parti distinte. La prima, corrispondente al corpo principale, è organizzata in tre campate generate dal passo della struttura. La seconda, di dimensioni inferiori, è divisa internamente da una fila di pilastri aggiuntiva, che separa ascensori e vani di servizio da corridoio e rampe di scale. Sopra il basamento, una porzione di solaio a sbalzo si ripete sugli otto livelli fino al piano attico e marca la volumetria del corpo destinato a uffici rispetto al resto dell'edificio: un aggetto che assume una dimensione di poco maggiore sul lato della *Calle 12*.

Il passo dei pilastri, leggibile in facciata attraverso la scansione delle aperture e le colonne portate sul fronte, detta il modulo che governa la composizione e riflette la suddivisione interna degli ambienti del basamento e del blocco centrale – sottolineata dall'alternanza tra i settori di tamponamento che lasciano intuire la presenza della struttura.

La stessa corrispondenza non si riscontra nel corpo adibito a distribuzione. L'ingresso è evidenziato attraverso un cambio di disegno e materiale, mentre il tamponamento identifica il volume in maniera, indipendentemente dalle partizioni interne.

All'ultimo piano la regola subisce un'ulteriore variazione e l'organizzazione dei vani della residenza segue uno schema più libero, dettato da esigenze funzionali, perdendo la corrispondenza con le geometrie del sistema strutturale. Le pareti perimetrali retrocedono rispetto alla linea dei pilastri, generando uno spazio aperto ma coperto che cinge l'edificio sui due lati liberi e riprende, grazie ai sostegni della copertura, il filo di facciata del basamento e del corpo laterale di distribuzione. Qui, l'impianto planimetrico perde la chiara suddivisione in due parti dei livelli inferiori, in favore di una centralità del salone rispetto a stanze da letto, ambienti di servizio, vano scale e terrazza. Inoltre, il disegno delle aperture, giocato sull'equilibrio tra rispondenza al sistema strutturale e regole dettate dalla diversa disposizione degli ambienti interni, genera un'interessante alternanza tra pieni e vuoti (fig. 80).

Le facciate sono governate da assi di simmetria, rispetto ai quali emergono le misurate variazioni riscontrabili in planimetria. Tali "imperfezioni", control-

late in modo armonico dalla partitura sovraordinata della struttura, se si osserva l'edificio nella sua interezza sono quasi impercettibili – anche a causa della ripetizione di elementi uguali tra loro come i pannelli in calcestruzzo, le finestre bordate da cornici o il tamponamento del corpo scale.

Il disegno dei fronti è costruito attraverso un'equilibrata dialettica tra linee verticali e orizzontali, enfatizzato dalle ombre generate dalla conformazione e dall'accostamento delle diverse componenti. La dimensione orizzontale è affidata ai solai di piano, sempre portati all'esterno, ai quali si aggiungono le solette dei pianerottoli del corpo scale e la balaustra dell'attico, che funge da coronamento per il volume principale. Le geometrie verticali sono definite dalle colonne rastremate poste a livello strada, dalla forma delle aperture e dei pannelli di tamponamento, ripetuti in serie. Una condizione che, sul lato della *Calle 12*, è accentuata dal contrasto generato dall'accostamento di volumi con proporzioni diverse: il vano scala, stretto e lungo, e il corpo principale, più largo. Sulla *Séptima*, la verticalità data dal rapporto tra l'altezza dell'edificio e la dimensione del fronte, è riequilibrata dall'orizzontalità delle finestre della campata centrale, che misurano tre aperture (verticali) accostate (figg. 78-79).

L'interpretazione del dibattito in corso nel paese, legata all'utilizzo di componenti prefabbricate e alla costruzione eseguita a regola d'arte in cemento armato, convive in equilibrio con lo spirito classico espresso dalla conformazione tripartita o dalla reinterpretazione dell'ordine architettonico: aspetti che contraddistinguono le architetture di Violi in maniera costante e rispetto ai quali, il basamento del Quintana costituisce un esempio particolarmente emblematico. Lo zoccolo che risolve il cambio di quota tra la *Carrera 7* e la *Calle 12*, nel punto di maggior altezza, assume la configurazione di uno stilobate su cui si innestano le cinque colonne di ordine gigante, che marciano l'intera altezza del basamento: in calcestruzzo armato e rastremate dal basso verso l'alto, in accordo con lo schema di carico, esprimono il proprio ruolo portante all'interno del sistema, reinterpretando in chiave moderna l'ordine dorico. Nella parte inferiore, in negativo, si legge la base, mentre in sommità, sporgente rispetto al corpo della colonna, il capitello: elementi "scolpiti" da un unico blocco di calcestruzzo. L'utilizzo accurato delle casseforme consentì a Violi di realizzare una perfetta scanalatura del fusto, a spigolo vivo, generando un effetto di contrasto tra le parti in luce e in ombra (figg. 81-82). Infine, un architrave s'interpone tra le colonne e il corpo centrale in oggetto che, a sua volta, per via dell'aspetto "cesellato" del paramento murario, assume il ruolo di un ampio fregio, sormontato da una cornice, corrispondente alla balaustra del piano attico (figg. 83-84).

Il Quintana, mostra, ancora una volta, la maniera in cui Violi era in grado di ricorrere criticamente a principi e regole proprie delle grandi architetture classiche per reinterpretarli attraverso forme, materiali e processi costruttivi propri del suo tempo.

La tettonica e il linguaggio della costruzione

Il carattere tettonico, generato dalla giustapposizione di struttura e tamponamento, rappresenta per il Quintana, la forma attraverso la quale Violi esprime il linguaggio della costruzione.

L'edificio si presenta, a prima vista, come un blocco scultoreo e monomaterico, per rivelare, a un'analisi più attenta e sotto l'effetto della luce, l'identità dei singoli elementi che concorrono alla composizione (fig. 85).

I pilastri, arretrati rispetto al filo di facciata, si saldano ai piani orizzontali dei solai in calcestruzzo armato e definiscono l'impaginato di partenza.

A questo si sovrappongono le cornici di bordo delle aperture, sempre in cemento, che aggettando rispetto al solaio ne marcano il disegno sia all'esterno sia all'interno.

I pannelli prefabbricati – in cemento pigmentato tendente all'ocra – accostati in serie e posti in leggero sotto squadro rispetto al piano di facciata, dettando la scansione tra partizioni opache e trasparenti, marcando la posizione dei pilastri interni. Scavati nella parte centrale, essi contribuiscono (insieme agli altri elementi) nel conferire al Quintana l'aspetto plastico che lo contraddistingue.

Il disegno di facciata rimanda all'immagine dell'edificio per appartamenti di *rue Raynouard* (1930-1933) di Auguste Perret o agli studi per *immeubles du rapport*¹⁶, mentre la conformazione dei pannelli rettangolari in calcestruzzo trova interessanti analogie con quelli utilizzati da Honegger nei fronti dell'Università Cattolica di Friburgo (1937-1941) – progetto al quale il giovane Violi aveva collaborato nell'*atelier* di Parigi.

Il ricorso a elementi prefabbricati per il tamponamento, trova un'ulteriore applicazione nel vano scala: qui formelle quadrate cave, di dimensione 20x20 cm, con un vetro opaco posto sul lato interno, portano la luce naturale a illuminare lo spazio interiore, generando all'esterno un raffinato effetto chiaroscuro (figg. 86-87).

¹⁶ Violi conserva una copia dell'articolo che pubblica l'immagine della facciata dell'edificio: Honegger, D. (1952), *Auguste Perret*, in: "Techniques et architecture", 1-2 (UN-MR, BV/Progetto nr. 42 "Cosas Violi"/classificazione 111c).

In questa porzione del fronte, Violi combina la tridimensionalità e il carattere “industriale” della parte superiore, con il rivestimento in pietra *muñeca*, posato in corrispondenza della porta d’ingresso secondo uno schema più libero. La parete, incisa dalle fughe ben marcate delle lastre, si caratterizza inoltre per il contrasto – in termini di colorazione e trattamento materico – tra le lastre di pietra e i blocchi in calcestruzzo dai motivi «tribali» (Varini 1998, pp. 128-131). In particolare, uno di questi elementi buca la superficie piana e sporge a protezione della porta di ingresso, riportando scolpite le lettere che compongono il nome “Edificio Quintana” (fig. 82).

Sul lato adiacente al Banco Antioqueño, la facciata assume un carattere più neutro e alterna mattonelle rettangolari piane – sempre in cemento e con la stessa tonalità di colore del resto della superficie – alle travi sagomate.

Una soluzione che ricorda quella adottata da Perret per il fronte, opaco ed essenziale, della sede dei Servizi Tecnici delle Costruzioni Navali della Marina Nazionale (1928-1930), pubblicato su *Techniques et architecture* nr. 1-2 (Honegger 1952).

La caratterizzazione poetica ed espressiva del Quintana si affida dunque alla dialettica tra quattro materiali, impiegati in maniera coerente per distinguere i diversi elementi dell’edificio (fig. 88).

Solai, travi, pilastri e colonne – ovvero le parti strutturali – sono in calcestruzzo, gettato in opera e di colore grigio. Le cornici delle aperture e i pannelli di tamponamento, entrambi prefabbricati, sono anch’essi in cemento ma con una pigmentazione tendente all’ocra, che richiama il colore della pietra *bogotana*, utilizzata come rivestimento per la parete d’ingresso e per delimitare le vetrature del basamento; a completare la composizione, le balaustre e i serramenti in bronzo delle aperture.

L’esecuzione delle diverse componenti in cemento – per conformazione, trattamento e finitura applicata – «equivalevano alla creazione di pietra artificiale» (Rother 1986, p. 13), dimostrando la maestria di Violi nell’uso di un materiale che in Colombia si fece simbolo della nuova architettura.

Un’arte che egli interpreta, forse ai massimi livelli, nella sede per il quotidiano *El Tiempo* e celebrata da *Proa* con la pubblicazione di immagini e dettagli costruttivi.

«[...] Ciascuna opera che ammiriamo di Bruno Violi porta un messaggio di sobrietà e proporzioni. Come vero architetto [...] le sue opere mostrano il minuzioso studio del dettaglio, del profilo, della proporzione classica, del ritmo. Ciascun elemento ha una funzione e un’estetica chiaramente definita, è studiato con maestria e sorprendente sensibilità. Violi conosce esattamente il valore e le

possibilità dei materiali con i quali lavora, li usa con giustizia e senza equivoci. [...] Le opere di Violi si distinguono per il cosciente disegno dei dettagli con una vocazione totalmente tecnica e artistica. Si noti, nello studio in pianta e alzato, il profilo degli elementi componenti, la maggior parte dei quali prefabbricati, e l'accostamento esatto di tutte le parti di cui sono costituiti, così come il valore dato a ciascun materiale in accordo con la propria funzione e plastica. [...]» (Proa 1961b).

Lo studio e l'esecuzione a regola d'arte di ciascun dettaglio, la giustapposizione tettonica dei diversi elementi e la raffinata variazione cromatica ottenuta dall'accostamento dei materiali che, di volta in volta, si presentano come variazione sul tema, raggiungendo livelli di raffinatezza sempre più elevati, rappresentano gli strumenti attraverso i quali, nel Quintana e più in generale nell'opera di Violi, la «lingua madre dell'architettura» si esprime (Perret 1952, p. 21).

Lettura e costruzione dei caratteri del luogo

L'interpretazione dell'identità del luogo si manifesta nel Quintana a partire dalla relazione che esso stabilisce con il carattere urbano del centro di Bogotá, dove il tessuto di matrice coloniale venne progressivamente sostituito da “moderni” blocchi in altezza. Come già menzionato, l'edificio si attesta sull'angolo tra la *Carrera 7* e la *Calle 12*, nelle immediate vicinanze della *Plaza Bolívar*, a completamento dell'isolato originariamente occupato dall'antico convento di Santo Domingo (fig. 74).

Il confronto con i fabbricati limitrofi è risolto riprendendo le geometrie di facciata del fabbricato già esistente (che prese il nome dal complesso distrutto) e definendo una plausibile relazione, nei punti di contatto, con la conformazione più articolata del Banco Antioqueño.

La costruzione dell'angolo è demandata al Quintana e Violi propone una soluzione a “W” (Varini 1998, p. 129) già adottata in diverse occasioni e liberamente tratta dal repertorio formale di Honegger e Perret. La forma, ottenuta dalla sagomatura dei solai di piano aggettanti, è enfatizzata dal rivestimento in lastre di cemento che, distribuendo maggior peso visivo in questa parte, marca la linea corrispondente all'incrocio tra le strade, visibile per chi procede verso nord da *Plaza Bolívar* (fig. 87).

La maniera di trattare l'angolo rimanda, inoltre, all'interpretazione di un elemento tipico dell'architettura coloniale. Si tratta delle gallerie, con struttura in legno, normalmente poste ai livelli superiori degli edifici. Un dispositivo at-

traverso il quale tradizionalmente si stabiliva la relazione con lo spazio pubblico della strada e di cui Violi aveva già dimostrato di saper cogliere il significato, nell'edificio Nazionale di Pasto, Nariño (1939-1940) e nella residenza Luis Cano (1941-1942) al *barrio* Bosque Izquierdo. Il Quintana, lasciando sporgere il corpo centrale destinato a uffici – aperto verso lo spazio urbano attraverso la fitta scansione di aperture – sembra, infatti, rileggere in chiave moderna tale elemento caratterizzante della casa coloniale che, tra l'altro, all'epoca trovava un esempio proprio sull'angolo opposto dell'isolato.

Diversamente, la caratterizzazione del basamento stabilisce una relazione diretta con la strada, questa volta in accordo con le esigenze della città “moderna” e del programma funzionale: vetrato e a doppia altezza in corrispondenza dei locali commerciali; “opaco” e rivestito da formelle in cemento sul vano scale, con una porta di piccole dimensioni ritagliata nella fascia inferiore. In maniera analoga, il volume destinato a residenza del piano attico, è disposto in posizione arretrata rispetto alla sagoma dell'edificio, schermato dall'aggetto della copertura e dalla vegetazione del giardino pensile.

La terrazza, posta all'ultimo livello, corrisponde inoltre al punto privilegiato da cui approfittare della vista sul paesaggio circostante: a est in direzione delle montagne, a sud verso la *Catedral Primada* (figg. 89-90).

La costruzione di una relazione diretta con lo spazio a forte valenza pubblica della *Carrera 7*, ammette inoltre una riflessione di confronto tra il Quintana e la sede de El Tiempo (fig. 11). Anche in questo caso, alla quota della strada, l'edificio risolve l'angolo dell'isolato con un basamento a doppia altezza, marcato da colonne circolari, e ripartito da un mezzanino. L'obiettivo di porsi in continuità con lo spazio pubblico, è amplificato dalla scelta di proteggere il marciapiede con un ampio elemento a sbalzo che al livello superiore ospita una terrazza. Il corpo centrale destinato a uffici è analogamente trattato come un grande *bow-window*, coronato da una stanza a cielo aperto da cui guardare il paesaggio, che si affaccia sulla strada oltrepassando il piano della struttura a telaio. Infine, La sede de El Tiempo, in una versione preliminare di progetto, presentava affini proporzioni in altezza rispetto al Quintana: la realizzazione degli ulteriori cinque livelli previsti non fu completata e il prospetto dell'edificio risulta tuttora inadeguato se messo a confronto con i fabbricati limitrofi.



Figura 74. Quintana, foto aerea, 1967. Fonte: IGAC.

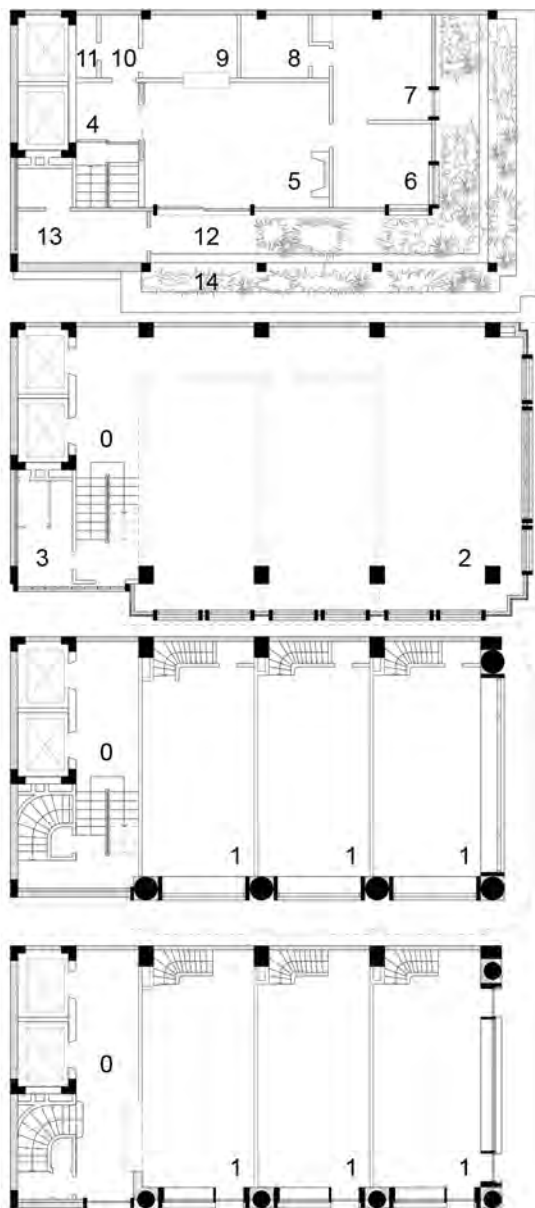


Figura 75. Quintana, dall'alto verso il basso, planimetria piano attico, tipo, mezzanino, terra. 0. Vano scale ascensori; 1. Negozi; 2. Uffici; 3. Servizi; 4. Vestibolo; 5. Salone; 6. Studio; 7. Stanza da letto; 8. Bagno; 9. Cucina-Bar; 10. Stanze da Letto; 11. Distribuzione; 12. Wc; 13. Terrazzo; 14. Servizio; 15. Fioriera. Fonte: elaborazione dell'autrice.

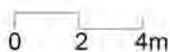
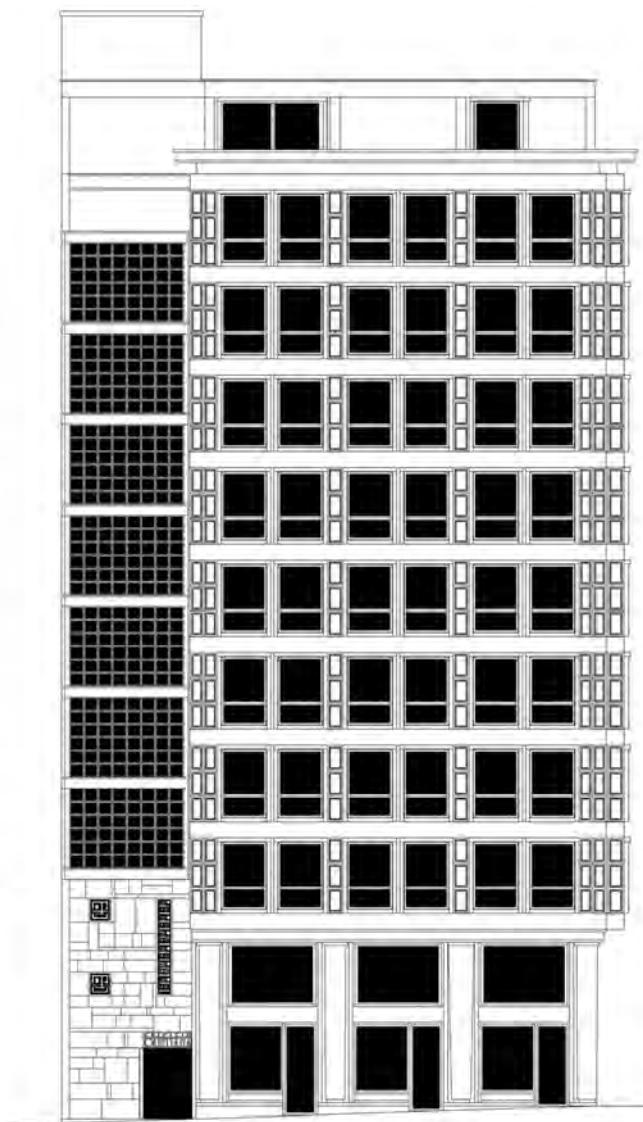


Figura 76. Quintana, prospetto sud-ovest su *Calle 12*. Fonte: elaborazione dell'autrice.

