



LA TRACCIA DEL VIAGGIO DI FORMAZIONE NEL PROGETTO DI ARCHITETTURA

*Anatomia scientifica del viaggio
di studio di Germán Samper
in Italia attraverso i suoi taccuini*

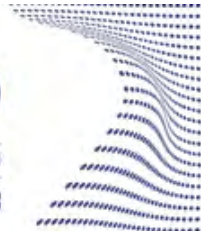
Politecnico di Torino
Dottorato in Architettura. Storia e Progetto
XXXIII Ciclo
Dottoranda: Sasha Londoño
Tutor: Prof. Riccardo Palma
2021



ScuDo

Scuola di Dottorato - Doctoral School

WHAT YOU ARE, TAKES YOU FAR



Tesi di Dottorato
Dottorato in Architettura. Storia e Progetto (XXXIII ciclo)

La traccia del viaggio di formazione nel progetto di architettura.
Anatomia scientifica del viaggio di studio di Germán Samper in Italia attraverso i suoi taccuini

Sasha Londoño Venegas

* * * * *

Tutor

Prof. Riccardo Palma

Commissione:

Prof. Giorgio Mario Peghin, Referee, Università di Cagliari
Prof. Victor Hugo Velásquez Hernández, Referee, Università Nacional de Colombia
Prof. E.F. , Referee, Università di...
Prof. G.H. , Referee, Università di...
Prof. I.J. , Referee, Università di...

Politecnico di Torino
April 30, 2021

This thesis is licensed under a Creative Commons License, Attribution - Noncommercial - NoDerivative Works 4.0 International: see www.creativecommons.org. The text may be reproduced for non-commercial purposes, provided that credit is given to the original author.

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

.....
Sasha Londoño Venegas
Turin, Aprile 30, 2021

Abstract

La traccia del viaggio di formazione nel progetto di architettura. Anatomia scientifica del viaggio di studio di Germán Samper in Italia attraverso i suoi taccuini propone un approccio alla comprensione del viaggio di formazione dell'architetto come strumento di educazione, conoscenza e riflessione critica rivolte alla produzione del progetto di architettura a alla sua didattica. Lo studio sottolinea l'importanza della fissazione della memoria di viaggio nei vari aspetti che caratterizzano la pratica del progetto: la rappresentazione e l'impiego dei riferimenti, la composizione, la comunicazione, la trasmissione del progetto (pratico e teorico), così come il suo apprendimento. La ricerca si avvia indagando la catena maestro-allievo che si sviluppa tra Paul Bouvier (1857-1940), Charles L'Eplattenier (1874-1946), Le Corbusier (1887-1965), Germán Samper (1924-2019), e i loro viaggi di formazione avvenuti in Italia (rispettivamente nel 1879, 1904, 1907, 1949). Nelle informazioni esistenti consultate, si traccia una possibile relazione tra questi viaggi di formazione, con l'idea di evidenziare l'applicazione di un metodo di apprendimento e disegno specifico che prevede la tecnica basata sulla sequenza osservare - riflettere - disegnare, utilizzata nei loro taccuini di viaggio. I taccuini e i loro di-

segni sono intesi come la parte fondamentale del viaggio formativo, il quale si differenzia da qualsiasi altro tipo di viaggio, in quanto è finalizzato alla costruzione di una memoria di riferimenti da impiegare nel progetto. Successivamente, questa ricerca esplora l'esperienza del primo viaggio formativo come strumento di apprendimento nel lavoro dell'architetto colombiano Germán Samper Gnecco, attraverso lo studio de suoi taccuini. Per questa analisi viene svolto uno studio dei disegni raccolti nei taccuini del suo primo viaggio in Italia (1949), guidato dal suo maestro Le Corbusier, con il quale collaborava da sei mesi prima del viaggio nell'atelier di Rue de Sèvres 35. La ricerca si conclude con l'analisi del progetto del Centro Amministrativo Municipale [CAM] di Cali, Colombia (1968) e della relazione fra questo progetto e le sue figure architettoniche e i temi progettuali annotati nei taccuini del primo viaggio di formazione, dimostrando come ciò che Samper ha imparato nel viaggio formativo, è decisivo per la sua formazione professionale e la successiva trasmissione nel progetto. Per ultimo, lascia aperta la riflessione sul ruolo del viaggio nella pedagogia del progetto di architettura nelle scuole di architettura contemporanee.

Ringraziamenti

Un sentito ringraziamento speciale e postumo all'architetto Germán Samper Gnecco per la sua generosità e gentilezza nel permettermi di vedere in prima persona i suoi quaderni di viaggio originali, che fanno parte del suo archivio personale; per il suo tempo nel condividermi i suoi ricordi e per rispondere sempre a tutte le mie domande. Allo stesso modo, alla sua famiglia, specialmente a sua figlia Catalina Samper, che è stata anche molto gentile e altrettanto generosa nel rispondere sempre alle mie poste elettroniche.

Sono profondamente riconoscente della pazienza e della saggia guida del mio tutor Riccardo Palma, che mi ha sempre fatto vedere ciò che non vedevo e che fin dall'inizio ha creduto in questa ricerca.

Vorrei anche riconoscere l'appoggio istituzionale della Pontificia Universidad Javeriana de Cali, di Colfuturo e del Politecnico di Torino, i cui professori e funzionari hanno facilitato lo sviluppo dei miei studi e il loro culmine in questa tesi.

Ringrazio la mia famiglia per il suo sostegno e la sua infinita comprensione. A Matías e Juan per il loro amore incondizionato nonostante le tante assenze. A mio padre per non aver mai lasciato la mia mano e avermi riempito di fiducia, e a mia madre, che anche se mi ha

sorpreso con la sua partenza inaspettata, ha continuato ad accompagnarmi e mi ha lasciato la forza di andare avanti.