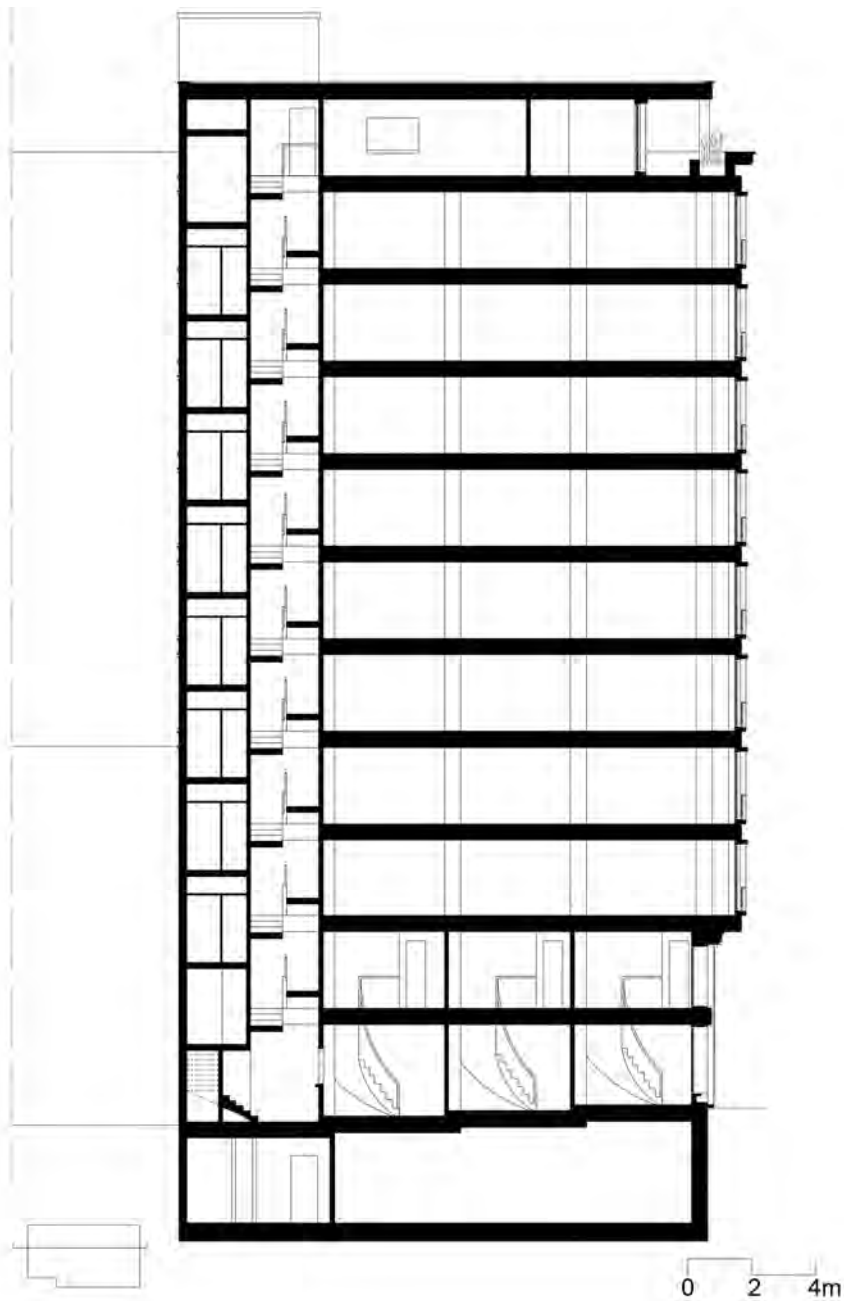


Figura 77. Quintana, sezione longitudinale. Fonte: elaborazione dell'autrice.

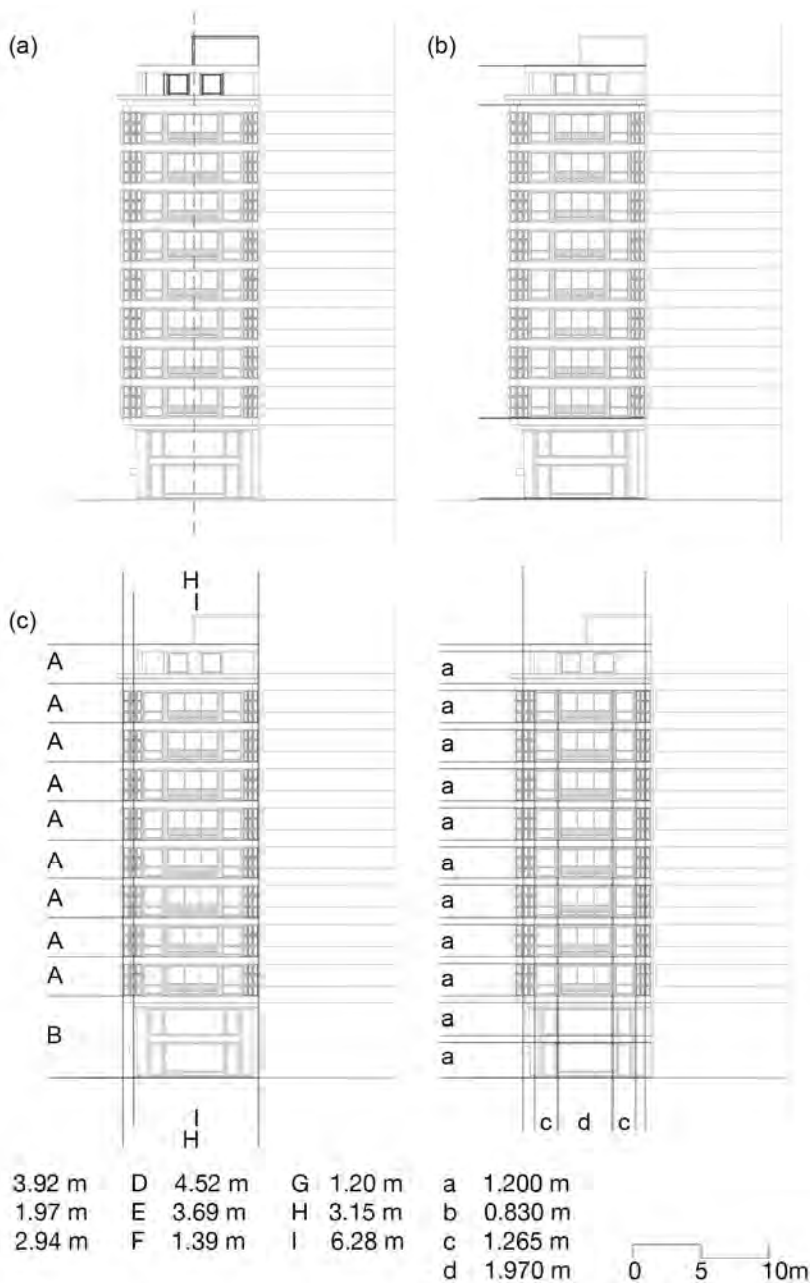


Figura 78. Quintana, prospetto sulla C7: relazioni di simmetria e variazioni alla regola (a); sistema tripartito (b); geometrie compositive (c). Fonte: elaborazione dell'autrice.

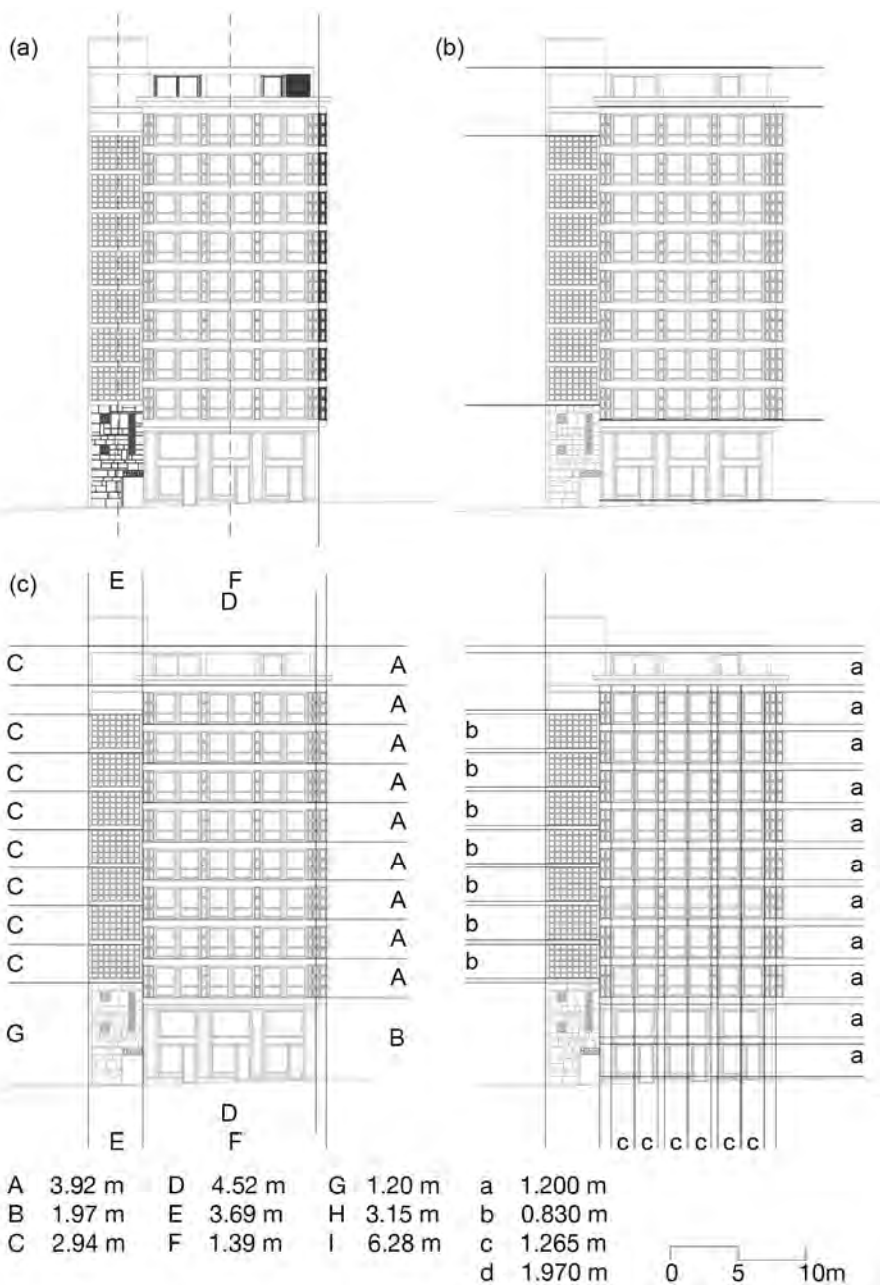
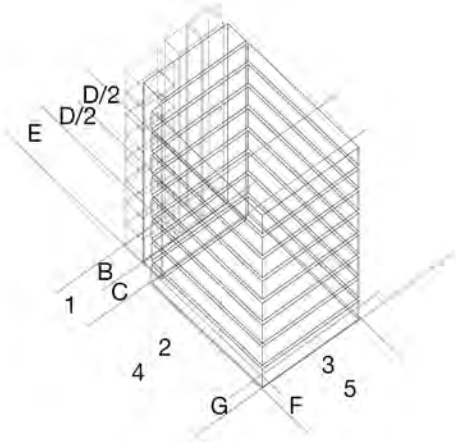
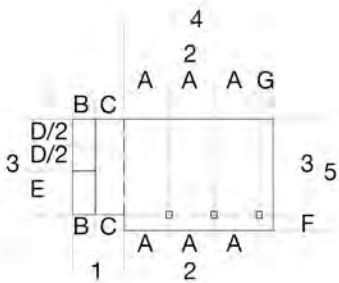
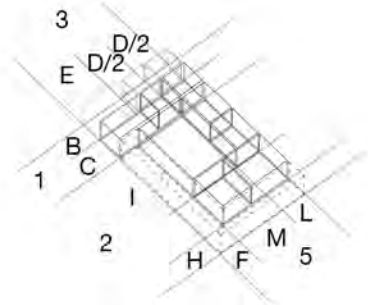
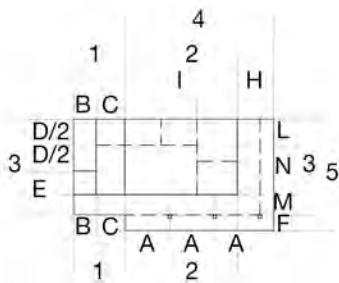


Figura 79. Quintana, prospetto sulla *Cl.* 12: relazioni di simmetria e variazioni alla regola (a); sistema tripartito (b); geometrie compositive (c). Fonte: elaborazione dell'autrice.



1	4.47 m	A	3.92 m	G	1.20 m
2	11.76 m	B	1.97 m	H	3.15 m
3	8.22 m	C	2.94 m	I	6.28 m
4	12.96 m	D	4.52 m	L	2.26 m
5	9.61 m	E	3.69 m	M	1.75 m
		F	1.39 m	N	4.30 m

Figura 80. Quintana, dall'alto verso il basso, pianta piano attico e piano tipo: rapporti proporzionali e moduli ricorrenti. Fonte: elaborazione dell'autrice.

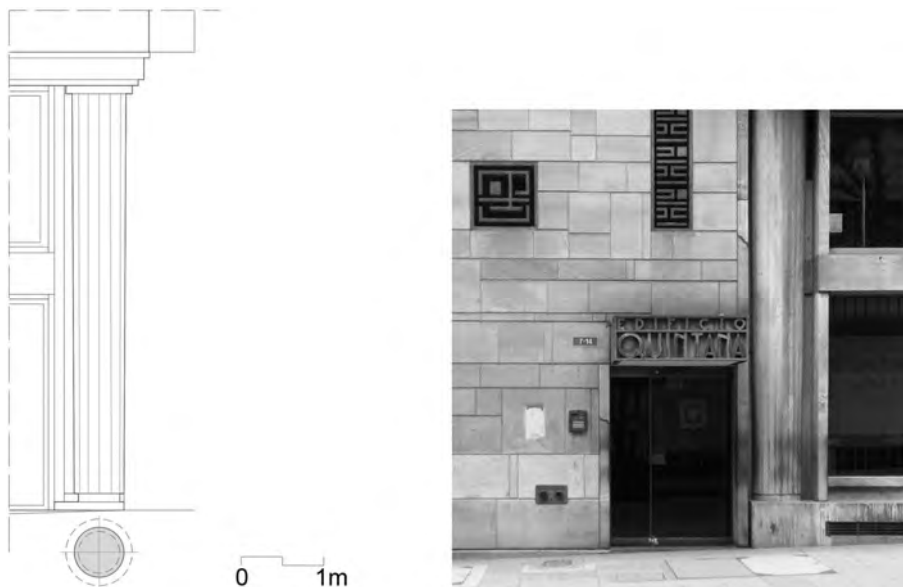


Figure 81-82. Da sinistra verso destra. Quintana, dettaglio della colonna d'angolo. Fonte: elaborazione dell'autrice. Quintana, porzione del prospetto sulla *Cl. 12*. Fonte: foto dell'autrice, 2017.

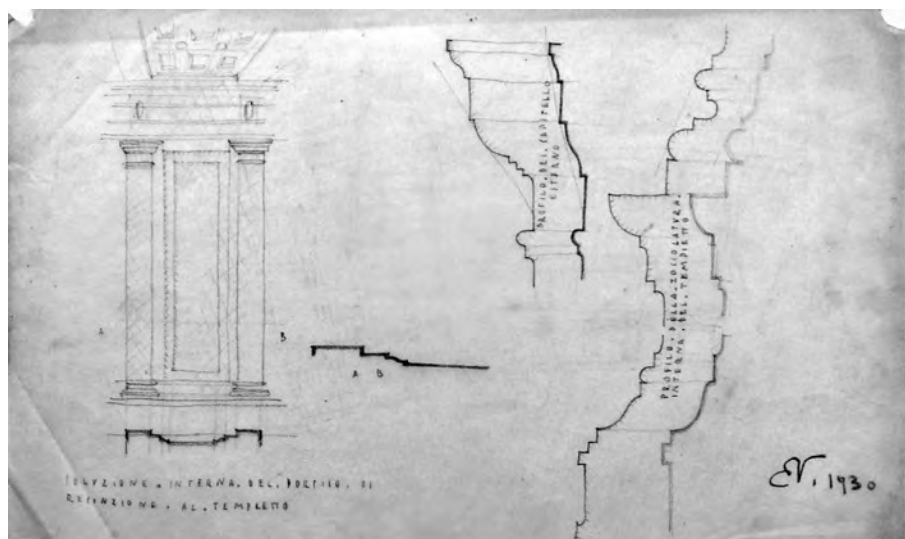


Figura 83. Bruno Violi, Tempietto di San Pietro in Montorio a Roma, disegno accademico, senza data. Fonte: Universidad Nacional de Colombia, Bogotá D.C., Facultad de Artes, Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Collezione Bruno Violi.

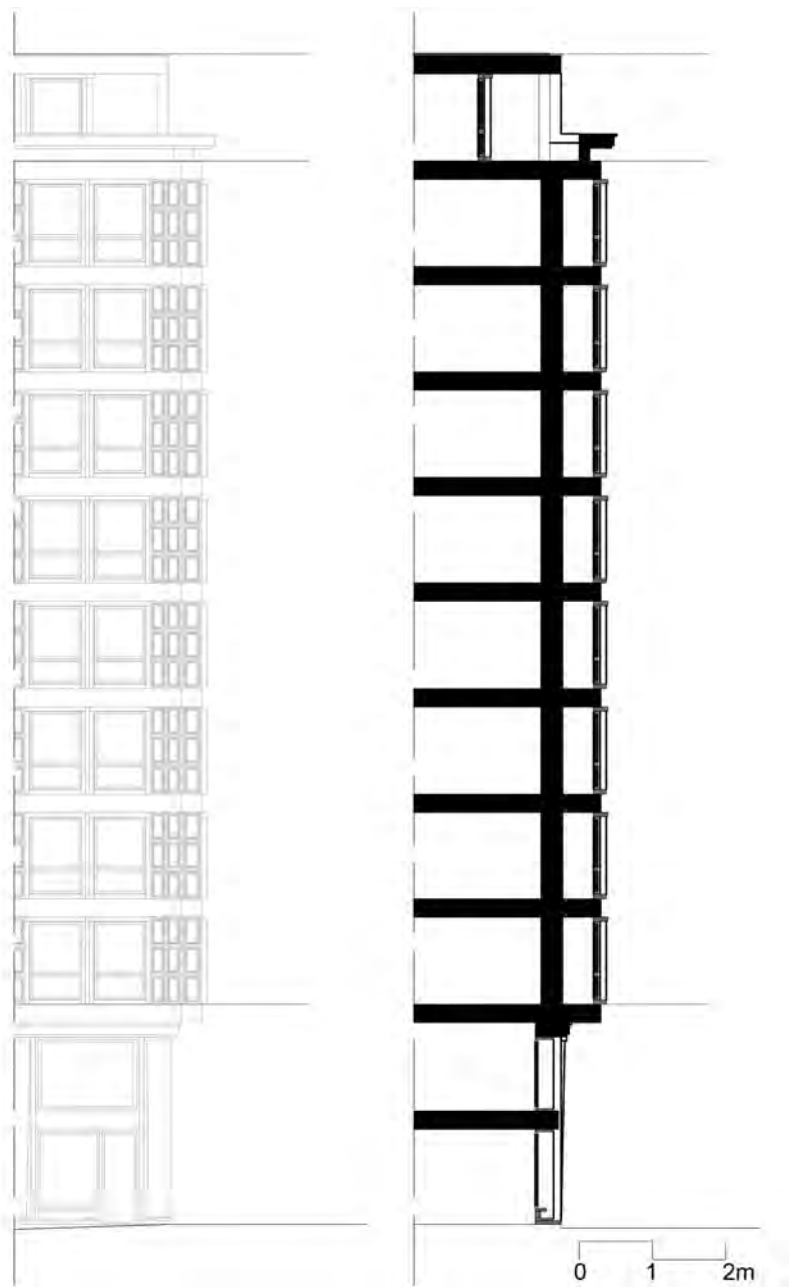


Figura 84. Quintana, elementi che interpretano l'ordine architettonico e il sistema tripartito. Fonte: elaborazione dell'autrice.