Indice

INTRODUZIONE

1. CAPITOLO 1: IL VIAGGIO FORMATIVO COME STRUMENTO PEDAGOGICO

*Differenze e ripetizioni nei viaggi di
formazione (Caso studio comparativo)*

1.0 Introduzione

1.1 Un'eredità pedagogica. Geografie del
viaggio in Italia: Paul Bouvier, Charles
L'Eplattenier, Le Corbusier, German Samper

1.2 Schizzi di viaggio: similitudini e
differenze

2. CAPITOLO 2: ANATOMIA SCIENTIFICA DI UN VIAGGIO DI STUDIO

*Trasmissione della memoria dei riferimenti di
progetto nel taccuino di viaggio (Caso studio)*

2.0 Introduzione

2.1 Analisi per Voci - l'archivio, il database,
l'analisi quantitativa e qualitativa

2.2 TEMA 1: La Piastra lo spazio pubblico
composito e la sua rappresentazione in
pianta. [Supportare]

2.3 TEMA 2: La Cornice lo spazio pubblico
di movimento e la sua rappresentazione in
sezione. [Inquadrare]

2.4 TEMA 3: La Cavità il taglio di luce nello
spazio interiore e la sua rappresentazione
combinata: sezione e prospettiva.
[Illuminare]

3. CAPITOLO 3: ANATOMIA SCIENTIFICA DEL PROGETTO DEL CENTRO

AMMINISTRATIVO MUNICIPALE [CAM]
Cali-Colombia

*Dalla dimensione intima del taccuino alla
dimensione collettiva del progetto (Caso
studio)*

3.0 Introduzione

3.1 Il luogo del CAM

3.2 Il programma di concorso per il CAM
(1967)

3.3 La griglia d'analisi. Programma di
concorso (problemi) e "Memoria" di
progetto (soluzioni)

3.4 La griglia di progetto. Programma e
"Memoria"; Riferimento e figura del progetto

CONSIDERAZIONI Finali

BIBLIOGRAFIA

Appendice A: Programma di Concorso
Appendice B: Memoria di Progetto
Appendice C: Frammenti dell'intervista/
conversazione con Germán Samper

Introduzione

Gli esempi, si è detto, c'insegnano il come del progetto [...] noi impariamo veramente solo facendo, e nel lavoro il come degli esempi diventa niente più che una traccia, un incoraggiamento. Noi impariamo solo per esperienza e riconosciamo che solo l'oggetto che ci sta di fronte, l'oggetto del progetto, è in grado di darci quelle indicazioni che ci servono. Ma anche questa nostra esperienza ha una validità limitata, anche un progetto già fatto diventa subito soltanto una traccia per un altro progetto [...] in fondo l'architettura ripercorre sempre gli stessi temi e i suoi mezzi nel tempo variano di poco.

Giorgio Grassi

Struttura e temi della ricerca

Questa ricerca propone un approccio per comprendere il viaggio di formazione dell'architetto come strumento di educazione, conoscenza e riflessione critica orientato alla produzione del progetto architettonico e alla sua pedagogia. A tale proposito, evidenzia l'importanza della memoria dei riferimenti catturati nei taccuini di viaggio nel successivo processo di composizione del progetto. D'altra parte, enuncia problemi e soluzioni progettuali in relazione alle figure architettoniche e alla loro rappresentazione, analizzate alla luce di un caso di studio.

Come possiamo provare scientificamente che i riferimenti raccolti nei viaggi degli architetti sono capaci di creare una memoria utile sia per comporre il progetto che per imparare l'architettura? La ricerca tenta di rispondere a questa domanda attraverso lo studio critico dei taccuini di viaggio intesi come memoria grafica di riferimenti, utili alla pedagogia, all'analisi e alla composizione del progetto architettonico.

La ricerca si sviluppa in tre capitoli: il primo, intitolato *Il viaggio formativo come strumento pedagogico. Differenza e ripetizione*

nel viaggio di formazione, affronta lo studio di una pedagogia che si eredita e si trasforma attraverso la trasmissione di un modello di viaggio e di un metodo di apprendimento, analizzati comparativamente seguendo la catena maestro-allievo articolata tra Paul Bouvier (1857-1940) - Charles L'Eplattenier (1874-1946) - Le Corbusier (1887-1965) - Germán Samper¹ (1924-2019) e i loro viaggi di formazione avvenuti in Italia (rispettivamente nel 1879, 1904, 1907, 1949). Il secondo capitolo, *Anatomia scientifica di un viaggio di studio. Trasmissione della memoria dei riferimenti di progetto nel taccuino di viaggio*, studia il primo viaggio di formazione di Germán Samper in Italia (1949) in cui si evidenzia l'importanza del taccuino come strumento che raccoglie la memoria del viaggio in vista del progetto. Il terzo capitolo: *Anatomia scientifica del progetto del Centro Amministrativo Municipale [CAM] Cali-Colombia*². *Dalla dimensione intima del taccuino di viaggio alla dimensione collettiva del progetto*, mette in relazione l'analisi dei taccuini di Samper studiati nel capitolo precedente, e il suo progetto per il Centro Amministrativo Municipale [CAM], dimostrando come ciò che Samper ha imparato è decisivo per la sua formazione professionale e la successiva trasmissione nel progetto.

Il viaggio di formazione di Germán Samper analizzato nel secondo capitolo è certamente un caso esemplare in cui, con le sue varianti, il modello di viaggio e il metodo di apprendimento presentati nel primo capitolo sono evidenti. D'altra parte, il terzo capitolo crea il legame dei meccanismi di trasmissione tra il viaggio e il progetto.

Nell'introduzione a ciascuno dei capitoli, vengono presentati alcuni dei termini che verranno utilizzati e il quadro teorico in cui si trovano all'interno di questa ricerca. Vale la pena ricordare l'origine latina della parola progetto: *proiectus*, [*pro: avanti / jacere: tirare*], che secondo l'enciclopedia Treccani è “[...] Ideazione, piano, proposta per l'esecuzione di un lavoro o di una serie di lavori [...]”; da un'altra parte, “*analisi* s. f. [dal gr. *ἀνάλυσις*, der. di *ἀναλύω* scomporre, risolvere nei suoi elementi] Scomposizione di un tutto, concreto o astratto, nelle parti che lo costituiscono, soprattutto a scopo di studio [...]”. Di conseguenza, proiettare implica un'azione 'verso l'esterno', mentre l'analisi, al contrario, implica un'azione 'verso l'interno'. Questa differenza, invece di implicare una separazione fra i termini e le azioni, li unisce. In architettura “[...] l'analisi si afferma definitivamente come qualcosa

che ha valore in se stessa e, poiché si avvale di tecniche che prima venivano considerate proprie dal progetto, succede sempre più spesso che osservazione analitica ed idea di progetto si identifichino e si confondano [...]” (Motta, 1997, p.331).

Nel corso di questo lavoro, è stato necessario riflettere su come il significato di 'progetto' viene detto e interpretato in altre lingue: *Project* (En) *Progetto* (It) *Projekt* (D) *Proyecto* (Es). L'uso e il significato delle parole nelle diverse lingue, entrano negli interessi di questa ricerca, per essere considerati una parte importante della pedagogia del progetto.

In spagnolo, *progetto* [*proyecto*], come in italiano, implica anche *espellere*, *espulsare* [*eyectar*] qualcosa in avanti. *Design* [*diseño*], d'altra parte, è usato sia come verbo che come sostantivo, e in spagnolo è molto comune usare il verbo *diseñar* per riferirsi all'atto di *progettare*. In questa ricerca si utilizza il verbo *comporre* [*componer*] per evitare la confusione generata dall'uso in spagnolo dei termini *progettare* [*proyectar*] e *disegnare* [*diseñar*]. *Comporre* in architettura, è l'atto di mettere insieme diverse questioni, in vista del progetto.

Anche se questa considerazione etimologica dei termini potrebbe essere ampia e profonda, queste idee sono qui suggerite solo superficialmente. Vale la pena ricorrere a una spiegazione che Rogelio Salmona³ ha dato in relazione all'uso di questi concetti e che, almeno in spagnolo, chiarisce correttamente questa terminologia. Salmona spiega che si può parlare del design di una sedia, di un poster o di un oggetto; d'altra parte, sottolinea che proprio come per la musica, è necessario usare il verbo "comporre" per riferirsi all'architettura: "si compone, si usano materiali, luminosità, trasparenze, tutto ciò che può essere architettura, quindi, si compone l'architettura. È quello che il musicista fa con le note, realizza una composizione [...] tutto ciò fa parte di quel repertorio che uno ha disegnato e conserva nella memoria e questo è il vero insegnamento dell'architettura". (Salmona, 2001)

Questa idea è stata già espressa da Grassi nel stabilire un legame tra musica e architettura, che è altrettanto interessante per questa ricerca:

"[...] se guardiamo [un'opera] come una versione [...] di una determinata realtà, di

una determinata idea fondamentale, allora quest'opera risulta inevitabilmente legata alle successive e queste ultime saranno sempre anche una spiegazione, un approfondimento di essa oltre che dei motivi che l'hanno prodotta [...] questo fatto è molto palese. Per l'architettura come probabilmente anche per la musica. L'esperienza compositiva musicale sembra infatti rappresentare il riferimento più sicuro per tutto un certo tipo di esperienza dell'architettura: quell'esperienza che, più o meno didascalicamente, mostra il carattere speculativo del progetto, come anche quel particolare, ineliminabile senso del gioco, che è caratteristico di ogni attività intellettuale. Naturalmente questo carattere dell'architettura è generale e può essere riconosciuto nelle singole opere; [...] per la musica, come per l'architettura, ogni opera rappresenta un confronto diretto con l'esperienza del passato e si manifesta come scelta e come riaffermazione rispetto a questo passato, esibendo ciò nel modo più immediato: palesando cioè una forma". (Grassi, 1980, p.55).

Obiettivi della ricerca

Obiettivo generale:

Proporre e stimolare una riflessione contemporanea sull'importanza del viaggio formativo dell'architetto (proprio e altrui) e di come possa contribuire all'apprendimento del processo di progettazione oggi, analizzandolo con quanto ne deriva, e la sua utilità sia nella progettazione architettonica che nella didattica del progetto.

Obiettivi specifici:

a) Esaminare il carattere trasmissibile di un modello di viaggio formativo e di un metodo di disegno, attraverso lo studio di una catena successiva tra maestro-allievo e l'identificazione degli elementi ripetibili e differenti che li determinano.

b) Studiare il primo viaggio formativo dell'architetto Germán Samper attraverso l'analisi critica (anatomia scientifica) dei suoi taccuini di viaggio, come occasione fondamentale per analizzare la costruzione di una memoria di riferimenti come strumento didattico utile al progetto architettonico.

c) Verificare come un linguaggio unico, privato e personale contenuto nei

riferimenti dei taccuini di viaggio, possa diventare uno strumento di comunicazione e apprendimento collettivo, pubblico e replicabile nel progetto, nel suo processo di composizione e nel suo apprendimento, attraverso l'analisi del progetto Centro Amministrativo Municipale [CAM] di Cali.

Metodologia e strumenti della ricerca

Per realizzare questa ricerca è stato necessario costruire un apparato teorico e bibliografico multidisciplinare e trasversale, composto in tre temi particolari:

- a. Il viaggio formativo dell'architetto (descrizione, narrazione e restituzione), incentrato sui casi di studio: P. Bouvier, Ch. L'Eplattenier, Le Cobusier, G. Samper;
- b. Il taccuino di viaggio dell'architetto e i sistemi di rappresentazione;
- c. Bibliografia di base fondamentale: progetto e teoria del progetto architettonico, problemi progettuali e rappresentazioni, esercitazioni di verifica didattica.

È stata importante, come parte della metodologia, specialmente per l'anatomia scientifica del progetto, l'elaborazione di

una griglia, basata sull'idea della griglia informatica Winds (Web based INtelligent Design tutoring System)⁴ formulata dal gruppo di ricerca Motta-Pizzigoni come risposta all'idea di mettere in relazione la problematicità del progetto architettonico con il funzionamento di una macchina. Secondo il loro approccio, “se il programma è la formulazione di un insieme complesso di problemi, il progetto ne è la risposta. Ma tra il primo e l'ultimo tempo, sta tutta l'opera della macchina” (Motta, Pizzigoni, 2008, p.18)⁵. Il ruolo della macchina è quindi quello di rendere trasmissibile tutto ciò che riguarda i procedimenti di progetto. Da una parte, la griglia “individua i diversi momenti del pensiero: la memoria, il ragionamento e l'immaginazione [...] la memoria richiama le architetture di riferimento, il ragionamento ne guida il loro uso o ridisegno, l'immaginazione compone le figure ricavate”. D'altra parte, la griglia opera sui problemi che nel programma “si presentano intrecciati separandoli in una serie di problemi minori”. (Motta, Pizzigoni, 2008, p.29)⁶

Di conseguenza, la presente ricerca ricorre in due occasioni nel terzo capitolo all'uso di una griglia che contribuisce, in entrambi i momenti, allo sviluppo delle ipotesi come

parte di una metodologia fondamentale del processo di analisi. Un primo momento nel paragrafo 3.3 in cui si confrontano il *programma del concorso* e la “*Memoria*” del *progetto* e, un secondo momento, nel paragrafo 3.4, in cui alla presentazione del rapporto tra programma di concorso e “*Memoria*” di progetto si aggiunge il rapporto tra il riferimento estratto dal taccuino di viaggio e la figura del progetto che si basa e si sviluppa su questo riferimento architettonico.

È opportuno ricordare che la griglia Winds è basata sulla griglia CIAM⁷ proposta da Le Corbusier, e questa a sua volta, è stata un importante riferimento nei paesi dell'America Latina e una chiara guida per lo sviluppo delle città in quel periodo (circa 1960-1970) in cui il concorso per il CAM è avvenuto.

Per sviluppare il processo metodologico, oltre alle griglie di analisi e di progetto, è stato necessario ricorrere al ridisegno a partire dai disegni originali realizzati da Samper, e all'elaborazione di una serie di schemi, come strumenti fondamentali di analisi e lavoro.