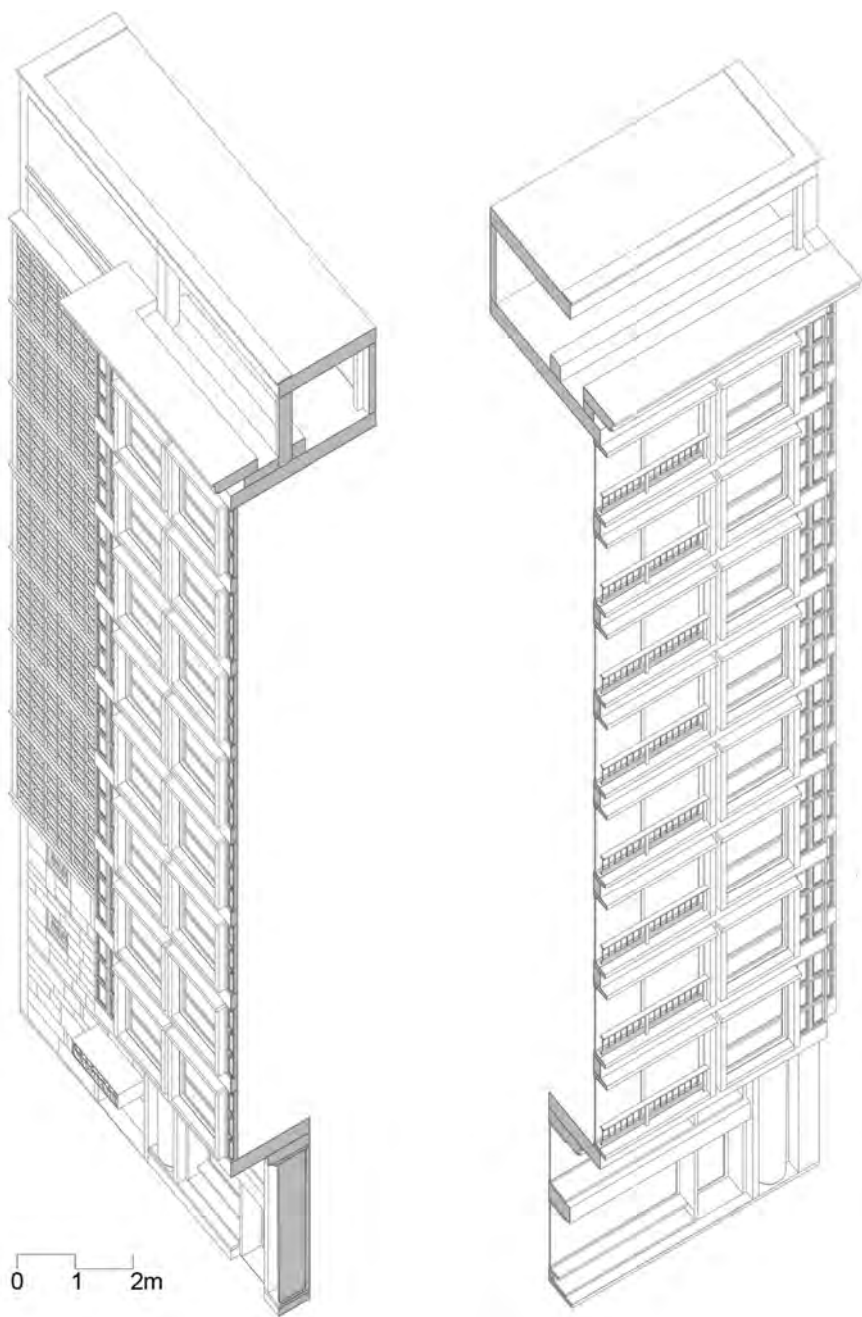


Figura 85. Quintana, carattere tettonico degli elementi di facciata. Fonte: elaborazione dell'autrice.

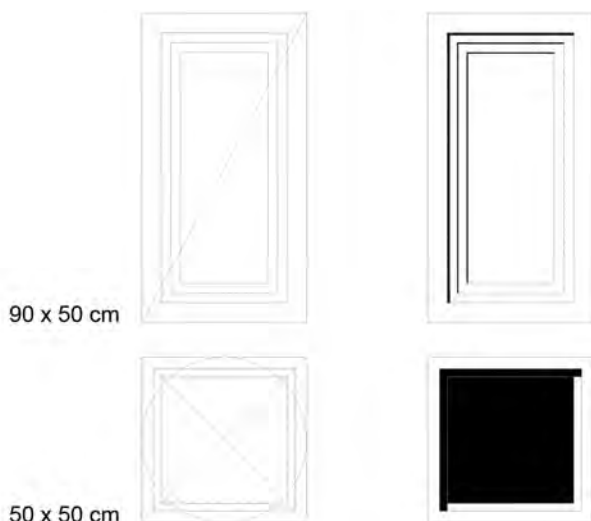
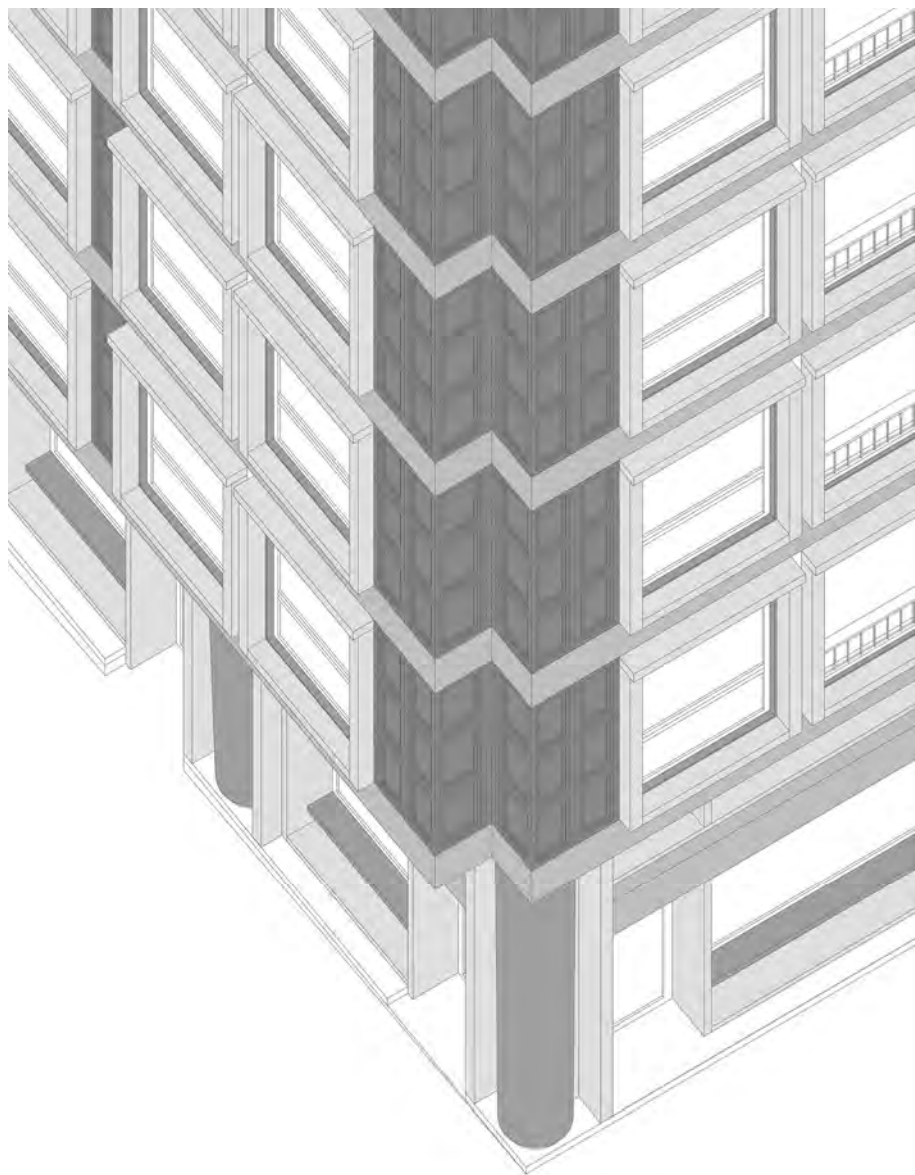


Figura 86. Quintana, pannelli prefabbricati del fronte (90x50 cm) e del vano scale (50x50 cm). Fonte: elaborazione dell'autrice.



Figura 87. Quintana, foto dell'edificio in costruzione, senza data: si notino la soluzione di solaio pieno e la sagomatura in corrispondenza dell'angolo. Fonte: Universidad Nacional de Colombia, Bogotá D.C., Facultad de Artes, Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Collezione Bruno Violi.



0 1 2m

Figura 88. Quintana, trattamento materico degli elementi di facciata. Fonte: elaborazione dell'autrice.

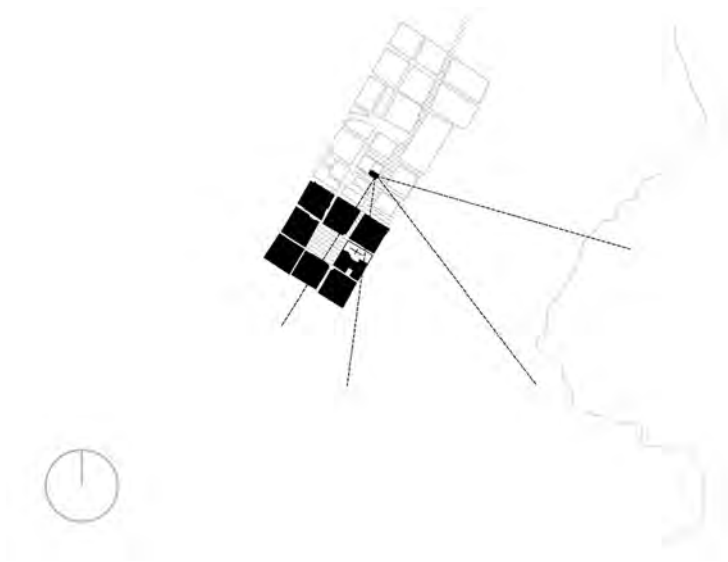


Figura 89. Quintana, relazioni tra l'edificio, la *Carrera. 7*, *los cerros* e la *Plaza Bolivar*. Fonte: elaborazione dell'autrice.



Figura 90. Quintana, relazione formale e visuale tra edificio, città e paesaggio: il basamento si apre verso lo spazio pubblico, la copertura inquadra la vista delle montagne a est e della cattedrale in *Plaza Bolívar*. Fonte: elaborazione dell'autrice.

3.3 Considerazioni comparative

I risultati della lettura sui casi studio mostrano come i tre temi d'indagine, in maniera costante e trasversale, siano in grado di descrivere i caratteri principali dell'opera di Violi come riconducibili tanto alle esperienze maturate in Europa quanto al dibattito in corso nella capitale colombiana, chiarendo le relazioni che egli fu in grado di stabilire tra il suo contesto di provenienza e il luogo che generosamente lo accolse.

I quattro edifici, nonostante le differenze a livello di programma funzionale, scala o inserimento all'interno della città, presentano aspetti comuni che, ripetendosi come variazione sul tema, dimostrano un approccio coerente.

La reinterpretazione dei principi di matrice classica – che trova origine nella formazione ricevuta alla Scuola di Roma – matura con l'avvicinamento alle teorie perretiane e viene messa in pratica grazie alla collaborazione con Denis Honegger a Parigi. Conoscenze trasformate in strumenti di progetto e asservite alla costruzione che, in ambito colombiano, rappresentò uno dei principali canali di sperimentazione per l'architettura moderna.

L'organizzazione dello spazio intorno ad uno o più nuclei con valenza centrale, si rifà alle architetture antiche ridisegnate al corso del professor Fasolo, alla tradizione della casa a patio e all'evoluzione ibrida che subì in Epoca Repubblicana nella tipologia *quinta*, tra la casa suburbana europea e il modello a corte. Lo spazio centrale, inoltre, trova significato nella relazione con il paesaggio, vicino e lontano: condizione che si avvera in maniera più diretta nella Casa Shaio o in forma più complessa nel Volkswagen.

Gli assi di composizione, spesso con valenza simmetrica, definiscono la geometria dell'impianto generale, dettano la scansione degli spazi e ordinano il sistema di relazioni visive tra interno ed esterno, così come messo in evidenza per la Casa della *Carrera 2e* dove l'asse longitudinale che risale il pendio, oltre a governare il progetto, guida il percorso che intercetta la vista del paesaggio dall'interno.

Il sistema tripartito tra basamento, corpo centrale e coronamento, oltre al dichiarato riferimento classico, si traduce nell'interpretazione delle condizioni del sito, sia esso spazio pubblico o contesto naturale, come accade in particolare per il Quintana e la seconda residenza Violi.

L'uso di regole proporzionali o moduli per definire le dimensioni dei corpi di fabbrica dimostra l'applicazione pratica del principio misurabile di armonia e bellezza, anch'esso utile alla costruzione, capace di generare architetture dotate di rigore e ritmo, senza mai tramutarsi in un'imposizione dogmatica.

L'impostazione tettonica si rifà all'ordine classico e al contempo esprime un logico adattamento alle condizioni climatiche di Bogotá. Inoltre, la giustapposizione degli elementi unita al sapiente trattamento della materia, sotto l'effetto della luce, conferisce espressività all'architettura.

La relazione instaurata con il paesaggio chiarisce la sensibilità dell'architetto nel comprendere i caratteri del luogo e la capacità di tradurli nel progetto: nella Casa Shaio è la reinterpretazione della morfologia urbana e della tipologia a corte; nella Casa della *Carrera 2e* sono le montagne stesse a dettare il disegno dell'edificio; nel Volkswagen è il confronto con un importante asse viario; nel Quintana è il rapporto con lo spazio pubblico. Aspetti che, insieme allo sguardo costantemente rivolto verso *los cerros* e la *Sabana*, contribuiscono a dare significato alle scelte compositive e legano profondamente le opere a tradizione e geografia del territorio bogotano.

La lettura ha dimostrato, infine, come Violi condivise molti degli aspetti sopra elencati con altri professionisti colombiani, ex allievi dell'Universidad Nacional e compagni di lavoro: un'ulteriore conferma di come la sua opera sia il risultato di quel processo di "contaminazione" e scambio dialettico tra saperi ed esperienze che caratterizzò la fase di sviluppo dell'architettura moderna nel paese.

SPUNTI PER UNA RIFLESSIONE CRITICA

L'architettura realizzata in Colombia durante la fase di sviluppo e affermazione del moderno contò su apporti "esterni" di diverso carattere e provenienza che, combinandosi al contesto colombiano dell'epoca, contribuirono a tale processo. Le relazioni che il paese stabilì con l'«intelligenza e lo spirito di ricerca di altre latitudini» (Martínez 1963), incoraggiarono e diedero forma a quell'ambizione di progresso che, dagli anni Trenta, ebbe un forte impatto in ambito architettonico e urbanistico. Una contaminazione culturale che contribuì a dettare in Colombia le condizioni di quella «epoca dorata» (Samper Martínez 2000) durante la quale – grazie alla collaborazione di professionisti stranieri e colombiani «immigrati» (Acuña et al. 2012) o formati in Europa – si realizzarono una grande quantità di opere «traduzione fedele e diretta dell'ambiente fisico, sociale e culturale del paese» (Martínez 1963). La riflessione che il libro propone intorno alle relazioni tra Europa e Colombia che, durante il periodo 1930-1960, trovarono effetti diretti sull'architettura del paese, ha evidenziato come la combinazione di fattori rispettivamente legati ai due contesti si rivelò determinante.

Ciò si può affermare per quanto riguarda la formalizzazione del progresso in campo economico, industriale e finanziario, attraverso la costruzione dei primi edifici considerati moderni, per i quali si ricorse a un'immagine eclettica di risonanza europea come segno tangibile di cambiamento, in contrasto con la città coloniale. Lo stesso, per la vocazione tecnica dell'architettura, della quale si ritrova una traccia iniziale nella costruzione dei quartieri residenziali "in stile" degli anni Trenta e che contestualmente portò alla conquista da parte degli architetti del riconoscimento di un ruolo nella società dell'epoca.

L'atteggiamento di "apertura" dimostrato dalla Colombia, a partire dalla diffusione del trasporto aereo, è da considerarsi anch'esso un fattore indicativo per spiegare le dinamiche e gli esiti di tale incontro culturale, avvenuto principalmente a Bogotá – «porto» di approdo (Bermúdez 1949a) e principale scenario del processo di sviluppo dell'architettura moderna nel paese.

L'analisi dei contatti con l'Europa ha chiarito l'entità di tali contributi mostrando come, in relazione a diversi temi (ad esempio il progetto urbano o il processo costruttivo), la combinazione tra apporti esterni e contesto locale abbia influito in maniera "indiretta" e "diretta" sull'affermazione di nuove pratiche. In primo luogo, l'analisi del posseduto e della corrispondenza della Biblioteca della Facoltà di Architettura all'Universidad Nacional, oltre a chiarire una rete di contatti, descrive l'interesse per il dibattito sviluppato al di fuori dei confini nazionali. Ciò che emerge è un'attenzione verso l'architettura sviluppata in Europa, confermata da progetti e articoli pubblicati dalle riviste colombiane, che restituiscono una visione condivisa – ad esempio rispetto a questioni come la pianificazione urbana – e la presenza di connessioni tra circoli intellettuali. Il valore riconosciuto alle influenze straniere in ambito colombiano trova inoltre conferma nell'analisi delle diverse figure coinvolte (colombiani formati all'estero, "immigranti" europei e architetti di generazioni successive laureati in Colombia), marcandone aspetti trasversali come, ad esempio, il contestuale coinvolgimento in ambito accademico, editoriale e professionale, o la sperimentazione di nuove tecniche di costruzione. Tale quadro, oltre ad avvalorare il ruolo del «tripode» – formato da Universidad Nacional, Ministero delle Opere Pubbliche e rivista *Proa* – come fulcro di divulgazione e pratica dell'architettura moderna nel paese (Niño Murcia 1991, p. 241), descrive il livello di conoscenza della cultura europea in Colombia e conferma come il carattere assunto in ambito colombiano dai temi del dibattito internazionale presenti contributi riconducibili a entrambi i contesti.

Il principale strumento d'osservazione sulle dinamiche di scambio tra pratiche e culture è l'analisi critica della figura e dell'opera di Bruno Violi. Una riflessione che ha portato a due principali risultati: un approfondimento sul ruolo dell'influenza europea nello sviluppo dell'architettura moderna nel paese e l'acquisizione di nuove conoscenze su un architetto italiano considerato di grande importanza in Colombia ancora poco studiato. Tra i contributi innovativi è possibile citare la ricostruzione dello stato dell'arte che ha restituito un quadro sistemico su fonti bibliografiche, informazioni e alcuni materiali inediti sulle esperienze italiane e colombiane. La ricerca sulla formazione accademica ha ampliato la conoscenza sulla carriera universitaria, sui professori e i programmi dei corsi che frequentò tra Roma e Milano, oltre all'identificazione di relazioni con alcuni noti architetti italiani, laureati negli anni immediatamente precedenti o successivi, rispetto ai quali sono state sviluppate riflessioni comparative. L'approfondimento dell'attività come architetto in Italia ha chiarito la partecipazione di Violi a concorsi per progetti urbani con alcuni ex compagni

di studi, tra cui Vittorio Stigler, Rubens Magnani e Carlo de Carli. In merito alle esperienze in Colombia, sono emerse interessanti informazioni sulla collaborazione tra Violi e Aníbal Moreno e sono state colmate lacune rispetto ai documenti conservati dal Museo di Architettura Leopoldo Rother. L'indagine sull'attività accademica ha rilevato il coinvolgimento di Violi nella delegazione colombiana presente al congresso CIAM di Bergamo (1949) e ha permesso di identificare come suoi ex allievi all'Universidad Nacional alcuni importanti architetti, avvalorando le ipotesi di confronto. Infine, la lettera del 1939 indirizzata all'allora preside colombiano Eduardo Santos, oltre a confermare la relazione di vicinanza, ha fornito un interessante documento sul pensiero dell'architetto su temi di carattere urbanistico.

Le esperienze e l'opera sviluppate da Violi tra Europa e Colombia sono state analizzate a livello generale e approfondite attraverso quattro edifici selezionati come casi studio, con l'obiettivo di chiarire le dinamiche di mutuo scambio tra i due contesti di riferimento. La ricerca ha messo a sistema informazioni provenienti da fonti diverse: bibliografia – sulla figura dell'architetto, sull'architettura colombiana e sulla città di Bogotá; fotografie, documenti e disegni d'archivio; articoli di riviste specializzate, in prevalenza pubblicati da *Proa*; lo studio delle relazioni con altri architetti europei e colombiani. La costruzione della base di conoscenza ha permesso di individuare tre temi d'indagine che riflettono aspetti trasversali all'architettura moderna più in generale, al contesto culturale colombiano dell'epoca e alle esperienze sviluppate da Violi: relazionandosi e sovrapponendosi reciprocamente, tali temi definiscono il carattere delle opere che l'architetto italiano, senza mai perdere il contatto con il riferimento europeo, concepì e realizzò in Colombia.