Inoltre, all'interno del processo metodologico iniziale, è stata condotta un'intervista

personalmente con l'architetto German Samper Gnecco, (18 luglio 2018 - 10 mesi prima della sua scomparsa), e una revisione dei suoi quaderni di viaggio originali e altri disegni organizzati nel suo archivio personale; così come una serie di brevi interviste successive condotte a distanza con risposte registrate e inviate in audio da parte dell'architetto.

Come metodologia, evidenziamo anche il 'piccolo laboratorio in situ', che ha significato il processo di analisi, composizione ed elaborazione necessario alla realizzazione, scrittura e sintesi di questa tesi.

Stato dell'arte e riferimenti teorici della ricerca

Gli interessi attorno ai quali si sviluppa questa ricerca, sono nati qualche anno fa, quando è stata inaugurata la terza coorte del Master in Architettura dell'Universidad Nacional della Colombia di Bogotá nel 2008, con il seminario condotto dai professori Antonia Pizzigoni e Giancarlo Motta del Politecnico di Torino. Questo Master è iniziato nel 2002 in considerazione dell'evidenza di

una "[...] quasi totale assenza di riflessione specifica nell'ambito del progetto nella nostra tradizione, che si è manifestata dalla scarsa produzione teorica sull'argomento e nel carattere strettamente professionale dell'insegnamento dell'architettura nel paese" (Cortés, 2008, p.5).

In quel periodo, il gruppo di ricerca di Motta e Pizzigoni è stato un'occasione preziosa per conoscere l'ampio processo di ricerca intorno a questi temi, sia nella sperimentazione didattica e progettuale, sia negli studi e nell'elaborazione teorica. Anche se non ero ancora una studentessa del master, ho avuto l'opportunità di partecipare a queste conferenze, che hanno segnato in modo particolare i miei interessi accademici e professionali intorno alla riflessione sul progetto architettonico e il suo apprendimento. Nel 2014 ho presentato la tesi *L'incidenza dell'itinerario nel procedimento progettuale. L'esperienza del viaggio in Africa nella composizione dell'opera di Rogelio Salmona* per il Master in Architettura. Dieci anni dopo la loro visita in Colombia (2008), ho avuto occasione di sviluppare questa ricerca sotto la guida e il tutoraggio attento e rigoroso di Riccardo Palma, membro fondamentale del gruppo di ricerca Motta-Pizzigoni.

La costruzione di questo quadro teorico ha come autori basilari Aldo Rossi e Giorgio Grassi, entrambi notevoli per i loro studi e riflessioni sul progetto architettonico, così come per il loro interesse nella pedagogia del progetto.

Sul rapporto tra analisi e progetto, Giorgio Grassi spiega: “[...] in qual senso l’analisi architettonica può essere vista come parte del progetto [...] se l’architettura può essere vista sotto angolazioni diverse e in tal senso il processo di progetto, per quanto può essere descritto e trasmesso, [...] è tutto compreso entro i limiti dell’esperienza dell’architettura: esso è legato cioè all’analisi formale dell’architettura. Non si può quindi parlare di progetto senza parlare delle tecniche con cui questo si attua [...] non si può parlare del progetto senza parlare dell’analisi (in quanto diretta alla conoscenza della materia stessa del progetto). Non si può parlare dell’analisi senza parlare delle tecniche di essa”. (Grassi, 1980, p.52).

Il gruppo Motta-Pizzigoni, altrettanto la base scientifica di questa ricerca, si fonda sugli studi di Rossi e Grassi. Le ricerche condotte da questo gruppo affrontano in modo approfondito e attento argomenti

di particolare interesse per questo studio, per esempio, la ricerca teorica sul progetto, guidata da principi generali; gli studi sulle tecniche di rappresentazione, fondamentali nel progetto architettonico; l’importanza dello studio della memoria nel progetto di architettura; e il rapporto tra analisi e progetto, visto alla luce del processo di apprendimento in ambito accademico. D’accordo con Antonia Pizzigoni e Giancarlo Motta, l’analisi non è qualcosa che viene prima del progetto; è qualcosa che sta già dentro le scelte del progetto.

In questo modo, il progetto è concepito come un campo di costruzione della conoscenza che va oltre una visione puramente operativa. Questa ricerca assume l’indecidibilità di tre concetti apparentemente contrapposti, ma che in realtà non lo sono, come evidenziato dal gruppo Motta-Pizzigoni: analisi e progetto; creazione (differenza) e ripetizione; vecchio e nuovo.

“L’architettura, sempre nuova perché risponde a problemi diversi e perché assume diversi valori facendosi portatrice di significati diversi, è anche sempre antica perché mantenendosi uguale a sé stessa non fa che rimettere in gioco costantemente gli stessi materiali” (Motta, Pizzigoni, 1998, p.58)

Uno dei libri fondamentali nella costruzione del quadro teorico di questo studio è *L'orologio di Vitruvio, la ricerca sul progetto di architettura*. In esso sono raccolti e condensati i principali pilastri teorici che sostengono i postulati sviluppati nel tempo dal gruppo Motta-Pizzigoni. Vanno citati inoltre i libri *Cento Tavole* e *La Nuova Griglia Politecnica*, tutte basi fondamentali di questa ricerca.

Sono altrettanto parte essenziale del quadro teorico le lezioni contenute nel libro *Atlante di Progettazione Architettonica* (2014) a cura di R. Palma e C. Ravagnati. Questo libro è prezioso per questa ricerca perché unisce studi, teorie e ricerche applicate nei laboratori di formazione che presentano esperienze didattiche e pedagogiche nel campo della progettazione architettonica.