Il riferimento all'architettura classica trova riflesso nella formazione degli architetti stranieri immigrati nel paese e dei colombiani formatisi all'estero, perdura come riferimento culturale per alcune delle figure coinvolte e si riscontra in alcuni edifici realizzati a Bogotá tra gli anni Trenta e Quaranta, come i padiglioni della Città Universitaria, caratterizzati da impianti simmetrici.

La costruzione attraverso tecniche e materiali della modernità si traduce nell'importanza affidata alla tecnica, nell'esaltazione del fatto strutturale e nella sperimentazione sull'uso del cemento armato, intesi come strumenti di espressione formale, portando allo sviluppo del sistema "Reticular Celulado", alla realizzazione di alcune delle opere colombiane presentate al MoMa nel 1955 o alla costruzione di quartieri popolari attraverso sistemi prefabbricati in serie.

L'interpretazione delle caratteristiche del luogo, in termini di cultura, topografia e geografia, si manifesta nei rimandi all'architettura tradizionale, nella

relazione con il paesaggio o nelle soluzioni adottate come risposta alle condizioni climatiche. In particolare, quest'ultimo aspetto è riscontrabile sia nell'opera di architetti colombiani come Cuéllar, Serrano, Gómez, Guillermo Bermúdez, Fernando Martínez, Obregón & Valenzuela o Aníbal Moreno, sia stranieri come Leopoldo Rother, Vicente Nasi o Angiolo Mazzoni, per citarne solo alcuni.

La consuetudine nell'applicare rapporti e regole proporzionali alle dimensioni principali della struttura è presente indipendentemente da forma, destinazione funzionale o scala degli edifici: un approccio sistematico, radicato nell'educazione classica ricevuta alla Scuola di Roma – come documentano i disegni di architetture antiche (oggi conservati dall'archivio del Museo di Architettura Leopoldo Rother), in seguito impiegati da Violi come materiale didattico all'Universidad Nacional – e consolidatosi attraverso i trattati di architettura che «analizzava in modo quotidiano» (Rother 1986, p. 13). L'approfondimento dei casi studio ha rivelato come moduli e proporzioni rappresentassero essenzialmente uno strumento utile alla composizione (e ovviamente alla costruzione), così come si evince dalle numerose variazioni che, sovvertendo il sistema di partenza, confermano come tali regole non venissero applicate in maniera dogmatica, per vocazione neoclassica. La lettura analitica, supportata dal ridisegno, mostra come ciò che segue la norma è l'impianto della struttura portante, corrispondente spesso ai vani principali, dettando la base rispetto alla quale ulteriori geometrie intervengono nell'articolazione dello spazio interno e nel disegno dei prospetti, in maniera dinamica. Un metodo che parallelamente rimanda al pensiero e alle teorie di Perret su proporzione e costruzione. Oltre a questo, l'applicazione di un uno o più moduli – oltre a rendere misurabili e dimostrabili i canoni di armonia e bellezza che stanno alla base dell'architettura e dell'ordine classico – permetteva a Violi di utilizzare sistemi prefabbricati per la struttura o il tamponamento. Una sperimentazione, quest'ultima, all'epoca ampiamente diffusa in Colombia, come raccontano le esperienze di Alvaro Ortega, Gabriel Serrano, Domenico Parma o Guillermo González Zuleta.

La costruzione, intesa come «lingua madre dell'architettura» (Perret 1952, p. 21), era considerata dall'architetto italiano parte integrante del processo compositivo. Una pratica fondata prevalentemente sull'uso del cemento armato: un materiale con il quale Violi riuscì a raggiungere livelli di grande espressività poetica, lavorando su grana, colore e la misurata giustapposizione dei singoli elementi. La partecipazione al dibattito in corso in Colombia e il contestuale riferimento ai suoi più grandi maestri – Perret, Honegger e le architetture

re antiche – emerge inoltre dal carattere tettonico, inteso come efficace dispositivo di adattamento alle condizioni climatiche della città di Bogotá. Un’attenzione che egli fu in grado di trasmettere ai suoi allievi dell’Universidad Nacional, insegnando loro l’importanza del dettaglio e della costruzione a regola d’arte al pari della composizione o dello studio delle visuali – così come messo in evidenza dal confronto con Guillermo Bermúdez e Aníbal Moreno. Cultura classica e l’impostazione tettonica, si ritrovano nella chiara identificazione del sistema tripartito di base, corpo centrale e coronamento: una differenziazione marcata da Violi per definire la relazione con il sito che, in particolare attraverso il basamento, prende forza nel confronto con un terreno dalla topografia scoscesa, approfittando della condizione naturale (ad esempio la Casa della *Carrera 2e*), oppure definisce la relazione con la strada come prolungamento dello spazio pubblico (gli edifici realizzati sulla *Séptima*).

La sensibilità dell’architetto italiano nel comprendere i caratteri del contesto (e adattarli alle necessità del progetto) è descritta nella lettera indirizzata a Santos del luglio 1939: appena arrivato in Colombia, Violi propone un edificio «posto su pilotis» come dispositivo di relazione con lo spazio pedonale, introducendo un’«innovazione urbanistica» rispetto al «sistema a blocchi chiusi delle cuadras» di matrice coloniale.¹ Il legame stabilito con geografia, tradizione e paesaggio di Bogotá emerge in maniera ricorrente dal dialogo formale e visuale instaurato con i limiti del lotto, la topografia e la vista in direzione de *los cerros* o la *Sabana*: elementi che entrano a far parte del processo di composizione e radicano profondamente le sue architetture al luogo. Infine, l’organizzazione degli ambienti intorno a uno spazio centrale – geometricamente ben definito e punto privilegiato di relazione con il paesaggio che spesso coincide con l’atrio, il salone o un patio – conferma ulteriormente il carattere “ibrido” dell’architettura di Violi: oltre a richiamare gli esempi studiati alla Scuola di Roma o le architetture di Honegger e Perret, rappresenta una forma di reinterpretare la tipologia tradizionale delle case a corte o *quintas* bogotane.

I risultati esposti contribuiscono, inoltre, a una riflessione aperta sul processo di sviluppo dell’architettura moderna nel paese, marcando in particolare le dinamiche di reciproco scambio e contaminazione tra contributi riconducibili a differenti realtà geografiche e culturali, e la forma di adattamento di tali apporti all’ambiente colombiano. Tanto le biografie quanto le opere realizzate dal gruppo di pionieri (immigrati europei e colombiani formati all’estero) e

¹ BLAA/Sala Libros Raros/Archivio Eduardo Santos/fondo nr. 3/Correspondencia Personales/Correspondencia varias 243/anno 1939/cassa nr.12/cartellina 005/foglio 699.

dagli architetti appartenenti a generazioni successive, raccontano la rete di contatti che essi svilupparono in maniera diretta o indiretta con ambienti diversi da quello di origine. In questo senso, le esperienze sviluppate da Violi tra Italia ed Europa, rappresentano nient'altro che il bagaglio di conoscenze che egli portò con sé quando nel 1939 partì alla volta del paese sudamericano per trasferirvisi definitivamente. L'architetto italiano, nei confronti del contesto che favorevolmente lo accolse, dimostrò un atteggiamento altrettanto aperto, sia per la capacità di comprendere i caratteri dell'architettura, del paesaggio e del tessuto urbano con i quali dovette confrontarsi, sia per la disponibilità nel trasmettere «tutto quello che sapeva» ai suoi giovani allievi (Conversaciones 2004, pp. 99-100). Inoltre, ugualmente alle altre figure che nel paese parteciparono al dibattito e al processo di costruzione della «nuova architettura» (Niño Murcia 1991, p. 241), lavorò per lo Stato o la committenza bogotana, a stretto contatto con altri professionisti, come Wills Ferro, Rother, Blumenthal, Lanzetta o Moreno, che a loro volta avevano sviluppato altrettante esperienze di formazione e collaborazione. Si confrontò con le condizioni economiche, politiche e sociali dell'epoca, incluse le possibilità tecniche di costruzione. Fu membro della SCA. Partecipò alla trasmissione e allo scambio di conoscenza attraverso l'attività accademica, formando le giovani generazioni di architetti colombiani. Contribuì ad alimentare quella condizione di contaminazione culturale che, richiamando le già citate parole di Carlos Martínez (1963, p. 11) circa la difficoltà di individuare l'origine delle diverse componenti, si radicò tal punto da definire l'identità stessa dell'architettura nel paese. Ancora, egli concepì e realizzò la maggior parte delle sue opere a Bogotá, capitale cosmopolita del paese, simbolo delle origini coloniali, connotata dal peculiare paesaggio definito da *los cerros* e la *Sabana*.

Nell'ambito di tale scenario, tra gli anni Trenta e Sessanta, l'architettura moderna trovò i propri caratteri di riconoscibilità nell'espressione poetica e formale fondata sulla costruzione (affidata prima al cemento armato e in seguito all'uso del laterizio), sulla cultura dell'artigianato, sull'interpretazione della tradizione, sulla relazione con la morfologia del tessuto urbano, la topografia, il clima, la geografia e il paesaggio: aspetti che si tradussero in opere capaci di dimostrare una contestuale partecipazione al dibattito «contemporaneo» e una rispondenza all'«ambiente fisico, sociale e culturale del paese», la Colombia.

BRUNO VIOLI: UN ARCHITETTO ITALIANO A BOGOTÁ

Studiare l'opera di Bruno Violi non è una operazione banale; la selezione di alcuni progetti, presentata in questa pubblicazione dell'autrice Serena Orlandi, è in grado di portare con precisione l'attenzione su alcuni aspetti che hanno caratterizzato l'intera opera di Violi e che possono essere iscritti in una cultura del progetto originata da una formazione culturale tipicamente italiana / europea e che costituiscono un punto di interesse anche per la pratica contemporanea del progetto.

Bruno Violi nasce in Italia, a Milano, nel 1909 e un primo esame del suo operato può essere sviluppato attraverso un rapido confronto con gli architetti italiani a lui contemporanei, nati nel primo decennio del Novecento. Tra questi è necessario citare alcune delle figure che hanno caratterizzato l'architettura a cavallo tra primo e secondo novecento e che ci possono aiutare a comprendere, attraverso un confronto, la strada intrapresa da Violi; i nomi più rilevanti sono quelli di Edoardo Persico (Napoli, 1900-Milano, 1936), Giuseppe Terragni (Meda, 1904-Como, 1943), Mario Ridolfi (Roma, 1904-Marmore, 1984), Ignazio Gardella (Milano, 1905-1999), Franco Albini (Robbiate, 1905-Milano, 1977), Carlo De Carli (Milano, 1910-1999), ma molti altri sono i nomi che possono contribuire a comprendere il retroterra culturale che Violi è stato in grado di esportare in Colombia, a Bogotá, città dove si trasferirà nel 1939.

Queste figure ci parlano di un contesto culturale e di una formazione accademica dove le regole del costruire erano esplorate con minuziosa perizia e dove le architetture erano originate prima di tutto da un pensiero sulla forma architettonica, sulle proporzioni, sulle regole del costruire in relazione alla storia e su un attento uso dei materiali, usati e sperimentati in modo consapevole e innovativo.

Come evidenziato, attraverso una documentata ricerca d'archivio, da Serena Orlandi nel capitolo 2.2. *Formazione, Esperienze e Contatti tra Europa e Colombia* del presente volume, l'esperienza di Violi e le sue capacità artistiche e progettuali sono state alimentate dalla frequenza della Reale Accademia di Brera –

dove nel 1927 ha conseguito il diploma di maturità artistica, della Scuola Superiore di Architettura di Roma dove frequenta le lezioni di “Storia e Stili dell’Architettura” del Professor Vincenzo Fasolo, studiando esempi dell’architettura antica e rinascimentale e dell’Università di Roma dove frequenta i corsi di “Disegno e Ornato di Figure” di Fausto Vagnetti, di “Caratteri degli edifici” del professor Giovanbattista Milani, di “Elementi Costruttivi” con Giulio Magni, di “Restauro dei Monumenti” con Gustavo Giovannoni, di “Composizione Architettonica” con Arnaldo Foschini e di “Edilizia Cittadina” con Marcello Piacentini. La formazione di Violi prosegue poi al Regio Politecnico di Milano con la frequenza dei corsi di “Architettura e Composizione Architettonica” con Gaetano Moretti.

L’incontro con queste figure è stato in grado di guidare la pratica progettuale di Violi in un continuo confronto con la storia, in una riflessione sul passato e ha fornito gli strumenti per una riflessione sul presente. Epurata dagli storicismi, l’opera di Violi ha saputo esprimere, attraverso questo colto retroterra culturale, la chiarezza della costruzione accompagnata da una impostazione fondata su chiare regole geometriche riferite al mondo dell’architettura classica. Le selezioni degli edifici, così come riproposti e analizzati dall’autrice, offrono la possibilità di comprendere con chiarezza l’interconnessione tra pratica costruttiva, geometria, definizione spaziale e rapporto con il contesto, dove quest’ultimo diviene l’elemento in grado di trasportare la perizia della concezione architettonica e strutturale in un ambito diverso da quello italiano, senza perdere di vista quelle regole che hanno contraddistinto tante architetture autoriali coeve alle costruzioni di Violi in Colombia.

I tre temi di indagine individuati, ovvero, i principi compositivi di matrice classica tra regola e variazione, la tettonica e il linguaggio della costruzione e infine la lettura e l’interpretazione dei caratteri del luogo, rappresentano il centro della ricerca presentata da Serena Orlandi che, attraverso una selezione di quattro opere, dopo un accurato lavoro di organizzazione e riordino del materiale d’archivio conservato presso il Museo di Architettura “Leopoldo Rother” presso l’Universidad Nacional di Bogotá, ha saputo fare sintesi rispetto ad una metodologia progettuale che affonda le sue radici in quella formazione europea precedentemente citata.

La Casa Shaio (1950), la seconda Residenza Violi (1953), la sede della compagnia Volkswagen del Caribe (1955) e l’edificio Quintana (1962) sono i quattro casi studio che rappresentano, a diversa scala, la pratica progettuale dell’architetto Violi a Bogotá; sono quattro opere caratterizzate da una ricerca fondata sul rapporto tra struttura e costruzione, dove emergono l’importanza

attribuita al disegno come dispositivo di definizione del progetto, alla tettonica della costruzione e al trattamento della materia.

In modo particolare, la rilevanza dell'assunto strutturale e la chiara dialettica tra sistema portante e apparati di tamponamento, come strumenti di espressione poetica e formale, trovano rimandi in più direzioni. Serena Orlandi rileva che oltre alla tradizione classica, tali scelte si legano in modo quasi inequivocabile all'esperienza di Bruno Violi nell'atelier di Denis Honegger (1907-1981) e al riferimento alle teorie di Auguste Perret (1874-1954), senza tuttavia escludere la pratica del costruire a regola d'arte sviluppatasi a Bogotá negli anni '30 con le residenze "in stile", come risposta alle condizioni del clima andino e al carattere tecnico assunto dall'architettura moderna in Colombia.

L'interpretazione della cultura, dell'ambiente e del paesaggio della città di Bogotá, messe in atto attraverso la pratica progettuale, esplicitano l'attenzione di Violi verso i caratteri del luogo, dove le opere sono state concepite e realizzate. E proprio nella capacità interpretativa del *genius loci*, unita a quella dei caratteri fondamentali del costruire, lontani da questioni di stile, ma guidati da un'arte tettonica fondata sulla dialettica tra orditura principale e tamponamento, che si basa il valore e l'attualità del suo operato.

Una capacità interpretativa non riscontrabile nel percorso parallelo dell'architetto italiano Angiolo Mazzoni (1894-1979), ingegnere-architetto, grande costruttore di edifici pubblici per le Ferrovie e Poste e Telecomunicazioni italiane, trasferitosi in Colombia nel 1948. Se le numerose architetture costruite da Mazzoni in Italia durante il Ventennio gli avevano procurato un ruolo di rilevanza a livello nazionale, lo stesso non può essere detto per il suo operato nella capitale della Colombia dove si era ritrovato a ricoprire il ruolo di direttore dell'ufficio di progettazione dell'impresa Nazionale colombiana dei Trasporti e Telecomunicazioni. I materiali del fondo Mazzoni conservati presso l'Archivio del MART di Rovereto, descrivono la figura di un progettista in bilico tra gli stili, sopraffatto dall'incertezza, incapace di trovare una sua strada, ma alla continua ricerca di un consenso attraverso il ritorno ad una architettura in stile "coloniale" o attraverso slanci, senza particolare convinzione, verso le nuove forme dell'*International style*. Il rapporto con il contesto era lasciato unicamente alla ricerca di dettagli decorativi viziati da un eccesso di stile, senza la capacità di applicare e trasformare quella pratica progettuale basata sui forti contrasti delle forme che lo aveva reso celebre in Italia.

Se Angiolo Mazzoni rimane congelato nel suo tempo, non possiamo dire lo stesso di Bruno Violi, che ha saputo sviluppare i suoi progetti con una atten-

zione alle regole universali del costruire e con la capacità di raccogliere le necessità del nuovo contesto in cui è trovato ad operare.

Bruno Violi ha saputo esportare pratiche e tecniche costruttive basate sulla modularità, sulla prefabbricazione con una scelta di materiali risultata particolarmente adatta alle condizioni climatiche della città di Bogotá, scelte che si dimostrano coerenti e che trovano conferma nel buono stato di conservazione delle architetture ancora esistenti. Il ricorso al vocabolario e ai principi dell'architettura classica si è unito all'uso cemento armato e alla ricerca di un linguaggio in grado di dialogare con la cultura, la tradizione e la geografia del contesto colombiano, in accordo anche con le caratteristiche generali dell'architettura moderna prosperata in Colombia. L'opera dell'architetto italiano Bruno Violi, messa in risalto attraverso questa attenta ricerca di archivio e analisi compositiva, si affianca così a quella degli architetti colombiani Guillermo Bermúdez, Aníbal Moreno o Fernando Martínez, architetti capaci di radicare l'architettura all'interno del luogo dove è stata concepita, attraverso una attenzione e un rispetto verso la tradizione e verso il paesaggio, senza mai cadere in ricostruzioni nostalgiche, ma pensando sempre al progetto come un processo di trasformazione del luogo.

Annalisa Trentin

Dipartimento di Architettura, Università di Bologna

REGESTO DELLE OPERE

L'elenco indica, in ordine cronologico, i dati identificativi delle opere attribuibili a Bruno Violi: **Titolo del progetto**. Anno. Luogo: città, paese e/o indirizzo. Autore/i. Status: opera realizzata / non realizzata / demolita / trasformata. (Fonte/i delle informazioni). Quando il dato non è disponibile si riporta la dicitura "nd".

1. **Casa per atleti**. 1933-1939. Luogo nd. Violi. Opera non realizzata. (Varini 1998).
2. **Casa per Clima Caliente**. 1933-1939. Luogo nd. Violi. Opera non realizzata. (Varini 1998).
3. **Concorso per il Piano Regolatore di Mantova**. 1934. Mantova, Italia. Violi, Stigler, Magnani. Opera non realizzata. (Fuselli 1935).
4. **Concorso per il Piano Regolatore di Como**. 1934. Como, Italia. Violi, Stigler. Opera non realizzata. (Pica 1934).
5. **Edifici per appartamenti (collaborazione al progetto)**. 1934. Milano e Genova, Italia. Autore/i nd. Opera non realizzata. (Varini 1998).
6. **Concorso per il Piano Regolatore di Milano**. 1935. Milano, Italia. Violi, Altro/i autore/i nd. Opera non realizzata. (Varini 1998).
7. **Decorazione di una sala al Palazzo delle Società delle Nazioni**. 1936. Ginevra, Svizzera. Violi. Opera realizzata. (Varini 1998; Rother 1986).
8. **Sede dell'Università Cattolica (collaborazione al progetto)**. 1936-1938; Friburgo, Svizzera. Violi per Honegger, Dumas. Opera realizzata. (Varini 1998; Rother 1986).
9. **Concorso per il Palazzo del Governo (collaborazione alla prima fase)**. 1938-1939. Savona, Italia. Violi, De Carli, Angeli, Olivieri. Opera non realizzata. (L'Architettura Italiana 1939).
10. **Edificio per Appartamenti, tipo *Immeubles-villas***. 1939-1940. Bogotá D.C., Colombia. Violi. Opera non realizzata. (Varini 1998).
11. **Scuola di Belle Arti**. 1939-1940. Bogotá D.C., Colombia, UN. Violi per il MOP. Opera non realizzata. (Varini 1998; Rother 1986).