A partire dall'eredità di Aldo Rossi e Giorgio Grassi, il gruppo Motta-Pizzigoni affronta l'architettura come ripetizione di forme (archetipi), l'architettura come risposta a problemi che in tempi diversi sono sempre stati gli stessi, ma che, a seconda dei contesti e delle necessità specifiche, richiedono soluzioni differenti. Quindi, il progetto rappresenta la ripetizione e la differenza, l'uguale e il variabile, così come un insieme

di aspetti che possono essere descritti. Questo significa che generalità e singolarità si incontrano nel progetto. I problemi in architettura sono aperti e non hanno una soluzione predeterminata, al contrario possono avere diverse soluzioni. La ricerca intorno al progetto è sempre inesauribile, sempre aperta alla possibilità di generare nuove domande e molteplici risposte alle stesse questioni. “[...] progettare è ricerca paziente [...] è la paziente ricostruzione del rilievo delle cose risapute, un procedere ordinato che ritrova la sottigliezza delle differenze [...]”. (Grassi, 2000, p.121)

Altre correnti accademiche sono presi in considerazione, come quella della scuola di Barcellona (Spagna), rappresentata principalmente da Josep Quetglas, Carlos Martí Arís, Antonio Armesto, tra gli altri. In particolare la figura di Carlos Martí Arís rappresenta un'importante connessione tra la scuola spagnola e la scuola italiana. Nel 1976 Martí Arís partecipò al *Seminario Internazionale di Architettura di Compostela. Progetto e città storica*, a Santiago de Compostela, di cui Aldo Rossi era il direttore. Posteriormente, nel 1988 ha ricevuto il titolo di dottore con una tesi molto celebrata diretta da Giorgio Grassi e che è sfociata nel

suo celebre libro: *Le variazioni dell'identità. Saggio sul tipo in architettura* (1993). Successivamente, nel suo libro *La cimbra y el arco* (2005) riassume in modo impeccabile il suo approccio alla didattica del progetto e l'importanza del legame fra teoria e pratica come unità indivisibile, con l'idea che la teoria sarà sempre presente nel progetto, così come il progetto nella teoria⁸. Forse con una terminologia diversa, il gruppo spagnolo si interessa e si riferisce a questioni molto simili a quelle su cui lavora il gruppo italiano. Anche per Martí Arís la storia è qualcosa di operativo, cioè dà valore al riconoscimento dell'architettura della storia senza temporalità e la chiama *tradizione*, che nel suo senso etimologico *tradere*, significa *trasmettere, consegnare, continuare un processo aperto*. Questa è, in altre parole, l'azione dei riferimenti. In *Le variazioni dell'identità*, il *tipo*⁹ è concepito non come un meccanismo riproduttivo, ma come “una estructura capaz de múltiples desarrollos” (Martí Arís, 1993, p.11). Con il concetto di *tradizione*¹⁰ si porta in primo piano la dialettica fra continuità/permanenza e trasformazione, fra storia e sperimentazione continua; così come la relazione fra i concetti di analisi e progetto e il sistema di scambio tra teoria e pratica.

Entrambe le scuole, italiana e spagnola, hanno in comune l'importanza data alla procedura del progetto, all'indagine sul progetto e alla relazione inseparabile tra progetto, analisi e teoria, che dà rilevanza al processo e non solo al risultato. L'importante, secondo Grassi, è “[...] il fatto di stare operando per quel particolare fine pratico [il progetto] che trasforma il processo di conoscenza in apprendimento”. (Grassi, 2000, p.172).

Progetto e viaggio formativo

Con la memoria frutto di un primo viaggio di formazione in Italia (1949) raccolta in quaderni pieni di riferimenti disegnati a mano e un progetto risultato di un concorso tenutosi quasi vent'anni dopo in Colombia (1967), questo studio riprende, in un ordine probabilmente diverso e invertito, alcuni moduli della macchina di progetto proposta dal gruppo Motta - Pizzigoni. Dopo aver esaminato le relazioni, le differenze e le ripetizioni fra i viaggi di formazione che si susseguono da maestro a discepolo in una catena di quattro personaggi, questa ricerca continua con un'analisi dei riferimenti che si trovano nei taccuini di viaggio e nelle loro rappresentazioni. Successivamente, alla luce

del risultato di quest'analisi, si affronta lo studio di un progetto, includendo il testo del programma del concorso, la "Memoria" del progetto, i problemi del luogo, i problemi dell'edificio, le derivazioni e le variazioni risultanti dall'analisi; anche lo studio dei riferimenti e l'analisi della composizione delle figure nelle soluzioni del progetto.

Questa ricerca evidenzia l'importanza della fissazione della memoria di viaggio nei vari aspetti che caratterizzano la pratica del progetto: la rappresentazione e l'uso dei riferimenti, la comunicazione e la trasmissione del progetto (pratico e teorico), la pedagogia del progetto, cioè l'apprendimento della progettazione architettonica.

Un esempio ben noto sono i disegni del primo viaggio¹¹ di Le Corbusier in Italia nel 1907, quando rimase incantato dalla Certosa di Ema e la disegnò attentamente. Le Corbusier non disegna la Certosa in modo generale, ma selezionando alcuni elementi rappresentativi come la pianta e la sezione che oltre ad essere necessari per capire il progetto, sono utili per risolvere i problemi di composizione che ha in mente e che continueranno a sorgere durante la sua vita. Ad esempio, anni dopo, il problema tipologico distributivo

compreso nella Certosa gli permetterà di sviluppare *l'immeuble Villa*. Allo stesso modo vedremo come Samper, a partire dai disegni fatti durante il suo primo viaggio in Italia, nel 1949, estrae tempo dopo, da quel "contenitore di memoria" che è il taccuino di viaggio, quegli elementi architettonici che servono come riferimenti per sviluppare il progetto del CAM a Cali. Inoltre, la scelta della rappresentazione per ciascuno dei riferimenti è fondamentale per la risoluzione del progetto. È essenziale mettere in relazione un problema con una rappresentazione, altrimenti non sarebbe possibile estrarre quegli elementi architettonici utili per la procedura di progettazione architettonica. La rilevanza dei riferimenti nel viaggio educativo dell'architetto è indagata attraverso i taccuini di viaggio come sistema fondamentale per esplorare, organizzare e riutilizzare i riferimenti nel progetto.

Le opere di architettura sono la fonte a cui ci rivolgiamo quando progettiamo, nella didattica e quando facciamo ricerca in questo campo. È lì che il legame tra analisi e progetto diventa evidente. "[...] non c'è frattura fra il momento dell'analisi e quello del progetto perché l'oggetto dell'analisi è, in senso stretto, lo stesso oggetto del progetto

[...] il progetto è in realtà un tipo particolare di analisi". (Grassi, 2000, p.171).

Nella didattica, nella pedagogia, nell'apprendimento, è necessario capire, conoscere, imparare e apprendere, per acquisire una cultura del progetto che permetta di costruire teorie su di esso. La teoria del progetto architettonico è intesa come una descrizione di ciò che si fa, ovvero, la descrizione del fare del progetto. Questo studio si concentra sull'apprendimento dal punto di vista del viaggio pedagogico e ciò che dalla memoria del viaggio ritorna al progetto. All'interno di esso sono contenute una serie di procedure (che fanno parte dello studio e dell'analisi del progetto), come la comprensione del programma, i problemi, soluzioni, la "Memoria" del progetto, i riferimenti, la rappresentazione e la didattica.

Questi aspetti sono indagati a partire dallo studio dei taccuini del primo viaggio di formazione di Germán Samper in Italia, punto chiave in cui questi argomenti sono collegati.