12. **Museo della Città Universitaria.** 1939-1940. Bogotá D.C., Colombia, UN. Violi per il MOP. Opera non realizzata. (Varini 1998; Rother 1986).
13. **Edificio Nazionale di Pasto.** 1939-1940. Pasto, Colombia. Violi per il MOP. Opera realizzata, trasformata. (BLAA Archivio Santos, AGN).
14. **Portale di ingresso dell'acquedotto di Vitelma.** 1939-1943. Bogotá D.C., Colombia. Violi per il MOP. Opera non realizzata. (UN-MR, BV).
15. **Ampliamento della sede dell'Università di Antioquia.** 1940. Medellín, Colombia. Violi, Bonilla Plata, Blumenthal per il MOP. Opera realizzata, trasformata. (Varini 1998).
16. **Monumento a Simon Bolivar.** 1940. Campo de Boyacá, Colombia. Violi per il MOP. Opera non realizzata. (UN-MR, BV).
17. **Facoltà di Ingegneria (ex Fisica).** 1940-1941. Bogotá D.C., Colombia, UN. Violi, Rother, Wills Ferro (solo impianto planimetrico) per il MOP. Opera realizzata. (UN-MR, BV).
18. **Palazzo delle Comunicazioni "Mourillo Toro".** 1941-1943. Bogotá D.C., Colombia, Cr.7#12a/13. Violi, Varona (solo impianto) per il MOP. Opera realizzata, trasformata. (UN-MR, BV; AGN).
19. **Laboratorio Chimico Nazionale.** 1941. Bogotá D.C., Colombia, UN. Violi, Rother per il MOP. Opera non realizzata. (AGN).
20. **Casa Luis Cano.** 1941-1942. Bogotá D.C., Colombia, Av.25#4-20. Violi, Cano. Opera realizzata. (Violi, Cano 1942).
21. **Clinica terminale.** 1942. Cartagena de Indias, Colombia. Violi per il MOP. Status nd. (AGN).
22. **Ospedale di Barrancabermeja.** 1942. Santander, Colombia. Violi per il MOP. Status nd. (Valencia 1974).
23. **Piazzetta del Collegio San Bartolomè (rimodellazione).** 1942-1944. Bogotá D.C., Colombia, Plaza Bolivar. Violi per il MOP. Opera realizzata, demolita. (Valencia 1974, Varini 1998, Rother 1986).
24. **Ospedale di Puerto Berrio (due padiglioni).** 1943. Antioquia, Colombia. Violi, Tejero de la Torre per il MOP. Opera realizzata. (AGN).
25. **Casa Gaspar Galster.** 1943-1946. Bogotá D.C., Colombia, Cr.12#79-07. Violi. Opera realizzata, demolita. (ACSDdP).
26. **Casa Augusto Roza.** 1943. Bogotá D.C., Colombia. Violi. Opera realizzata, demolita. (Varini 1998, Rother 1986).
27. **Casa Teresa Fabres de Violi.** 1943-1944. Bogotá, Colombia, Av.28#34-09. Violi. Opera realizzata, demolita. (UN-MR, BV).
28. **Istituto di Medicina Legale.** 1943. Bogotá D.C., Colombia. Violi. Status nd. (AGN).

29. **Edificio Moanack.** 1943. Bogotá D.C., Colombia, *Cr.8a#13-83*. Violi. Opera realizzata, trasformata. (UN-MR, BV).
30. **Residenza Antonio Moanack.** 1943-1945. Bogotá D.C., Colombia, *Cl.85#8-55* (Valencia) / *Cr. 8#85-91* (Rother) Violi. Opera realizzata, demolita. (Valencia 1974; Varini 1998; Rother 1986).
31. **Casa Moise Esquenazi.** 1944. Bogotá D.C., Colombia, *Cr.15#37-36*. Violi. Opera realizzata, demolita. (Varini 1998; Rother 1986).
32. **Edificio Philips Colombiana.** 1944-1946. Bogotá D.C., Colombia, *Tr.17#25-39* (Valencia) / *Tr.17#24-44* (Rother). Violi, Lanzetta. Opera realizzata, demolita. (ACSDdP).
33. **Magazzini Ferreteria Americana.** 1945. Bogotá D.C., Colombia, *Cr.20#16-70*. Violi. Opera realizzata, trasformata. (UN-MR, BV; ACSDdP).
34. **Appartamenti Manuel Segura.** 1945. Bogotá D.C., Colombia, *Cr.16#20-34*. Violi. Opera realizzata, trasformata. (Varini 1998; Rother 1986).
35. **Edificio Jack Sid-Ferreteria Americana.** 1945-1946. Bogotá D.C., Colombia, *Cl.12#9-46*. Violi. Opera realizzata, trasformata. (Varini 1998; Rother 1986).
36. **Edificio Buraglia.** 1945-1947. Bogotá D.C., Colombia, *Cr.7a#33-86*. Violi, Lanzetta. Opera realizzata, trasformata. (Proa 1949s).
37. **Concha Acustica.** 1946. Bogotá D.C., Colombia, Parco dell'Indipendenza. Violi, Rother per il MOP. Opera realizzata, parzialmente corrispondente. (AGN).
38. **Prima Casa Violi.** 1946. Bogotá D.C., Colombia, *Av.13#74-62*. Violi. Opera realizzata, demolita. (Ingeniería y Arquitectura 1946).
39. **Radio Teatro Jorge Enrique Pardo.** 1946. Bogotá D.C., Colombia, *Cr.15#13-45, 13-79*; Violi. Status nd. (ACSDdP).
40. **Casa Ana Luisa Vernaza de Garcés.** 1946. Bogotá D.C., Colombia, *Cl.53#4-69*. Violi. Opera realizzata, demolita. (ACSDdP).
41. **Casa Nicolas Iannini.** 1946. Bogotá D.C., Colombia, *Cr.7#48-38*. Violi. Opera realizzata, demolita. (ACSDdP).
42. **Casa Central de Construcciones.** 1946. Bogotá D.C., Colombia, *Cr.4#59-57*. Violi. Opera realizzata, demolita. (Varini 1998; Rother 1986).
43. **Edificio Savino Bartoli.** 1946-1947. Bogotá D.C., Colombia, *Cl.13#19-49*. Violi. Opera realizzata, demolita. (ACSDdP).
44. **Concorso Country Club (partecipazione).** 1947. Bogotá D.C., Colombia. Violi, Altro/i autore/i nd. Opera non realizzata. (Varini 1998).

45. **Prima Casa Lina Chiprut de Esquenasi.** 1948. Bogotá D.C., Colombia, *Cr.8#84-58*. Violi, Lanzetta. Opera realizzata. (Varini 1998).
46. **Edificio Rafael Martinez.** 1948. Bogotá D.C., Colombia, *Cl.13#18-43*. Violi, Lanzetta. Opera realizzata, trasformata. (ACSDdP).
47. **Casa Olga Mallarino de Pizano.** 1948. Bogotá D.C., Colombia, *Cl.84#9-15*. Violi, Lanzetta. Opera realizzata, demolita. (ACSDdP).
48. **Edificio Cuervocon o Carlos L. Cuervo.** 1948. Bogotá D.C., Colombia, *Cl.11#11-62*. Violi. Opera realizzata. (Varini 1998; Rother 1986).
49. **Seconda Casa Lina Chiprut de Esquenasi.** 1948-1949. Bogotá D.C., Colombia, *Cl.85#10-49*. Violi, Lanzetta. Opera realizzata, demolita. (ACSDdP).
50. **Edificio di due piani Roberto Wills.** 1949. Bogotá D.C., Colombia, *Cl.11#11-30, 11-32*. Violi, Lanzetta. Opera realizzata. (ACSDdP).
51. **Optica Alemana o Schmidt.** 1949. Bogotá D.C., Colombia, *Cr.7a#Cl.11 e 12*. Violi. Opera realizzata, demolita. (Varini 1998; Rother 1986).
52. **Locali commerciali SADI (Sociedad Anonima de Importaciones).** 1949. Bogotá D.C., Colombia, *Cl.13#16-24 / Cr.8 #11-42*. Violi, Lanzetta. Opera realizzata, trasformata. (ACSDdP).
53. **Casa Victor Shaio.** 1949-1950. Bogotá D.C., Colombia, *Cr.9a#86-85 / Cl.87#9-23 e 9-29*. Violi, Lanzetta, Zuleta (strutture). Opera realizzata, trasformata come sede del Club Colombo Libanese. UN-MR, BV. (Proa 1950d)
54. **Rifugio Violi.** 1949. Cartagena de Indias, Colombia. Violi. Opera non realizzata. (Proa 1949t).
55. **Casa Hans Timm.** 1949. Bogotá D.C., Colombia, *Cr.7#84-26*. Violi. Opera realizzata, demolita. (Varini 1998; Rother 1986).
56. **Casa Pablo Lanzetta.** 1949-1951. Bogotá D.C., Colombia. Violi, Lanzetta. Opera realizzata, demolita. (Proa 1951r, p. 22)
57. **Sede della compagnia Volkswagen del Caribe.** 1949-1955. Bogotá D.C., Colombia, *Cl.26#24-34*. Violi, Zuleta (strutture). Opera realizzata, trasformata come sede del supermercato “Colsubsidio”. (Proa 1949m)
58. **Laboratorio Frosst.** 1950. Bogotá D.C., Colombia, *Cl.4#19a-59*. Violi. Opera realizzata, trasformata. (Varini 1998; Rother 1986).
59. **Sinagoga Sefardi o Maguen Ovdia.** 1950. Bogotá D.C., Colombia, *Cl.79#9-66*; Violi, Lanzetta. Opera realizzata. (UN-MR, BV).
60. **Casa Esteban A. Shuk.** 1950. Bogotá D.C., Colombia, *Cl.85#8-51*. Violi, Lanzetta. Opera realizzata, demolita. (ACSDdP).

61. **Edificio Santo Domingo.** 1950. Bogotá D.C., Colombia, *Cr.7#12-25*. Violi. Opera realizzata. (Rueda Cáceres 2012).
62. **Casa Maria S. Lie e S.R. Lie.** 1950-1951. Bogotá D.C., Colombia, *Av.82#9-69*. Violi, Lanzetta. Opera realizzata, demolita. (El Tiempo 1951).
63. **Casa Marco Sredni.** 1950-1953. Bogotá D.C., Colombia, *Cr.8a#87-34*. Violi, Lanzetta. Opera realizzata, demolita. (ACSDdP).
64. **Capanna alla Laguna de la Tota.** 1951. Tota, Colombia. Violi. Opera realizzata, trasformata. (Varini 1998; Rother 1986).
65. **Casa Jaime El Corral.** 1952. Bogotá D.C., Colombia, *Cr.4(a)#71-28 /71-30*. Violi, Lanzetta. Opera realizzata, demolita. (ACSDdP).
66. **Residenze Alicia de Mutis.** 1952. Bogotá D.C., Colombia, *Cl.84#7-43*. Violi, Lanzetta. Opera realizzata, trasformata. (Proa 1952l, pp. 18-19).
67. **Casa Violi Carrera 2e.** 1953. Bogotá D.C., Colombia, *Cr.2e#70-82*. Violi, Lanzetta, Zuleta (strutture). Opera realizzata, demolita. (UN-MR, BV).
68. **Casa Violi a Fusagasugà.** 1953. Fusagasugà, Colombia. Violi. Opera realizzata, trasformata. (Varini 1998).
69. **Centro Antonio Nariño (collaborazione alla costruzione).** 1953. Bogotá D.C., Colombia, *Cl.22f # Cr. 40*. Violi per Néstor C. Gutiérrez, Esguerra Sáenz Urdaneta, Suárez. (Varini 1998)
70. **Segretariato Rurale.** 1953-1954. Soacha, Colombia; Violi. Opera realizzata, trasformata. (Valencia 1974; Varini 1998; Rother 1986).
71. **Residenze Buraglia.** 1954. Bogotá D.C., Colombia, *Cl.74a#2-75*. Violi. Opera realizzata, trasformata. (UN-MR, BV).
72. **Edificio Buraglia (ampliamento).** 1954. Bogotá D.C., Colombia, *Cr.7a#33-98*. Violi Opera realizzata, trasformata. (UN-MR, BV).
73. **Casa Carlos Castro Mosquera.** 1955. Bogotá D.C., Colombia, *Cr.7a#91-15, 91#31*. Violi. Opera realizzata. (UN-MR, BV).
74. **Casa Dobrinsky.** 1956. Bogotá D.C., Colombia, *Cl.92#12-68*. Violi, Moreno. Opera realizzata, trasformata come sede dell'Ambasciata di Spagna. (Archivio Arch. Octavio Moreno).
75. **Edificio Lucania o America.** 1956-1957. Bogotá D.C., Colombia, *Cr.7a#14-12 /Cr.7a#14-28*. Violi. Opera realizzata. (Proa 1958a).
76. **Piano per il Centro Amministrativo Nazionale (CAN).** 1956-1957. Bogotá D.C., Colombia, *Av.El Dorado#Cr.50,60*. Violi, Moreno. Opera non realizzata. (AGN).
77. **Ministero della Difesa al CAN.** 1956-1957. Bogotá D.C., Colombia, CAN. Violi, Moreno. Opera non realizzata. (AGN).

78. **Palazzo Presidenziale al CAN.** 1957. Bogotá D.C., Colombia, CAN. Violi, Moreno. Opera non realizzata. (AGN).
79. **Cappella funeraria al Cimitero Centrale** (rimodellazione e sculture). 1958. Bogotá D.C., Colombia, *Cr.20#3780*. Violi. Opera realizzata. (Varini 1998).
80. **Sede del periodico El Tiempo.** 1959/1967. Bogotá D.C., Colombia, *Av.Jiménez #6-77*. Violi. Opera realizzata. (UN-MR, BV).
81. **Ampliamento Casa Juan M. Uribe.** 1960. Bogotá D.C., Colombia, *Cr.8#Cl.76*. Violi. Opera realizzata. (UN-MR, BV).
82. **Residenze Las Terrazas.** 1960. Bogotá D.C., Colombia, *Cr.1a#70a-45*. Violi, Moggio Ltda (strutture). Opera realizzata, parzialmente trasformata. (UN-MR, BV).
83. **Sede Accademia Colombiana di Storia (rimodellazione parziale).** 1960. Bogotá D.C., Colombia. Violi. Opera realizzata. (Varini 1998).
84. **Stazione delle Ferrovie Nazionali e Abitazioni.** 1960. Facativá, Colombia. Violi. Opera non realizzata. (Varini 1998; Rother 1986).
85. **Casa Juan Uribe.** 1960-1964. Bogotá D.C., Colombia, *Cl.87#12-55*. Violi, Moreno (strutture). Opera realizzata. (UN-MR, BV).
86. **Trasformazione prima Casa Violi in appartamenti Teresa Fabres de Violi.** 1960-1965. Bogotá D.C., Colombia, *Av.13#74-62*. Violi, Hernandez & C Ltda (strutture). Opera realizzata, trasformata. (UN-MR, BV).
87. **Concorso per il Palazzo di Giustizia (disegno in prospettiva).** 1962. Bogotá D.C., Colombia, *Plaza Bolívar*. Violi per Londoño y Cruz. Opera non realizzata (Varini 1998; Rother 1986).
88. **Casa Wasserman.** 1962. Bogotá D.C., Colombia, *Cl.89#9-61*. Violi, Moreno (strutture). Opera realizzata. (UN-MR, BV).
89. **Edificio Quintana.** 1962. Bogotá D.C., Colombia, *Cl.12#7-14*. Violi, Moreno (strutture). Opera realizzata. (UN-MR, BV).
90. **Casa Jaime Pérez Norzagaray.** 1963. Bogotá D.C., Colombia, *Cl.88#Cr.9*. Violi, Moreno (strutture). Opera realizzata, demolita. (UN-MR, BV).
91. **Casa Carlos Pérez.** 1963. Bogotá D.C., Colombia, *Cr.9a#88-34*. Violi. Opera realizzata. (Varini 1998; Rother 1986).
92. **Casa Vidal.** 1963. Bogotá D.C., Colombia, *Cl.73#10*. Violi. Opera realizzata, demolita. (UN-MR, BV).
93. **Casa L. Peisach.** 1964. Bogotá D.C., Colombia, *Cr.12#93-73, 94-75*. Violi, Moreno (strutture). Opera realizzata, demolita. (UN-MR, BV; ACSDDP).

94. **Casa Echeverri.** 1964-1965. Bogotá D.C., Colombia, *Cr.9a#93-36*. Violi. Opera realizzata. (UN-MR, BV).
95. **Casa Faimboim.** 1967. Bogotá D.C., Colombia, *Cr.15#94-42*. Violi. Opera realizzata, demolita. (UN-MR, BV; ACSDDP).
96. **Casa di campagna Pérez.** 1968. Arauca, Colombia. Violi. Status nd. (Varini 1998; Rother 1986).
97. **Sinagoga Adath Israel.** 1968-1970. Bogotá D.C., Colombia, *Cr.7a#94-20*. Violi con Jerpel K. (strutture). Opera realizzata. (UN-MR, BV)
98. **Piano per la Città Universitaria del Valle.** 1970. Cali, Colombia, *Cl.13#100-00*. Violi, Cruz, Peñalosa, López, De Velosa, Pérez, Naranjo. Opera realizzata. (Proa 1970).
99. **Centro di Documentazione e Apprendimento all'Università del Valle.** 1970. Cali, Colombia, *Cl.13#100-00*. Violi, De Velosa, Hissami, Ospina, Naranjo, Cruz, Peñalosa, Moreno. Opera realizzata. (Proa 1970).
100. **Casa Gold.** 1970. Bogotá D.C., Colombia, *Cr.1a#70a-84*. Violi. Opera realizzata, trasformata. (Varini 1998; Rother 1986).
101. **Casa Bracht.** 1970. Bogotá D.C., Colombia, *Cr.3#91a-93*. Violi. Opera realizzata, trasformata. (Varini 1998; Rother 1986).
102. **Casa Nanetti (revisione).** 1971. Bogotá D.C., Colombia, *Cl.75#8-34*. Violi. Opera realizzata. (UN-MR, BV).

BIBLIOGRAFIA

1. Architettura moderna

1.1 Storia, teoria e critica

Collins, P. (1965), *La visione di una nuova architettura*, Milano, Il saggiatore.

Frampton, K. (2005), *Tettonica e architettura, Poetica della forma architettonica nel XIX e XX secolo*, Milano, Skira.

García Pinzón, S. (1955), *Del racionalismo a la arquitectura orgánica*, in: "A, Arquitectura y arte", 4, anno I, 7-16.

Loos, A. (1999), *Parole nel Vuoto*, Trad. it. di Gesser, S., Milano, Adelphi.

Marescal, A. (1946), *Introducción de Sigfried Gideion a su libro "Espacio, Tiempo y Arquitectura"*, in: "Arquitectura. Selección de arquitectura, urbanismo y Decoración. Mexico", 20, 282-297.

Montaner, J. M. (1996), *Dopo il movimento moderno: l'architettura della seconda metà del Novecento*, Trad. it. di Scarpignato, A., Roma, Laterza. Summerson, J. (1970), *Il linguaggio classico dell'architettura. Dal Rinascimento ai maestri contemporanei*, Torino, Einaudi.

The Museum of Modern Art (1932), *Modern Architecture: International Exhibition*, New York, Museum of Modern Art.

1.2 Autori e opere

Aalto, Alvar

Burbano, E. (1956), *Alvar Aalto*, in: "Proa", 101, lug., 18-25.

Dorfles, G. (1957), *Alvar Aalto y el organicismo racionalizado*, in: "Proa", 114, nov. 3-6. [tratto da Dorfles, G. (1957), *La Arquitectura moderna*, Barcellona, Seix Barral].

Reed, P. (2007), *Alvar Aalto, 1898-1976*, Milano, Electa.

Bill, Max

Bill, M. (1951), *El pensamiento matemático en el arte hoy, tomado de Werk*, in: "Proa", 44, feb., 14, 20.

Breuer, Marcel

Proa (1949a), *Residencia para el arq. Marcel Breuer, Connecticut, U.S.A.*, in: "Proa", 26, ago., 33.

Proa (1951a), *Casa residencial en la Florida, U.S.A. Marcel Breuer*, in: "Proa", 49, lug., 20-21.

Proa (1953a), *Casa de vacaciones en Connecticut, EE. UU. Marcel Breuer*, in: "Proa", 73, lug., 16.

Proa (1953b), *Edificio para la Unesco en París, anteproyecto. Marcel Breuer, Bernard Zehrfuss*, in: "Proa", 68, feb., 20-21.

Proa (1967), *Museo Whitney, Nueva York, U.S.A. Marcel Breuer, Hamilton Smith*, in: "Proa", 190, ott., 8-9.

Breuer, M. (1954), *Monasterio benedictino*, in: "Proa", 84, ott. 26-29.

Candela, Félix

Candelas, F. (1955), *Estereoestructuras*, in: "Proa", 89, mag., 15-18.

Proa (1955a), *Iglesia en México-Félix Candela*, in: "Proa", 89, mag., 26.

Proa (1956a), *Félix Candela*, in: "Proa", 99, mag., 20-27.

Gaudí, Antoni

Arbelàez, C. (1961), *Antonio Gaudí*, in: "Proa", 149, set, 24.

Jesse Alexandre, R. (1957), *El maestro catalán Antonio Gaudí*, in: "Proa", 113, ott., 30.

Proa (1948a), *El arquitecto Gaudí en Nueva York [exposición]*, in: "Proa", 123, nov, 4-5.

Proa (1961a), *Exposición Antonio Gaudí. Noticias S.C.A.*, in: "Proa", 149, set, 24.

Gropius, Walter

Angulo, E. (1960), *Gropius y el Bauhaus*, in: "Proa", 133, feb., 22.

Ortega, A. (1956), *Walter Gropius*, in: "Proa", 98, mar., 20-21.

Proa (1949b), *Casa de campo para el arq. Walter Gropius, Lincoln, U.S.A.*, in: "Proa", 26, ago., 29.

Proa (1957a), *Clínica en Boston, U.S.A. Walter Gropius*, in: "Proa", 108, apr., 15.

Honegger, Denis

Textier, S., Radouan, S. (2010), *Denis Honegger*, Parigi, Patrimoine.

Le Corbusier e i congressi CIAM

Arango, J. (1947), *Le Corbusier arquitecto*, in: "Proa", 8, ago., 6-10.

Arbeláez, C. (1947a), "Unité" por Le Corbusier, tomado de *L'Architecture d'Aujourd'hui* (1947), 18, 136-137, in: "Proa", 14, ago., 11-13.

Arbeláez, C. (1947b), *Le Corbusier polemista*, in: "Proa", 8, ago., 11-13.

ASCORAL (1974), *Grille CIAM d'urbanisme: mise en pratique de la Charte d'Athènes*, Parigi, in: "L'Architecture d'Aujourd'hui".

Caccia, S., Olmo, C. (2016), *La ville Savoye. Icona, Rovina, Restauro (1948-1968)*, Roma, Donzelli.

Congressi Internazionali di Architettura moderna (1979), *Ciam 7: Bergamo 1949: Documents*, KRAUS Reprint.

De Recasens, J. (1946), *El otro Le Corbusier*, in: "Proa", 2, set., 10-13.

De Recasens, J. (1947), *Psicogénesis de la pintura de Le Corbusier*, in: "Proa", 8, ago., 14-18.

Labò, M. (1949), *Il congresso CIAM di Bergamo*, in: "Emporium", 660, dic., 259-262.

Le Corbusier (1947), *El Modulor de le Corbusier*, in: "Proa", 8, ago., 23.

Metron (1949), *Relazioni del VII CIAM*, in: "Metron", 33-34, 48-72.

Mumford, E. P. (2002), *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960*, Cambridge, MIT Press.

Nicoloso, P. (2012), *Il CIAM di Bergamo, Le Corbusier e le "verità" discutibili delle Carta di Atene*, in Talamona, M., (ed.), *L'Italia di Le Corbusier*, Roma, MAXXI, 297-312.

Proa (1947a), *La Carta de Atenas. Revista "Arquitectura y construcción", Chile*, in: "Proa", 9, nov., 6-9.

Proa (1949c), *La reunión del C.I.A.M. en Bérghamo. Notas Editoriales*, in: "Proa", 21, mar., 11-12.

Proa (1949d), *Residencia y taller para el arq. Le Corbusier*, in: "Proa", 26, ago., 27.

Proa (1950a), *Le Corbusier le hace reparos al edificio de las Naciones Unidas*, in: "Proa", 35, mag., 13-15.

Proa (1951b), *Le Corbusier proyectará una nueva capital*, in: "Proa", 35, gen., 23.

Proa (1955b), *Cómo alojar a los franceses. Reportaje a Le Corbusier. De la revista "Sciencie et vie"*, in: "Proa", 95 (1955): 10- 13.

Proa (1955c), *Le Corbusier. Tomado de la revista Nuestra Arquitectura, Buenos Aires*, in: "Proa", 93, ott., 10-13.

- Proa (1957b), *Pabellón Philips, Bruselas, Bélgica. Poema electrónico. Le Corbusier*, in: "Proa", 114, nov., 19.
- Proa (1957c), *Unite d'Habitation en Nantes, Francia. Le Corbusier*, in: "Proa", 108, apr., 17.
- Samper G. (1947a), *Arquitectura y Urbanismo. Las teoria de Corbusier, extracto tomado del libro Vivienda del hombre*, in: "Ingeniería y Arquitectura", 75, mag-giu, 5-17.
- Samper G. (1965), *Le Corbusier*, in: "Proa", 165, ago., 10.
- Tedeschi, M. (1949), 7° *Congresso CLAM*, in: "Domus", 241, vol. X, dic., 1-2.
- Tobito, A. (1947), *Le Corbusier urbanista*, in: "Proa", 8, ago., 19-22.

Libera, Adalberto

Garofalo, F., Veresani, L. (1989), *Adalberto Libera*, Bologna, Zanichelli.

Mies van der Roher, Ludwig

- Velarde H. (1951), *Habla un eminente arquitecto, Ludwig Mies van der Roher. Tomada de El arquitecto peruano*, in: "Proa", 43, gen., 23.
- Proa (1959a), *Edificio "Ron Bacard?". Santiago de Cuba, Cuba. Mies van der Robe*, in: "Proa", 124, feb, 10-11.
- Proa (1957d), *Edificio en Nueva York, U.S.A. Mies van der Robe, Philip Johnson, Kahn and Jacobs*, in: "Proa", 108, apr, 10.

Moretti, Luigi

Santuccio, S. (1986), *Luigi Moretti*, Bologna, Zanichelli.

Nervi, Pier Luigi

- Nervi, P. L. (1955), *Costruire Correttamente*, Milano, Hoepli.
- Nervi, P. L. (1956), *Las estructuras en la arquitectura*, in: "Proa", 103, set., 23-26.
- Proa (1959b), *Basilica de St. Pius (Lourdes), Francia-P. L. Nervi y E. Freyssinet*, in: "Proa", 129, ago., 16.

Niemeyer, Oscar e l'architettura in Brasile

- A, *Arquitectura y Arte* (1957a), *Arquitectura en el Brasil*, in: "A, Arquitectura y Arte", 8, feb., anno II, 4-26.
- Burbano, E. (1957), *Oscar Niemeyer y sus obras*, in: "Proa", 106, gen., 20-25.
- Camargo, P. (1946), *La ciudad del periodista. Río de Janeiro, Brasil*, in: "Proa", 2, set., 14-15.

- Flórez Álvarez, H. (1951), *Brasil. Sus más recientes construcciones*, in: "Proa", 47, set., 10-13.
- Goodwin, P. L. (1943), *Brazil builds: architecture new and old, 1652-1942*, New York, Museum of Modern Art.
- Niemeyer, O. (1949), *Residencia personal arq. Oscar Niemeyer, Río de Janeiro*, in: "Proa", 26, ago., 30.
- Niemeyer, O. (1953), *Exposición internacional. Sao Paulo, Brasil*, in: "Proa", 68, feb., 16.
- Proa (1948b), *Arquitectura moderna en el Brasil (El viaje de Gabriel Serrano)*, in: "Proa", 11, apr., 7-21.
- Proa (1951c), *Almacenes "Sotreq" en Río de Janeiro-Marcelo Roberto, Milton Roberto y Mauricio Roberto*, in: "Proa", 47, set., 18-19.
- Proa (1951d), *Brasil. Sus más recientes construcciones. Mauro Estevez, Hilda Maia*, in: "Proa", 47, set., 14-15.
- Proa (1951e), *Edificio de renta en Babía, Brasil-Pablo Antunes Riveiro*, in: "Proa", 47, set., 16-17.
- Proa (1951f), *Hotel de turismo playa Leblon, Brasil. Oscar Niemeyer*, in: "Proa", 47, mag., 11-13.
- Proa (1951g), *Nuevas fábricas "Peixe Duchén" en Sao Paulo. Oscar Niemeyer*, in: "Proa", 47, mag., 21-23.
- Proa (1951h), *Proyecto estación terminal de ferrocarriles en Belo Horizonte-Almir Gadeba, Acacio Gil Borsoi*, in: "Proa", 47, set., 20.
- Proa (1951i), *Teatro Castro Alves, Sao Paulo, Brasil-Alcides da Rocha y José Souza Reis*, in: "Proa", 47, set., 24.
- Proa (1952a), *II Bienal del Museo de Arte Moderno de Sao Paulo, Brasil-Sao Paulo Brasil*, in: "Proa", 66, dic., 26-27.
- Proa (1952b), *Un manicomio judicial. Río de Janeiro, Brasil. Thomas Estrella, Jorge Ferreira, Renato Soeiro, Renato Mesquita*, in: "Proa", 61, lug., 12-13.
- Proa (1952c), *Una casa en Sao Paulo, Brasil-Henrique E. Mindlin*, in: "Proa", 58, apr., 29-33.
- Proa (1953c), *Casa en Petrópolis, Brasil-Sergio Bernárdez*, in: "Proa", 75, set., 20-21.
- Proa (1953d), *Loide Aéreo Nacional, Río de Janeiro, Brasil-Sergio Bernárdez*, in: "Proa", 76, ott., 10-11.
- Proa (1954a), *Hospital de Servicio Público. Sao Paulo-Armando Caravallbo & Renato Villela*, in: "Proa", 83, ago., 25.
- Proa (1954b), *Hotel Copan. Sao Paulo, Brasil-Henrique Mibdlin*, in: "Proa", 83, ago., 24.

- Proa (1955d), *Proyecto de escuelas en Deoro, Brasil-Flavio Marinbo R.*, in: “Proa”, 95, dic., 14.
- Proa (1957e), *Edificio en Sao Paulo, Brasil-Alfredo Mathias*, in: “Proa”, 108, apr., 13.
- Proa (1959c), *Brasilia: nueva capital del Brasil. Lucio Costa, Oscar Niemeyer*, in: “Proa”, 124, feb., 20-25.
- Proa (1966), *Plano Neguev: ciudad en proyecto en Israel-Oscar Niemeyer*, in: “Proa”, 179, apr., 24-27.

Perret, Auguste

- Fanelli, G., Gargiani, R. (2006), *Perret, Le Corbusier, Mies Van der Robre: nuovi ordini architettonici*, in: Fanelli, G., Gargiani, R. (2006), *Storia dell'architettura contemporanea. Spazio, struttura, involucro*, Roma-Bari, Laterza, 245-286.
- Gargiani, R. (1993), *Auguste Perret, 1874-1954, Teoria e opere*, Milano, Electa.
- Honegger, D. (1952), *Auguste Perret*, in: “Techniques y Architecture”, vol. 1-2, 79-81.
- Perret, A. (1952), *Contribution à une Théorie de L'architecture*, Parigi, Editore André Wahl.

Terragni, Giuseppe

- Marcianò, A. F. (1987), *Giuseppe Terragni opera completa 1925-1943*, Roma, Officina edizioni.

Torroja, Eduardo

- Architectural forum (1950a), *Soaring concrete canopies shelter the Madrid Hippodrome*, in: “Architectural forum”, v.92, mag., 130-131.
- Architectural Record (1958), *Madrid Racecourse: Eduardo Torroja*, in: “Architectural Record”, 6, giu., 307-309.
- Baukunst und Werkform (1954), *Tribune der Rennbahn in Zarzuela (Spanien)*, in: “Baukunst und Werkform”, 7-8, 474-475.
- Torroja, E. (1957), *Razon y Ser de los Tipos estructurales*, Madrid, Instituto de la Construcción y del Cemento.
- Torroja, E. (1958), *The structures of Eduardo Torroja*, New York, F. W. Dodge Corporation.
- Revista Nacional de arquitectura (1948), *El Hipódromo de la Zarzuela, en Madrid. Arquitectos: C. Arniches y M. Domínguez, Ingeniero de Caminos: E. Torroja*, in: “Revista Nacional de arquitectura”, v.8, set, 337-347.

Wright, Frank Lloyd

Wright, F. L. (1949a), *A los jóvenes arquitectos*, in: “Ingeniería y Arquitectura”, vol. VIII, set-dic., 89-90, 10.

Wright, F. L. (1949b), *A los jóvenes arquitectos: decálogo*, in: “Arquitectura Cuba”, 17, nov., 315.

Zevi, Bruno

Proa (1952d), *Declaraciones del arquitecto Zevi en Barcelona*, in: “Proa”, 58, apr., 34-35.

Zevi, B. (1949), *La cultura en la arquitectura*, in: “Proa”, 29, nov. 14-15. [tratto da, Zevi, B. (1948), *Messaggio al Congrès international d'architecture moderne*, in: “Metron”, 31-32, 5-30. [traduzione, redazione Proa].

Zevi, B. (1951) *Saber ver la arquitectura: ensayo sobre la interpretación espacial de la arquitectura*, Buenos Aires, Buenos Aires Poseidòn. [La prima edizione in italiano è del 1948].

Zevi, B. (1954), *Historia de la Arquitectura moderna*, Buenos Aires, Buenos Aires Poseidòn. [La prima edizione in italiano è del 1950].

Zevi, B. (1956), *La experiencia urbanística inglesa*, in: “Proa”, 102, ago., 26-28. [tratto da, Zevi, B. (1954), *Historia de la arquitectura moderna*, Buenos Aires, Emecé Editores].

Zevi, B. (1961), *El espacio protagonista de la arquitectura*, in: “Proa”, 148, ago., 22-26. [tratto da Zevi, B. (1951), *Saber ver la arquitectura: ensayo sobre la interpretación espacial de la arquitectura*, Buenos Aires, Buenos Aires Poseidòn].

Miscellanea

A, *Arquitectura y arte* (1957b), *Nuevo edificio de la Shell en Londres*, in: “A, Arquitectura y arte”, 8, feb., anno II, 27.

Francastel, P. (1958), *Arte y técnica en los siglos XIX y XX*, in: “Proa”, 120, lug., 18-21.

Gutkind, E. A. (1950), *Planificación Nacional, tomado de Urbanística revista italiana*, in: “Proa”, 41, nov., 27-29.

Lombardo, M. I. (1959), *XII Triennale de Milán, Italia*, in: “Proa”, 130, sett., 20-21.

Martínez, C. (1952), *Las prisiones, evolución y arquitectura actual*, in: “Proa”, 62, ago., 13.

Proa (1947b), *La prefabricación resuelve el problema de la habitación en Inglaterra*, in: “Proa”, 4, gen., 14-15.

- Proa (1951l), *Escuelas prefabricadas en la Gran Bretaña-Cortésia de la embajada Británica en Colombia*, in: "Proa", 3, nov., 26-27.
- Proa (1951m), *La casa "Prouve" prefabricada, París, Francia-Tomado de DOMUS*, in: "Proa", 44, feb., 14-15.
- Proa (1952e), E. Montuori, M. Castellazzi, V. Fadigati y A. Vitellozzi. *Nueva estación terminal de Roma, Italia*, in: "Proa", 63, set., 12.
- Proa (1954c), *Arquitectura religiosa*, in: "Proa", 84, ott., 12-15.
- Proa (1960a), *Vivienda de arquitectos más conocidos-Extraídas del libro L'Maison L'Architecte*, in: "Proa", 135, mag., 22.
- Serrano, G. (1939), *Feria Exposición de Nueva York*, in: "Ingeniería y Arquitectura", 5, 20-31.

2. Architettura moderna in America Latina

2.1 Storia, teoria e critica

- Almandoz Marte, A. (2002), *Planning Latin America's capital cities, 1850-1950*, Londra, Routledge.
- Del Real, P., Gyger, H. (2013), *Latin American modern architectures: ambiguous territories*, New York, Routledge.
- Gastón, C., *Presentación de los documentos críticos*, in Rovira Llobera, T. (ed.) (2007), 227-230.
- Gutiérrez, R. (ed.) (1996), *Architettura e società: l'America Latina nel XX*, Milano, Jaca Book.
- Gutiérrez, R., Moscato, J. (1955), *Architettura latinoamericana del Novecento*, Trad. it. di Majocchi, L., Milano, Jaca Book.
- Hitchcock, H. R. (1955), *Latin American architecture since 1945*, New York, Museum of Modern Art.
- MoMa (1955), Comunicato stampa, documento nr. 96, 23 nov., 1.
- Rovira Llobera, T., Gastón Guirao, C., Coutiño, F., García, E. (eds.) (2007), *Documentos de Arquitectura Moderna en America Latina 1950-65*, Barcellona, ETSAB, Gramagraf.
- Wiener, P. L., Sert, J. L. (1950-1951), *Urbanisme en Amérique Latine*, in: "L'Architecture d'Aujourd'hui", 33, 4-32.
- Woodard Smith, C. (1946), *South America*, in: "Architectural Forum", nov., 106-115.

3. Architettura moderna in Colombia

3.1 Storia, teoria e critica

- Arango, J., Martínez, C. (1951), *Arquitectura en Colombia*, Bogotá, Proa.
- Arango, S. (1984), *La evolución del pensamiento arquitectónico en Colombia 1934-1984*, in *13° Anuario de la Arquitectura en Colombia*, Bogotá, Sociedad Colombiana de Arquitectos, 7-54.
- Arango, S. (1989), *Historia de la Arquitectura en Colombia*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia.
- Arango, S., Salcedo, J. (2003), *Aproximación a un estudio de las influencias*, in *Textos*, 8, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 9-20.
- Bermúdez, J. A. (1949a), *Los caminos aéreos en Colombia*, in: "Proa", 22, apr., 26-34.
- Berty, A. (1981), *Architectures colombiennes: alternatives aux modèles internationaux*, Parigi, Editions du Moniteur.
- Carrasco Zaldua, F. (2004), *Breves semblanzas de ocho arquitectos del siglo xx en Colombia*, in: "Ensayos. Historia y teoría del arte", 9, vol. IX, 137-168.
- Conversaciones de arquitectura colombiana, Vol. 1* (2004), Bogotá, Universidad de los Andes.
- Conversaciones de arquitectura colombiana, Vol. 2* (2006), Bogotá, Universidad de los Andes.
- Fonseca, L. Saldarriaga, A. (1984), *Arquitectura Colombiana. Cuadernos de Proa n.5*, Bogotá, Proa.
- Fontana, M. P., Henao, E., Llanos, I., Mayorga, M. Y., Miguel, Y. (2012), *Ciudad y Arquitectura Moderna en Colombia, 1950-1970. Presencia y vigencia del patrimonio moderno*, Bogotá, Ministerio de Cultura (República de Colombia).
- Fontana, M. P., Mayorga, M. Y., Arís, C. M., Piñón, H. (2006), *Colombia Arquitectura Moderna. 50/60*, Barcellona, ETSAB.
- L'Architecture d'Aujourd'hui (1958), *Colombie*, in: "L'Architecture d'Aujourd'hui", 80, ott-nov., 72-95.
- Martínez, C. (1963), *Arquitectura en Colombia*, Bogotá, Proa.
- Mondragón López, H. (2008), *Arquitectura en Colombia 1946-1951, lecturas críticas de la revista Proa*, in: "DEARQ Revista de Arquitectura", 2, lug., 83-95.
- Mondragón López, H. (2012), *Identidad Irrelevante. Contra Arquitectura Colombiana*, in: "Torre de Babel, crítica de arquitectura y arquitectura crítica", 24 Octubre.
- Mondragón López, H., Daza, R., Cortés, R., Charum, M., Montoya, N., Orlandi, S., Pinilla, M., Ramírez, F., Téllez, A., Weiss, P. (2018), *Colombia II*.