Progetto e pedagogia in America Latina

La riflessione sulla pedagogia del progetto architettonico è un altro dei principali interessi di questo lavoro. Anche se questo argomento non costituisce un capitolo a sé, le idee sulla didattica e la pedagogia intorno al progetto architettonico saranno intrecciate ai diversi capitoli e saranno evidenziate le riflessioni sull'apprendimento del progetto, il processo di composizione e la teoria del progetto in ambito accademico.

Proprio su questi temi, lo scorso dicembre 2020, il Master in Architettura dell'Università Nacional della Colombia (Bogotà e Medellin) ha svolto l'*VIII Simposio di ricerca in architettura*¹². Grazie al suo formato virtuale, questa è stata la prima versione internazionale, il che è stato molto interessante, poiché ha rappresentato l'opportunità di ottenere uno "stato dell'arte" nel panorama latinoamericano in relazione ai temi che sono stati abitualmente trattati nel Simposio: "Considerare le questioni inerenti all'attività di progettazione e riflettere sulla specificità della ricerca nel campo disciplinare dell'architettura. Promuovere la costruzione

della conoscenza [...] intendere la tradizione come fonte e produzione di conoscenza e revisione delle lezioni del passato che permette di trasmettere e costruire nuove architetture. Le procedure e le logiche specifiche del progetto che sostengono l'esercizio della ricerca, dell'insegnamento e della produzione dell'architettura e il progetto stesso come spazio di sintesi delle conoscenze [...] La ricerca in architettura a partire dalla nozione di progetto è un campo in costruzione e quindi è importante discutere e contrastare i metodi di insegnamento, ricerca e progettazione. Specificare le particolari logiche procedurali e approfondire lo studio delle opere come fonte di conoscenza dell'architettura e punto di partenza per una teoria del progetto". (Discorso introduttivo al Simposio di Architettura, U. Nacional, dicembre, 2020)

In particolare nel contesto colombiano, con alcune eccezioni, la didattica del progetto architettonico è intesa e realizzata in modo molto diverso e, sfortunatamente, tende a concentrarsi principalmente sul suo carattere di pratica operativa e costruttiva. Purtroppo, in questi casi si evita di passare attraverso l'analisi del progetto, attraverso i processi di pensiero in relazione al progetto

come strumento teorico fondamentale per sostenere coerentemente la pratica, e per ottenere risultati di successo in un contesto con condizioni così estreme da tutti i punti di vista, come quello che abbiamo in Colombia. D'altra parte, il lavoro nella bottega, un aspetto fondamentale del processo di apprendimento, viene spesso trascurato. Indubbiamente, è all'interno di un *atelier di progetto* o di un *laboratorio di progettazione architettonica* che si crea lo spazio ideale per realizzare l'atto collettivo dell'apprendimento, in quanto l'architettura, da tutti i punti di vista, è un atto collettivo.

"[...] non vi sono alternative alla bottega, perché questa si configura come l'unica risposta al problema dell'architettura come fatto collettivo, cioè come momento in cui il fare, gli obiettivi e la definizione procedurale (pratica e teorica) del fare si identificano in un medesimo processo, che ha come condizione necessaria la sua completa descrivibilità". (Grassi, 2000, p.121)

La riflessione teorico-pratica sul progetto e sui suoi processi di apprendimento legati al viaggio di formazione è specialmente rilevante per l'ambiente accademico colombiano, soprattutto per cercare

alternative al viaggio formativo, per una vasta popolazione di studenti che non hanno la possibilità di viaggiare.

Questa è una tesi sulla pedagogia del progetto architettonico, in cui è stato necessario muoversi senza perdere l'obiettivo attraverso diverse sfere: la sequenza dei modelli di viaggio, un corpo di taccuini di viaggio, un progetto costruito, tra gli altri.

In accordo con questo e per cercare di formulare questa ricerca in modo articolato, è stato fondamentale il processo stesso di elaborazione della tesi, che metteva alla prova teoria e pratica dal punto di vista didattico e accademico, poiché nella sua costruzione ed elaborazione si testavano contemporaneamente le diverse teorie studiate ed enunciate intorno al progetto architettonico. Sicuramente si tratta di questioni complesse, forse difficili da affrontare, ma mi assumo questa responsabilità perché mi sembrano chiavi fondamentali nella comprensione del tema generale del ruolo del viaggio nella formazione dell'architetto, nella produzione del progetto e nella sua didattica.

“Quando guardiamo le architetture del passato noi come architetti, senza eccezione credo, cerchiamo di penetrare il loro segreto. Parlo naturalmente delle buone architetture, di quegli esempi che s'impongono alla nostra attenzione e che la trattengono, di quegli esempi ai quali sempre ritorniamo per riprendere fiducia nel nostro lavoro. E parlo anche di quel loro segreto che presuppone sempre però un disvelamento, anche se arduo, [...] A noi interessa il loro segreto, per così dire, tecnico, ci interessano i criteri le modalità, il loro 'come' prima di tutto. E questo il carattere particolare della nostra osservazione, guardiamo per imparare come si fa”. (Grassi, 2000, p.226)

Come allegati alla tesi ci sono il programma del concorso in spagnolo e italiano, la memoria originale del concorso in spagnolo e italiano e l'intervista condotta dall'autrice con Samper nella versione originale in spagnolo e in quella italiana (tutti sono tradotti dall'autore).

Avvertenza

Tutte le figure corrispondenti ai disegni di Paul Bouvier sono state procurate dal suo biografo Patrice Allanfrancini.

Tutte le figure corrispondenti ai disegni di L'Eplattenier sono state estratte dall'archivio de La Biblioteche de la Ville de la Chaux-de-Fonds.

Tutte le figure corrispondenti ai disegni di Le Corbusier sono state riprese dal libro *Viaggio in Toscana (1907)* di Giuliano Gresleri di cui tutto il materiale proviene dagli archivi della Fondazione Le Corbusier di Parigi.

Tutte le figure corrispondenti ai disegni di Germán Samper sono appartenenti all'archivio personale di Germán Samper. Si tratta di fotografie prese dall'autore dai quaderni di viaggio originali dell'architetto.

Tutte le figure relative alle carte sono state elaborate dall'autore.

NOTE *Introduzione*

¹ Germán Samper Gnecco (Bogotá, 18 aprile 1924 - 22 maggio 2019), architetto colombiano nato a Bogotá il 18 aprile 1924. Ha studiato architettura all'Università Nacional de Colombia, dove si è laureato nel 1947. Poco dopo, entrò nell'atelier dell'architetto Le Corbusier dove collaborò in diversi progetti fino al 1954; tra questi, il Palazzo di Giustizia e il piano urbanistico di Chandigarh (India). Nel 1958 entra in Esguerra Sáenz y Samper Ltda. dove è socio e direttore del dipartimento di progettazione. Durante i successivi quarant'anni ha progettato e diretto la costruzione di diversi progetti con questa firma. [...] Un altro aspetto notevole della sua carriera sono i suoi schizzi di viaggio. Durante tutta la sua vita ha fatto schizzi e disegni mentre viaggiava. Attraverso di loro studia e cerca di ampliare la sua esperienza, di arricchire la sua mente creativa e di approfondire la sua ricerca. Gli schizzi di viaggio diventano uno strumento per la comprensione e lo studio dell'architettura e della città. (<https://www.germansamper.com/bio>)

² Cali: Capitale del dipartimento della Valle del Cauca, importante regione agricola e industriale situata nel sud-ovest della Colombia nel bacino del fiume Cauca. Anche se la sua fondazione risale alla prima metà del XVI secolo, Cali viene forgiata "[...] nel XX secolo, principalmente. Le mutazioni spaziali e socio-demografiche a partire dal 1910, quando viene designata capitale del nascente dipartimento della Valle del Cauca, insieme alla dinamica del recente Canale di Panama e l'avvio della Ferrovia del Pacifico a metà dello stesso decennio, le conferiscono le sue specificità durante tutto il XX secolo, e fino ad oggi. Il tipo di città che è emerso si riflette nell'organizzazione sociale costruita nelle strade e nelle facciate, nei progetti abitativi e nelle logiche abitative, nelle piazze e negli

spazi pubblici, nei piani regolatori e, in generale, nella pianificazione della disposizione e dell'uso del territorio. Queste trasformazioni economiche, architettoniche, paesaggistiche e socio-spaziali evidenziano il modo in cui l'idea di modernità viene assunta e concretizzata qui, sotto forma di pianificazione territoriale". (Eusse et al; Atlas histórico de Cali siglos XVIII-XXI; Sello Editorial Unicatónica, 2020). Culturalmente è conosciuta come la "capitale della salsa" per la ricezione e lo sviluppo di questo genere musicale sia nella composizione che nella danza, è pioniera nella produzione cinematografica del paese ed è una città leader nello sport. Secondo il censimento del 2017 ha 2.420.100 abitanti, composti da indigeni, bianchi, afro-colombiani e meticci, come gran parte della Colombia.

3 Rogelio Salmona (Parigi 1927 - Bogotà 2007) architetto colombiano nato a Parigi nel 1927. Alla fine del 1939, la sua famiglia si recò in Colombia, dove si stabilì definitivamente. Iniziò i suoi studi all'Università Nacional della Colombia e poi, a causa dei disordini del 9 aprile 1948, si trasferì in Francia dove entrò nell'atelier di Le Corbusier, che aveva conosciuto durante la sua visita a Bogotà. Rimase nel laboratorio per nove anni, collaborando ai progetti realizzati durante questo periodo, mentre allo stesso tempo completava la sua formazione accademica. (<https://www.fundacionrogeliosalmona.org/rogelio-salmona>)

4 Anche se questa ricerca non punta a costruire una griglia di Winds così completa ed elaborata come quelle realizzate nel gruppo di ricerca, reinterpreta segmenti della griglia come parte del processo metodologico.

5 "La comprensione del progetto come 'macchina' ha richiesto più di quindici anni di elaborazioni, portate avanti con invidiabile coerenza concettuale e con una profondità teorica capace di avanzare nella conoscenza articolata e sistematica in uno degli aspetti centrali, oggi, della nostra disciplina. [...]"

Lo sforzo di proporre la macchinosità del progetto conduce a una conclusione sorprendente; ciò che sembrerebbe presupporre un pericolo arresto dei diversi ingranaggi che agiscono meccanicamente in stretta collaborazione e senza esiti diversi da quelli previsti dal disegno dei loro meccanismi, mostra invece la dinamica propria ed autonoma di ogni passaggio del procedimento, e con ciò il progetto acquista la condizione di essere macchina formata dall'insieme di macchine. In ogni macchina si perde il legame tra forma e contenuto, si moltiplicano invece i rapporti e le coincidenze con altre discipline". Motta, Pizzigoni, 2008, p.8

6 In conformità con il loro approccio, L'architettura è da una parte strumento quasi indispensabile di costruzione di un sistema di memoria (edifici come macchina di memoria), il ragionamento (macchina di ragionamento) rappresenta uno schema concettuale differenziato in base al tipo di percorso. Per la sua parte, l'immaginazione è legata alla memoria dal fatto che opera sulle cose, è soprattutto "arte de la ricomposizione, capacità di procedere per collegamenti, virtù combinatoria". (Motta, Pizzigoni, 2008, p.29)

7 Prima della griglia Winds, lavoravano con il Tabellone del'95 che era costituito da tre colonne principale: il luogo, il programma (un testo descrittivo), e le figure di progetto, comprese le figure prodotte a partire dalle architetture di riferimento eseguite mediante gli adeguati dispositivi di rappresentazione. È curioso notare che la stessa griglia CIAM per la quale Samper lavorò nel 1949 fu importante anche nella costruzione della attuale griglia Winds: "La "griglia urbanistica" [...] presentata al VII CIAM di Bergamo nel 1949, ha avuto un ruolo importante e significativo nello sviluppo del nostro lavoro". (Motta, Pizzigoni, 2008; p.52). Successivamente è emersa la griglia del Cinquantenario, in cui il procedimento del progetto seguiva uno sviluppo lineare: testo di programma, individualizzazione dei problemi (sia del luogo che

dell'edificio), rappresentazione delle architetture di riferimento, rielaborazione delle figure ottenute, la loro ricomposizione, la descrizione del progetto nel testo della memoria del progetto. Questa griglia costituisce più una circolarità che una linearità. La griglia Winds è stata l'ultima versione realizzata.