- La Arquitectura Moderna y su encuentro con la forma urbana. 1946-1967*, in: "Aoa-Asociación de Oficinas de Arquitectos de Chile", ago., 12-33.
- Mondragón López, H., Lanuza Rilling, F. (2008), *El intrincado juego de la identidad para una arqueología de la arquitectura colombiana*, in: "DEARQ Revista de Arquitectura", 12, lug., 2-15.
- Niño Murcia, C. (1991), *Arquitectura y Estado*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia.
- Palacios Roza, M. A. (1995), *Entre la legitimidad y la violencia: Colombia, 1875-1994*, Bogotá, Norma.
- Proa (1946), *Notas Editoriales*, in: "Proa", 1, ago., 15.
- Proa (1949e), *Los Caminos de Colombia*, in: "Proa", 22, apr., 15-17.
- Ray Smith, C. (1966a), *In South America After Corbu: What's Happens?*, in: "Progressive Architecture", nr.9, set, 140-141.
- Ray Smith, C. (1966b), *New Generation: Una nueva OLA!*, in: "Progressive Architecture", 9, set, 152-161.
- Rodríguez, J. L. (2008), *Memorias de los años 50. Conversación con Francisco Pizano*, in: "DEARQ Revista de Arquitectura", 12, ago., 16-29.
- Saldarriaga Roa, A. (1984), *Ejercicio profesional de la arquitectura en Colombia 1934-1984*, in *13º Anuario de la Arquitectura en Colombia*, Bogotá, Sociedad Colombiana de Arquitectos, 65-100.
- Saldarriaga Roa, A. (1986), *Arquitectura y Cultura en Colombia*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia.
- Saldarriaga Roa, A. (1999), *Arquitectura colombiana en el siglo XX: edificaciones en busca de ciudad*, in: "Credential History Magazine", 11, giu.
- Saldarriaga Roa, A., Ramírez Potes, F., Ruiz Gomez, D. (1990), *La casa en la arquitectura doméstica colombiana 1930-1990 Bogotá, Cali, Medellín*, Bogotá, Cámara de Comercio.
- Samper Martínez, E. (2000), *Arquitectura Moderna in Colombia. Época de Oro*, Bogotá, Diego Samper Ediciones.
- Sostres, J. M. (2004), *Arquitectura y urbanismo (fragmento) 1955*, in Rovira Llobera, T. (ed.) (2007), 239-240.
- Telléz, G. (1998a), *Crítica & Imagen I*, Ministerio de Cultura Republica de Colombia, Bogotá, Escala.
- Telléz, G. (1998b), *Crítica & Imagen II*, Ministerio de Cultura Republica de Colombia, Bogotá, Escala.
- Telléz, G. (1998c), *La otra historia de los años 50*, in *13º Anuario de la Arquitectura en Colombia*, Bogotá, Sociedad Colombiana de Arquitectos, 101-138.

- Telléz, G., Castro, D. (1998), *Arquitectura en Colombia (1930-1952)*, in: *Historia del Arte Colombiano*, Volume VI, Bogotá, Salvat, 1509-1534.
- Urrea, T. (2014), *Anexo 14. Glosario de personajes y autores*, in T. Urrea (2014), *De la Calle a la Alfombra. Un espacio abierto en Bogotá*, Tesi di dottorato in Teoria e Storia dell'Architettura, ETSAB-UPC, Barcellona.

3.2 Contributi "esterni" all'architettura in Colombia

- Acuña, R., Castles, J., Goyeneche, E., Posada, O. (2012), *Inmigrantes: artistas, arquitectos, fotógrafos, críticos y galeristas en el arte colombiano. 1930-1970*, Bogotá, Fundación Gilberto Alzate Avendaño.
- Arcila Robledo, G. (1957), *Llegada de los franciscanos a Colombia*, in: "Revista Colombo-Italiana", 18, mag-giu., anno IV, 16-17.
- Arquitectura (1949a), *Libros y Revistas*, in: "Arquitectura. Selección de arquitectura, urbanismo y Decoración. Mexico", 28, lug., p. 189.
- Arquitectura (1949b), *Libros y Revistas*, in: "Arquitectura. Selección de arquitectura, urbanismo y Decoración. Mexico", 29, ott., p. 252.
- Botti, G. (2017), *Geographies for Another History: Mapping the International Education of Architects from Colombia (1930-1970)*, in "Architectural Histories", 5(1) 7, 1-35.
- Hernández Molina, R. H., Niglio, O. (eds.) (2016), *Ingenieros y arquitectos italianos en Colombia*, Roma, Ermes.
- Proa (1948c), *Correo de Proa*, in: "Proa", 15, sett., 40.
- Proa (1948d), *Correo de Proa*, in: "Proa", 16-17, ott-no., 51.
- Proa (1949f), *Correo de Proa*, in: "Proa", 21, mar., 4.
- Proa (1949g), *Correo de Proa*, in: "Proa", 23, mag., 4.
- Proa (1955e), *Contenido*, in: "Proa", 92, sett., 7.
- Silva Téllez, A. (1999), *Cultura italiana en Colombia: reflexión sobre etnias y mestizajes culturales*, Santa Fe de Bogotá, Instituto Italiano de Cultura, Tercer Mundo.
- Uribe González, M., Morales Ferraro, A. (2016), *De Antonelli a Violi. Los ingenieros y arquitectos italianos en Colombia*, in: Hernández Molina, Niglio (eds.) (2016), 121-158.

3.3 Tecnica, costruzione e prefabbricazione

- Asocreto (2006), *La Construcción del Concreto en Colombia. Apropriación, expresión, proyección*, Bogotá, Asociación Colombiana de Productores de Concreto.
- Fischer, G. (2008), *La honestidad constructiva como comunicación en arquitectura: cuatro edificios representativos de la arquitectura de los setenta en Colombia*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia.

- Proa (1948e), *Difusores del cemento (tomado de Arquitectura y Construcción, Chile)*, in: “Proa”, 13, giu., 24.
- Proa (1950b), *Un revolucionario sistema de construcción, manera de solucionar el problema de los entrepisos en concreto. Cuéllar, Serrano, Gómez & Cía. Ltda.*, in: “Proa”, 33, mar., 13-29.
- Proa (1951n), *El binomio arquitecto-ingeniero. Notas Editoriales*, in: “Proa”, 50, ago, 7.
- Proa (1951o), *La industria de la construcción. Notas Editoriales*, in: “Proa”, 44, feb., 7-9.
- Proa (1951p), *Las bóvedas de membrana*, in: “Proa”, 50, agosto, 17-19.
- Proa (1952f), *Prefabricación de cimientos*, in: “Proa”, 60, giugno, 42-47.
- Proa (1955f), *El estudio de la construcción. Notas Editoriales*, in: “Proa”, 89, mag., 9.
- Rojas Farías, R., Montañó Bello, A. (2012), *Técnica y estética en el límite moderno: los cerramientos en la arquitectura moderna en Bogotá*, in: “DEARQ Revista de Arquitectura”, 10, lug., 88-101.
- Salvador, M. (1955), *Bóvedas membrana*, in: “Proa”, 89, mag., 21-24.
- Serrano, G. (1940), *Planeamiento de los edificios industriales*, in: “Ingeniería y Arquitectura”, 12, 16-20.

3.4 Formazione accademica

- A.U.N. (1976), *Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Arquitectura, Listas de Egresados por Orden Cronológico*, in: “A.U.N.-Asociación Arquitectos Universidad Nacional”, 5, 1976.
- Angulo Flórez, E. (1987), *Cincuenta años de arquitectura, 1936-1986: Universidad Nacional Bogotá*, Asociación de Arquitectos de la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Escala.
- Mendoza Laverde, C. (2000), *Cincuenta años de arquitectura: apuntes para la historia de la Facultad de Arquitectura y diseño, 1951-2000*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana.
- Niño Murcia, C. (2006), *Notas de Clase 3. Arquitectos: escritos sobre arquitectura desde la Universidad Nacional de Colombia: 1976-2005*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia.
- Ramírez Nieto, J. (2005), *La investigación en la carrera de Arquitectura de la Universidad Nacional, 1937-1965. Una lectura de las actas de Consejo de la Facultad*, in: “Ensayos. Historia y teoría del arte”, 10, dic., 37-76.
- Universidad Nacional (1939), *Anuario de la Universidad Nacional 1939*, Bogotá, Santa Fé de Bogotá.

- Universidad Nacional (1941), *Facultad de Arquitectura, Boletín Informativo 1941, Ciudad Universitaria Bogotá*, Bogotá, Cromos.
- Universidad Nacional (1952), *Anuario de la Universidad Nacional 1951*, Bogotá, Santa Fé de Bogotá.
- Universidad Nacional (1955), *Anuario de la Universidad Nacional 1953-54*, Bogotá, Santa Fé de Bogotá.

3.5 Autores e opere

Bermúdez, Guillermo

- Bermúdez G., Montenegro Lizarralde, F., Niño Murcia, C. (1980), *La vivienda de Guillermo Bermúdez*, Bogotá, Escala.
- Bright Samper, P. J. (2006), *La construcción de la intimidad. Casa de Guillermo Bermúdez Umaña 1952-1971*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia.
- Charum Bayaz, M. (2010), *Itinerario interior: el espacio doméstico en la arquitectura de Guillermo Bermúdez*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia.
- Mejía, C. (2009), *Haute couture-pret à porter: edificios de apartamentos de Guillermo Bermúdez*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia.
- O'Byrne Orozco, M. C. (2010a), *La casa Bermúdez-Samper, 1952-1960*, Bogotá, Colombia, in: "DEARQ Revista de Arquitectura", 7, dic., 66-81.
- Weiss Salas, P. (2008), *1 + 1 + 2: forma y figura en el edificio Herrmann de Guillermo Bermúdez*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia.

Brunner, Karl

- Brunner, K. H. (1939-1940), *Manual de urbanismo, tomo I-II*, Bogotá, Ediciones del Consejo.
- Hofer, A., Ungar Ronderos, L. L., (2003), *Karl Brunner y el urbanismo en América Latina*, Bogotá, El Áncora Editores, Corporación la Candelaria.
- Maya, T. (2004), *Karl Brunner (1887-1960) o el urbanismo como ciencia del detalle*, in: "Bitacora", 8, gen-dic, 64-71.
- Niglio, O. (2014), *Karl H. Brunner e l'urbanistica organica per lo sviluppo della città di Bogotá (1933-1938)*, in: "Eda esempi di architettura", apr., 1-13.

Cuéllar, Serrano, Gomez

- Telléz Castañeda, G. (1988), *Cuéllar Serrano Gomez arquitectura 1933-1983*, Bogotá, Escala.

Le Corbusier, Wiener e Sert in Colombia

- Arias Lemos, F. (2008), *Le Corbusier en Bogotá: el proyecto del "Grand Immeuble, 1950-1951*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia.
- Cortés, R. (2000), *Le Corbusier en Bogotá: por un urbanismo de los tiempos modernos*, in *Textos 4*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 79-109.
- Le Corbusier (1947), *El urbanismo como ordenador social*, in O'Byrne Orozco, M. C., (ed.) (2010), 22-38.
- Martí Aris, C. (2010), *Le Corbusier: Bogotá vista aérea*, in O'Byrne Orozco, M. C., (ed.) (2010), 16-19.
- Mondragón López, H. (2010), *Le Corbusier y la revista Proa o la historia de un malentendido*, in O'Byrne Orozco, M. C., (ed.) (2010), 102-109.
- O'Byrne Orozco, M. C., (ed.) (2010b), *LC Bog. Le Corbusier en Bogotá 1947-1951*. Bogotá, Universidad de los Andes.
- Proa (1947c), *Le Corbusier y su visita a Bogotá. Notas Editoriales*, in: "Proa", 8, ago., 5.
- Proa (1949h), *Le Corbusier y el plano regulador de Bogotá*, in: "Proa", 21, mar., 13-14.
- Proa (1949i), *223.000 dólares valdrá el plan regulador de Bogotá*. Sert, Wiener y Le Corbusier, in: "Proa", 21, mar., 37.
- Proa (1950c), *El plan piloto de Bogotá. Notas Editoriales*, in: "Proa", 41, nov., 7.
- Proa (1952g), *El simposium sobre planes reguladores. Notas Editoriales*, in: "Proa", 61, lug., 7.
- Proa (1952h), *Puro tamo el plan regulador de Bogotá. Notas Editoriales*, in: "Proa", 65, nov., 9.
- Proa (1955g), *El fracaso del plan regulador de Bogotá. Notas Editoriales*, in: "Proa", 92, set., 7.
- Proa (1956b), *Otro fracaso del arquitecto P. L. Wiener. Notas Editoriales*, in: "Proa", 97, feb., 7.
- Samper, G. (1947b), *Arquitectura y Construcción ¿La ASCORAL Colombiana?*, in: "Ingeniería y Arquitectura", 75, mag-giu, 18.
- Schnitter Castellanos, P. (2003), *Sert y Wiener en Colombia. La vivienda social en la aplicación del urbanismo moderno*, in: "Scripta Nova. Revista electrónica de geografía y ciencias sociales", vol. VII, 146(035), 1 ago.
- Schnitter Catellanos, P. (2002), *José Luis Sert y Colombia. De una Carta de Atenas a una Carta del Håbitat*, Barcelona, Escola Tècnica Superior d'Arquitectura di Barcelona, Universidad Politècnica de Catalunya.
- Sert, J. L., Wiener, P. L. (1948), *Reconstrucción de Tumaco*, in "Proa", 14, ago., 20-28.

Vargas Caicedo, H. (1987), *Le Corbusier en Colombia*, Boyaca, Cementos ediciones.

Vieco, H., Amorochó, L., Samper, G., Martínez, F. (1948), *Reconstrucción de Tumaco*, in: "Proa", 15, set., 11.

Manrique Martín, Alberto

Ediciones Proa (1985), *Semblanza de Alberto Manrique Martín. Cuadernos de Proa nr. 6*, Bogotá, Proa.

Martínez Sanabria, Fernando

Erazo Barco, A. F. (2010), *El espacio doméstico en Fernando Martínez Sanabria. El muro como integrador espacial*, in: "Bitacora", 16, gen.-giu., 137-158.

Montenegro Lizarralde, F., Niño Murcia, C., Barreto Ospina, J. (1979), *Fernando Martínez Sanabria: Trabajos de Arquitectura*, Bogotá, Escala.

Zalamea, A., Montenegro, F. (2007), *Fernando Martínez Sanabria*, Bogotá, MV Limitada.

Rodríguez Botero, G. D. (2007), *De la arquitectura orgánica a la arquitectura del lugar en las casas Wilkie (1962) y Calderón (1963) de Fernando Martínez Sanabria: (una aproximación a partir de la experiencia)*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia.

Mazzoni, Angiolo

Cozzi, P., Godoli, M., Pettenella, E. (1984), *Angiolo Mazzoni (1894-1979). Architetto nell'Italia fra le due guerre*, Bologna, Grafis.

Mazzoni Dal Grande, A. (1957a), *Apuntes*, in: "Revista Colombo-Italiana", 18, mag.-giu., año IV, 34-36.

Mazzoni Dal Grande, A. (1957b), *Apuntes*, in: "Revista Colombo-Italiana", 20, nov.-dic., año IV, 37-40.

Mazzoni Dal Grande, A. (1957c), *Apuntes*, in: "Revista Colombo-Italiana", 19, lug.-ago., año IV, 40-43.

Mazzoni Dal Grande, A. (1957d), *La cathedral de Corpus Christi*, in: "Revista Colombo-Italiana", 17, feb., año IV, 10-11.

Mazzoni Dal Grande, A. (1957e), *La conservación y valorización de los monumentos y construcciones Santaferanas*, in: "Revista Colombo-Italiana", 17, feb., año IV, 8-10.

Mazzoni Dal Grande, A. (1957f), *Lugares Sagrados de Villa Rosario de Cucuta*, in: "Revista Colombo-Italiana", 17, feb., año IV, 12.

- Mazzoni Dal Grande, A. (1958a), *Divagaciones y Recuerdos*, in: “Revista Colombo-Italiana”, 22, mar.-apr., anno IV, 33-39.
- Mazzoni Dal Grande, A. (1958b), *Verona Romana, Feudal y Renacentista*, in: “Revista Colombo-Italiana”, 24, set.-ott., anno IV, 51-54.
- Mazzoni Dal Grande, A. (1959), *Apuntes*, in: “Revista Colombo-Italiana”, 27, mar.-apr., anno VI, 38-42.
- Niglio, O. (2017), *Angiolo Mazzone: Acercamiento de la cultura arquitectónica italiana*, Bologna, In rigo.
- Revista Colombo-Italiana (1957a), *Entrevista con el Ingeniero-Arquitecto Angiolo Mazzone Dal Grande*, in: “Revista Colombo-Italiana”, 19, lug.-ago., anno IV, 38-39.
- Revista Colombo-Italiana (1957b), *Italianos en Colombia: Angiolo Mazzone dal Grande*, in: “Revista Colombo-Italiana”, 17, feb., anno IV, 6-7.
- Revista Colombo-Italiana (1959), *Angiolo Mazzone del Grande*, in: “Revista Colombo-Italiana”, 27, mar.-apr., anno VI, 35-37.

Moreno, Aníbal

- Castañeda Luquerna, W. F. (1990), *Aníbal Moreno Gomez, Una vida, una obra*, in: “Noticreto”, 17, set., 9-11.
- Echeverría Castro, N. (2009), *La arquitectura de Aníbal Moreno Gómez. 1925-1990. La libertad espacial*, Bogotá, Universidad de la Salle.
- Villate Matiz, M. C. (2008), *La Razón como emoción. Forma estructura y espacio en el edificio Paolo VI de Aníbal Moreno*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia.

Nasi, Vicente

- Nasi, V. (1951), *Casa per vacanze*, in: “Domus”, 263, nov., 56-57.
- Nasi, V. (1983), *Vincente Nasi, Arquitectura*, Bogotá, Escala.
- Nasi, V. (1987), *Continuidad = Continuity*, Bogotá, Escala.
- Nasi, V. (1991), *Una mirada al medio siglo que conocí*, in: “Arte: Revista de Arte e cultura”, 11, 37-41.
- Páez Calvo, A. (2011), *Estratos Envolvertes. El sentido del revestimiento en la arquitectura de Vicente Nasi a través de la Quinta Mazuera*, Bogotá, Tesi di Maestría en Arquitectura, Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes.

Obregón & Valenzuela

- Llanos Chaparro, I. (2016), *Casas Obregón & Valenzuela, años 50. Contribución a la formación de una tipología*, Barcellona, Universidad Politécnica de Catalunya,

Escuela Superior de Arquitectura de Barcelona (ETSAB), Programa de Doctorado en Proyectos Arquitectónicos.

Llanos Chaparro, I., Henao, E. (2010), *Variaciones del núcleo organizativo en la arquitectura doméstica de Obregón & Valenzuela*, in: “DEARQ Revista de Arquitectura”, 07, dic., 45-55.

Ortega, Alvaro

Ortega, A. (1989), *Alvaro Ortega: Prearquitectura del bienestar*, Bogotá, Escala.

Parma Marré, Domenico

Proa (1955h), *Un pionero en la prefabricación en Colombia. Notas Editoriales*, in: “Proa”, 88, apr., 7-9.

Proa (1956c), *El ingeniero D. Parma y el entrepiso reticular celulado*, in: “Proa”, 100, ju., 33-40.

Vargas Caicedo, H. (2009), *El desarrollo de la edificación en el caso de los pioneros Doménico Parma y Guillermo González Zuleta (1945-1985)*, in “DEARQ Revista de Arquitectura”, 4, lug., 62-74.

Varini, C. (2004), *Domenico Parma. Retrato Científico*, Bogotá, Universidad Piloto de Colombia, Facultad de Arquitectura y Artes.

Robledo, Arturo

García Moreno, B. (2009), *Notas de Clase 09. Escritos de Arturo Robledo*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia.

García Moreno, B. (2010), *Arturo Robledo. La arquitectura como modo de vida*, Bogotá, Alcaldía de Bogotá, Instituto Distrital de Patrimonio Cultural, Universidad Nacional de Colombia.

Robledo Ocampo, A. (2005), *Portafolio en vivienda (1950-2002): Arturo Robledo Ocampo, arquitecto*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia.

Rother, Leopoldo

Devia de Jiménez, M. I. (2006), *Leopoldo Rother en la ciudad universitaria*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia.

Pinilla Acevedo, M. (2014), *La sabiduría para hallar la similitud estructural entre las cosas*, in: “Arquitecturas del Sur”, Vol. XXXII, 45, 104-117.

Rother, H. (1984), *Arquitecto Leopoldo Rother: vida y obra*, Bogotá, Escala.

Salmona, Rogelio

Téllez, G. (2006), *Rogelio Salmona, obra completa*, Bogotá, Escala.

Samper, Germán

Samper, C., (ed.) (2000), *Germán Samper*, Bogotá, Diego Samper Ediciones.

Serrano Camargo, Gabriel

Ediciones Proa (1983), *Semblanza de Gabriel Serrano Camargo arquitecto. Cuadernos de Proa nr. 2*, Bogotá, Proa.

Solano Pinto, E., Manrique Nino, M. X., Perea Restreo, S. A. (2009), *Ensayo sobre Arquitectura Moderna en Bogotá. Referencias en la obra de Gabriel Serrano Camargo*, Bogotá Universidad Piloto de Colombia.

Tobito Acevedo, Augusto

Pérez Rancel, J. J. (2010), *Augusto Tobito Acevedo 1921*, in: “Revista Entre Rayas”, 81, gen.-feb.

Valencia, Reinaldo

Cerón Rincón, L. A. (2002), *La profesión de la arquitectura en Colombia, el caso de la arquitectura de Reinaldo Valencia*, Tesis de laurea, Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Sociología, Bogotá.

Miscellanea

Amorocho, L., García, E., Angulo, J.J., Martínez, C. (1946), *Bogotá puede ser una ciudad moderna. Reurbanización de la plaza central de mercado y de las 16 manzanas vecinas*, in “Proa”, 3, ott., 13-26.

Architectural Forum (1950a), *Bogotá's modern downtown hotels has stores and parking*, in: “Architectural Forum”, 92, giu., 100-101.

Architectural forum (1963), *Twin duplexes in Colombia*, in: “Architectural forum”, v.92, apr., 95.

Architectural Record (1948), *Pitching a bold curve in concrete. Baseball Stadium at Cartagena, Colombia, South America*, in: “Architectural Record”, v. 104, 1, lug., 88-93.

Ariza Picón, R. J. (2013), *El CAN como espacio para la burocracia. Arquitectura y administración pública en el gobierno de Gustavo Rojas Pinilla, (1953-1957)*, Tesis, Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Económicas, Instituto de Estudios Políticos y Relaciones Internacionales, IEPRI, Bogotá, Colombia.

Arts & Architecture (1946), *Duplex Apartment-Remodeled project by Jorge Arango Architect*, in: “Arts & Architecture”, 1, 30-31.

- Aujourd'hui (1955), *Unité d'habitation en Bogotá*, in: "Aujourd'hui (Boulogne sur la Seine)", v.1, set, 66-67.
- L'Architecture d'Aujourd'hui (1950), *Stade de baseball, Carthagene, Colombie*, in: "L'Architecture d'Aujourd'hui", 28, 92-93.
- L'Architecture d'Aujourd'hui (1954), *Laboratories a Cali-Valle, Colombie, Fabrique pres de Palmiera, Colombie*, in: "L'Architecture d'Aujourd'hui", 55, lug.-ago., 31-33.
- L'Architecture d'Aujourd'hui (1966), *Salle de concerts de la bibliotheque Luis Angel Arango a Bogotá, Colombie*, in: "L'Architecture d'Aujourd'hui", 129, dic.-gen., 58-59.
- Proa (1952i), *Proyecto para el Conservatorio Nacional de Música, Bogotá-Hernando Benincore, Yalmar Elsin Londoño, Ignacio Píneros T.*, in "Proa", 55, gen., 16-19.
- Proa (1957f), *¿Qué hacer con el CAOS? Notas Editoriales*, in: "Proa", 110, lug., 7.
- Proa (1957g), *Centro Administrativo Nacional para la República de Colombia, "El CAOS", Bogotá-Skidmore Owings y Merrill*, in: "Proa", 110, lug., 20-28.
- Proa (1960b), *Casa del arquitecto Roberto Rodríguez Silva*, in: "Proa", 135, mag., 13-15.
- Progressive Architecture (1947), *Valdiri's, Bogotá, Colombia. Associated Architects: Henry C. Hudgins & CO (Bogotá) and Ketchum, Gina & Sharp H*, in: "Progressive Architecture", 5, mag., 61-67.

4. Architettura moderna a Bogotá

4.1 Storia, teoria e critica

- AA.VV. (2008), *DPA 24 Bogotá Moderna*, Barcellona, UPC.
- Alcaldía de Bogotá (2017), *Orientate los cerros son nuestro norte*, Bogotá, Buenos & CReativos S.A.S.
- Arango, S. (1996), *Arquitectura de la prima modernidad en Bogotá: seminario modernidad en América Latina*, Bogotá, ImpreAndres-Presencia.
- Bermúdez, J. A. (1949b), *Los caminos de la antigua Santa Fé*, in: "Proa", 22, apr., 18-22.
- Colón Llamas, L. C. (2003), *El patrimonio urbano de Bogotá. Ciudad y arquitectura*, Bogotá, El Áncora.
- Colón Llamas, L. C. (2005), *Paul Beer: metamorfosis de una ciudad*, Bogotá, Alcaldía Mayor Corporación La Candelaria.
- Daza, R., Orlandi, S. (2019), *Apuntes sobre la Calle Real. Recorrido por la Carrera Séptima desde la calle 11 hasta la Calle 26*, in Trentin, A., Rozo Montaña, N.

- (eds.) (2019), *Bologna-Bogotá. Ricerca e azione per lo spazio pubblico*, Bologna, Bononia University Press, 125-145.
- Del Castillo Daza, J. C. (2003), *Bogotá: el tránsito a la ciudad moderna 1920-1950*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia.
- Del Castillo Daza, J. C. (2008), *Bogotá años 50, el inicio de la metrópoli*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia.
- Escobar, L. A. (1964), *Guía arquitectónica de Bogotá*, Bogotá, Asociación de Profesionales Especializados en los Estados Unidos.
- Escovar, A. (2005), *Guía Bogotá centro histórico, tomo II. Guías Elarqua de Arquitectura*, Bogotá, Gamma.
- Escovar, A. (2007), *Guía Bogotá centro, tomo IV. Guías Elarqua de Arquitectura*, Bogotá, Gamma.
- Iregui, J. (2008), *El museo fuera de lugar*, Bogotá, Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades Departamento de Arte.
- Kibeli, J. (1951), *Indagine Sociale a Bogotá*, in: "Urbanistica", 8, 49-55.
- Martínez Ruiz, E. (2010), *Haciendo comunidad, haciendo ciudad. Los judíos y la conformación del espacio urbano de Bogotá*, Bogotá, Tesis di Maestría en historia y teoría del arte, la arquitectura y la ciudad, Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes.
- Mendoza Laverde, C. (2004), *La pérdida de la tradición moderna en la arquitectura de Bogotá y sus alrededores*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana.
- Mendoza, D., Mendoza, P. (1970), *Bogotá, metrópoli moderna. Imagen de una ciudad en marcha*, Bogotá, Servicios Técnicos editoriales.
- Mondragón López, H. (2005), *El proyecto moderno en Bogotá. Arquitectura en Colombia, 1946-51. Lecturas Críticas de la Revista PROA*, in: *Textos 12*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia.
- Niño Murcia, C. (2010), *La carrera de la modernidad: construcción de la Carrera Décima, Bogotá, 1945-1960*, Bogotá, Instituto Distrital de Patrimonio Cultural.
- Pérgolis, J. C. (2010), *El deseo de modernidad en la arquitectura y en la ciudad de Bogotá en el período republicano*, in: "Studiositas", vol. 5, ago, pp.7-16.
- Proa (1947d), *Planos criminales*, in "Proa", 9, nov., 14-19.
- Proa (1948f), *La reconstrucción de Bogotá. Notas Editoriales*, in: "Proa", 13, ju., 9.
- Proa (1948g), *Segunda lección de urbanismo. El caso clínico de Bogotá*, in "Proa", 10, mar., 9-17.
- Proa (1949l), *Urbanizar es gobernar. Notas Editoriales*, in: "Proa", 27, set., 13-14.
- Proa (1956d), *Las mejores edificaciones bogotanas en los diez últimos años*, in: "Proa", 100, giugno, 18-21.

- Ramírez Nieto, J., Arango, S., Saldarriaga Roa, A., e Niño Murcia, C. (2012), *Bogotá y la Sabana, Guía de arquitectura y paisaje*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia.
- Rueda Cáceres, L. (2012), *Juego de intereses en la demolición del Convento y de la Iglesia de Santo Domingo. Bogotá, 1939-1947*, in: "ACHSC", vol. 39, 1, gen.-giu., 120-144.
- Rueda Plata, C. I. (2012), *Construyendo identidades en el lugar. Building identities in place*, Bogotá, Universidad Piloto de Colombia.
- Saldarriaga Roa, A. (2000), *Bogotá siglo XX Urbanismo Arquitectura y vida urbana*, Bogotá, Departamento Administrativo de Planeación Distrital.
- Saldarriaga Roa, A. (2010), *Bogotá, 1940-1950: Hacia la modernización*, in O'Byrne Orozco, M. C., (ed.) (2010), 68-71.
- Trentin, A., (ed.) (2016), *Des.de BOG. Desarrollo de Bogotá*, Forlì, La Greca.
- Universidad de los Andes, Facultad de Arquitectura (1980), *Dos décadas de arquitectura en Bogotá: guía arquitectónica 1934-1980*, Bogotá, Proa.

5. Bruno Violi architetto

5.1 Storia, teoria e critica

- Castellanos Garzón, G. (2006), *De la estructura y el revestimiento a lo sublime de la superficie. Bruno Violi y la obra del Edificio El Tiempo*, in Hernández Molina, Niglio (eds.) (2006), 213-224.
- Castellanos Garzón, G. (2009), *Bruno Violi, entre la luz y la sombra. La imagen imposible de una situación posible*, in: "Nodo", 6, Vol.3, gen.-giu., anno 3, 35-60, Bogotá, Universidad de la Salle.
- Castellanos Garzón, G. (2010), *Bruno Violi, entre la luz y la sombra. La imagen imposible de una situación posible*, Bogotá, Universidad de la Salle.
- Castellanos Gómez, L. A. (2012), *Jardines suspendidos. La contemplación del paisaje a través del Jardín. Tres proyectos de Vivienda en Altura en la obra de Bruno Violi. 1930-1959*, Tesi di Maestría in Architettura, Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes, Bogotá.
- Midant, J.P. (2004), *Diccionario Akal de la Arquitectura del siglo XX*, Madrid, AKAL.
- Orlandi, S. (2016), *Architettura e Contesto. La Bogotá di Bruno Violi*, in Fabian, L., Marzo, M. (eds.), *La ricerca che cambia: Atti del secondo convegno nazionale dei dottorati italiani dell'architettura, della pianificazione e del design*, Siracusa, Lettera-Ventidue, 446-460.

- Orlandi, S. (2017), *Un esempio di architettura moderna tra Europa e Colombia. Bruno Violi e la casa Sbaio a Bogotá*, in: “Eda esempi di architettura”, lug., 1-19.
- Orlandi, S. (2018), *Architettura moderna in Colombia e contributo europeo: opportunità di un incontro culturale. Analisi critica dell'opera dell'architetto italiano Bruno Violi a Bogotá*, Tesi di Dottorato di ricerca in Architettura, XXX Ciclo, Alma Mater Studiorum Università di Bologna. DOI 10.6092/unibo/amsdottorato/8334.
- Orlandi, S. (2019a), *A scala di paesaggio*, in Trentin, A. (ed.) (2019), *Supervivencias. 9 casi studio + 9 proposte progettuali per il Centro Urbano Antonio Nariño a Bogotá*, Forlì, La Greca, 122-137.
- Orlandi, S. (2019b), *Habitar el cerro: la casa del arquitecto Bruno Violi en Bogotá*, in Calatrava Escobar, J. (ed.) (2019), *La casa: espacios domésticos, modos de habitar*, Madrid, Abada Editore, 1530-1542.
- Orlandi, S. (2022a), *The Mies “speech” in Colombia*, in Caja, M., Ferrari, M., Landberger, M., Lorenzi, A., Monestiroli, T., Neri, R. (eds.) (2022), *Mies Van Der Rohe. The Architecture of the city. Theory and Architecture*, Padova, Il Poligrafo, 257-265.
- Orlandi, S. (2022b), *Urban landscape and morphology as operable material for the architectural project: the work of Bruno Violi in Bogotá*, in Maretto, M., Nicola Marzot, N., Ferrante, A. (eds) (2022), *Morphology and Urban Design. New Strategies For A Changing Society*. 6th ISUFitaly International Conference, Bologna, 8-10 June 2022.
- Rother, H. (1986), *Bruno Violi. Su obra entre 1936 y 1971 y su relación con la arquitectura colombiana*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia.
- Saldarriaga Roa, A. (1998), *Bruno Violi. Un maestro de la arquitectura moderna*, in Varini (1998), 8-9.
- Téllez Castañeda, G. (1987), *Bruno Violi*, in: “Reseñas Arquitectura. Boletín cultural y Bibliográfico”, Biblioteca Luis Ángel Arango, vol. XXIV, 10, 93-94.
- Valencia, R. (1974), *Homenaje a Bruno Violi*, in: “A.U.N.-Asociación Arquitectos Universidad Nacional”, 4, 6-19.
- Varini, C. (1998), *Bruno Violi. Arquitecturas y lirismo matérico*, Bogotá, Istituto Italiano di Cultura, Universidad Nacional de Colombia.
- Varini, C. (1999), *Facultad de Ingeniería, Leopoldo Rother-Bruno Violi. Ciudad Universitaria, Bogotá 1940-42*, in: “Arquitecturas”, 3, mayo-julio, 56-61.
- Proa (1949m), *Bruno Violi*, in: “Proa”, 23, mag., 13-29. [Numero monografico].
- Proa (1949n), *Bruno Violi*, in: “Proa”, 23, mag., 13. [Biografia].
- Proa (1949o), *Bruno Violi. Pintor*, in: “Proa”, 23, mag., 26-29.

5.2 Formazione

- AA.VV. (1964), *Il centenario del Politecnico di Milano 1863-1963*, Milano, Tamburini.
- Lori, F. (1941), *Storia del Regio Politecnico di Milano*, Milano, Tipografia Antonio Cordani.
- Vagnetti, L., Dall'Osteria, G. (1955), *La facoltà di Architettura di Roma nel suo trentacinquesimo anno di vita*, Roma, La Facoltà di architettura di Roma.

5.3 Opere

- Architettura (1940), *Il Concorso per il Palazzo del Governo di Savona. Nota della Redazione*, in: "Architettura. Rivista del sindacato nazionale fascista architetti", annata XIX, ott., XVIII, fascicolo X, 503-516.
- Cruz, R. J. (1955), *Casa para el arquitecto Bruno Violi*, in: "A, Arquitectura y Arte", 3, anno I, 16-21. [Seconda Casa Violi della Carrera 2e].
- Domus (1939), *Quattro progetti di ville (arch. Angeli, De Carli, Olivieri)*, in: "Domus", 136, apr., 54-61.
- El Tiempo (1951), *Construcciones y Urbanismo. Desarrollo Industrial*, 17 gen., 9. [Casa Maria S. Lie e S.R. Lie].
- Fuselli, E. (1935), *Urbanistica. Il Concorso per il Piano Regolatore di Mantova*, in: "Architettura. Rivista del sindacato nazionale fascista architetti", annata XIV, ott. 1935, XIII, fascicolo X, 593-604.
- Ingeniería y Arquitectura (1946), *Casa del arquitecto Bruno Violi en Bogotá*, in: "Ingeniería y Arquitectura", 67, gen.-feb.
- L'Architettura Italiana (1939), *Concorso per il Palazzo del Governo a Savona*, in: "L'Architettura Italiana", 34, mag., 135-147.
- Pica, A. (1934), *Urbanistica, il Piano Regolatore di Como*, in: "Architettura. Rivista del sindacato nazionale fascista architetti", annata XIII, dic., XIII, fascicolo XII, 741-752.
- Proa (1949p), *Casa (Señora Esquenasi)-Vioi y Lanzetta*, in: "Proa", 23, mag., 24.
- Proa (1949q), *Casa de Bruno Violi, Bogotá-Bruno Violi*, in: "Proa", 23, mag., 25. [Prima Casa Violi Avenida 13#74-68].
- Proa (1949r), *Casa del arq. Bruno Violi, Bogotá*, in: "Proa", 26, ago., 32. [Prima Casa Violi Avenida 13#74-68].
- Proa (1949s), *Edificio Buraglia-Vioi y Lanzetta*, in: "Proa", 23, mag., 14-19.
- Proa (1949t), *Estudio de casa para Bruno Violi, Cartagena-Bruno Violi*, in: "Proa", 23, mag., 23.
- Proa (1949u), *Residencia (Dr. Shaio) en Bogotá-Vioi & Lanzetta*, in: "Proa", 23, mag., 20-22.

- Proa (1950d), *Violi & Lanzetta, Casa en Bogotá*, in: “Proa”, 42, dic., 16-17. [Casa Shaio].
- Proa (1950e), *Violi & Lanzetta, Edificio de apartamentos, Bogotá*, in: “Proa”, 38, ago., 22-23. [Edificio Buraglia].
- Proa (1951r), *Violi & Lanzetta, Casa en Bogotá (arq. Pablo Lanzetta)*, in: “Proa”, 53, nov., 24-25. [Casa Lanzetta].
- Proa (1951s), *Violi & Lanzetta, Proyecto de casas-apartamentos*, in: “Proa”, 46, apr., 23-24. [Primo progetto Las Terrazas].
- Proa (1952l), *Violi & Lanzetta, Grupo de casas en Bogotá*, in: “Proa”, 63, set., 18-19. [Case Alicia Mutis].
- Proa (1955i), *Bruno Violi, Edificio Volkswagen, estructuras de Ferrocemento Ltda*, in: “Proa”, 93, ott., 28-30.
- Proa (1955l), *Bruno Violi, Edificio Volkswagen*, in: “Proa”, 89, mag., 12-14.
- Proa (1958a), *Bruno Violi, Edificio comercial en Bogotá - Carrera 7ª con Calle 14*, in: “Proa”, 120, luglio, 14-15. [Edificio Lucania].
- Proa (1958b), *Bruno Violi, Residencia en Bogotá*, in: “Proa”, 120, luglio, 16-17. [Casa Dobrinsky]
- Proa (1960c), *Bruno Violi, Edificio de apartamentos, Bogotá*, in: “Proa”, 132, gen., 12-15. [Edificio Las Terrazas].
- Proa (1961b), *Edificio para el Tiempo en Bogotá. Arquitecto: Bruno Violi*, in: “Proa”, 141, gen., 9-17.
- Proa (1970), *Cruz, Peñalosa, López, De Velosa, Pérez, Naranjo y Violi, Proyecto de la Ciudad Universitaria del Valle del Cauca, Cali*, in: “Proa”, 208, apr., 8-25.
- Proa (1991), *Reutilización de la residencia “Shaio” 1957 Actual Club Colombo-Libanes, Bogotá*, in: “Proa”, 401, mag., 8-9.
- Reggiori, F. (1935), *Il concorso per il piano Regolatore di Mantova. 1934*, in: “Urbanistica, rivista dell’Istituto Nazionale di Urbanistica”, 4, anno IV, lug.-ago., 223-240.
- Violi, B., Cano, F. (1942), *Residencia en El Bosque Izquierdo*, in: “Ingeniería y Arquitectura”, vol. VI, giu., 37, 10-11. [Casa Luis Cano].

ABBREVIAZIONI

- ACSDdP: Archivo Central Secretaría Distrital de Planeación, Bogotá D.C.
- AGN: Archivo General de la Nación, Bogotá D.C.
- BCH: Banco Central Hipotecario
- bGSG: biblioteca Germán Samper Gnecco, Bogotá D.C.
- BLAA: Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá D.C.
- CAN: Centro Administrativo Nacional, Bogotá D.C.
- CIAM: Congrès Internationaux d'Architecture Moderne
- GATEPAC: Grupo de Artistas y Técnicos Españoles Para la Arquitectura Contemporánea
- GATPAC: Grupo de Arquitectos y Técnicos Catalanes para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea
- ICT: Instituto de Credito Territorial, Bogotá D.C.
- IDPC: Instituto Distrital de Patrimonio Cultural, Bogotá D.C.
- IGAC: Instituto Geográfico Agustín Codazzi, Bogotá D.C.
- MoMa: Museum of Modern Art, New York
- MOP: Ministerio de Obras Públicas, Bogotá D.C.
- nd: informazione non disponibile
- OPRB: Oficina de Plano Regulador Bogotá
- Polimi-ASA: Politecnico di Milano, Archivio Storico della Facoltà di Architettura, Milano
- SCA: Sociedad Colombiana de Arquitectos, Bogotá D.C.
- SUR-SAS: Sapienza Università di Roma, Settore Archivio Storico, Roma
- UN: Universidad Nacional de Colombia, Bogotá D.C.
- UN-AFA: Universidad Nacional de Colombia, Bogotá D.C., Archivio de la Facultad de Artes
- UN-MR, BV: Universidad Nacional de Colombia, Bogotá D.C., Facultad de Artes, Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, collezione Bruno Violi

Finito di stampare nel mese di marzo 2024
per i tipi di Bologna University Press



alphabet **28**



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

www.buonline.com