8 “Se ho imparato qualcosa dopo tanti anni di dedizione a questi temi, è che qualsiasi tentativo di costruzione teorica nel nostro campo deve, fin dall'inizio, assumere il suo ruolo ausiliario, la sua condizione secondaria, la sua subordinazione alle opere, che sono i veri depositari della conoscenza sia in architettura che in qualsiasi attività artistica. Questo carattere ausiliario che attribuisco alla teoria [...] non diminuisce affatto la sua importanza, né nega il suo valore decisivo. È esattamente come l'opera falsa [la cimbra] che rende possibile la costruzione dell'arco: una volta compiuta la sua missione, scompare e, pertanto, non fa parte della percezione che abbiamo dell'opera finita, ma, d'altra parte, sappiamo che è stato un passo obbligatorio e indispensabile, un elemento necessario per erigere ciò che ora vediamo e ammiriamo”. Carlos Martí Arís in *La cimbra y el arco*; 2005; p.11

9 “(...) il termine «tipo» (...) nel linguaggio non specializzato, (...) equivale a una forma generale o a un insieme di proprietà che sono comuni a un certo numero di individui o oggetti (...) «tipo» è sinonimo di classe, famiglia, genere (...) una procedura classificatoria. Questo stesso significato generale è quello che usiamo quando parliamo di “tipo architettonico”. Riconosciamo così la possibilità di stabilire classificazioni nel vasto e molteplice dominio dell'architettura, e di trovare, al di là della singolarità degli oggetti, alcune caratteristiche comuni che ci permettono di identificare classi di edifici”. Carlos Martí Arís in “Le variazioni dell'identità”. Saggio sul tipo in architettura”; 1993; p.15

10 “Tradition is entirely different from habit, even from an excellent habit, since habit is by

definition an unconscious acquisition and tends to become mechanical, whereas tradition results from a conscious and deliberate acceptance. A real tradition is not the relic of a past that is irretrievably gone; it is a living force that animates and informs the present. In this sense the paradox which banteringly maintains that everything which is not tradition is plagiarism, is true ... Far from implying the repetition of what has been, tradition presupposes the reality of what endures. It appears as an heirloom, a heritage that one receives on condition of making it bear fruit before passing it on to one's descendants”. in *Poetics of music in the form of six lessons by Igor Stravinsky*, translated by A. Knodel - I. Dahl; Harvard University Press; Cambridge 1947; p.56

11 “La ricca produzione di schizzi di viaggio attesta la profonda attenzione espressa da Le Corbusier per i luoghi visitati, disegni che catturano lo spazio e lo indagano, disegni che con uno spirito di astrazione tracciano le geometrie su cui sperimentare nuove specie di spazi”. Luigi Coccia “Progetto e luogo” in *Atlante di Progettazione architettonica* a cura di Riccardo Palma Carlo Ravagnati, Città Studi, Milano, 2014, pp.132

12 I Master in Architettura dell'Universidad Nacional della Colombia (campus di Bogotá e Medellín) lo realizzano ogni anno dal 2011

REFERENZE
BIBLIOGRAFICHE
INTRODUZIONE

AaVv. (1976). *I Seminario Internazionale di Architettura di Compostela "Progetto e città storica"* (a cura di S. Terragó, J.G. Beramendi). Santiago de Compostela: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia

Aa.Vv. (1997). *Cento Tavole. La casa a Milano dal 1890 al 1970*. Milano: Unicopli

Carpentier, A. (1966). *Tientos y Diferencias*. La Habana: Unión de Escritores y Artistas de Cuba

Cortés, R. (2008). *La maquina de proyecto / La Macchina di progetto Giancarlo Motta – Antonia Pizzigoni*, R. Cortés, N. Roza (a cura di), Bogotá: Universidad Nacional de Colombia

Grassi, G. (1980). *Analisi e progetto (1969)* in «*L'architettura come mestiere e altri scritti*». Milano: FrancoAngeli

Grassi, G. (2000). *Questioni di progettazione (1983)* in «*Scritti Scelti 1965-1999*». Milano: FrancoAngeli

Grassi, G. (2000). *Sei risposte a C2 – Construcción de la Ciudad (1977)* in «*Scritti Scelti 1965-1999*». Milano: FrancoAngeli

Grassi, G. (2000). *L'architettura come mestiere (1974)* in «*Scritti Scelti 1965-1999*». Milano: FrancoAngeli

Motta, G., Pizzigoni A. (1998). *L'orologio di Vitruvio. Introduzione a uno studio della macchina di progetto*. Milano: Unicopli

Motta, G., Pizzigoni A. (2011). *La Nuova Griglia Politecnica. Architettura e macchina di progetto*, R. Palma (a cura di). Milano: Franco Angeli

Martí Arís, C. (1993). *Las variaciones de la identidad. Ensayo sobre el tipo en arquitectura*. Barcelona: Ediciones del Serbal

Martí Arís, C. (2005). *La cimbra y el arco*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos

Rossi, A. (1966). *L'architettura della città*. Padova: Marsilio (ed. cons. Milano: CittàStudi, 1995; Barcelona: G.Gili, 1999]

Salmona, R. (2001) *Estrategias Proyectuales; Conferencia 1/15 Nov. 4 2001 para la Maestría en Arquitectura de la Bogotá*: Universidad Nacional de Colombia.

Stravinsky, I. (1947). *Poetics of music in the form of six lessons by Igor Stravinsky*, translated by A. Knodel - I. Dahl. Cambridge: Harvard University Press

Capitolo I

**IL VIAGGIO FORMATIVO
COME STRUMENTO PEDAGOGICO**

Differenze e ripetizioni nei viaggi di formazione

1.0 INTRODUZIONE

Secondo me l'apprendimento è un processo molto lungo, molto più lungo e più ampio [...] un passaggio fondamentale dell'apprendimento è il giudizio sull'esperienza storica, cioè la posizione che assumiamo rispetto all'esperienza storica, io qui mi riferisco certo alla costruzione di una teoria del progetto, ma mi riferisco soprattutto all'esperienza diretta della storia, all'esperienza materiale, fisica, diretta dell'architettura antica, o meno, che possiamo/dobbiamo fare, parlo cioè delle architetture che andiamo a visitare, a studiare [...] Questo rapporto diretto con le architetture io lo considero essenziale, forse l'unico vero insegnamento di cui gli studenti possono ancora disporre, l'unico insegnamento oggi che non lascia margini di ambiguità.

Giorgio Grassi

Questo capitolo indaga i viaggi di formazione in Italia in una catena maestro-allievo che si articola tra Paul Bouvier - Charles L'Eplattenier - Le Corbusier - Germán Samper. L'obiettivo è estrarre un modello di viaggio di formazione e il metodo di disegno e apprendimento che è stato trasmesso da uno all'altro. Inoltre, lo studio confronta le somiglianze e le differenze degli itinerari, dei luoghi comuni visitati e dei disegni fatti dagli architetti della catena selezionata. Questo studio afferma la rilevanza del viaggio di formazione come strumento pedagogico che genera una memoria utile per la fase di composizione del progetto.

Dalla metà del Cinquecento, come afferma Vito Cardone, “[...] in pochi decenni, si consolida una sorta di modello di viaggio di formazione, che permarrà fino alla fine del Seicento. La maggior parte dei viaggi, collocati tra la fine degli studi e l’inizio dell’attività lavorativa, era effettuata per iniziativa e a spese del viaggiatore, pur se non mancarono coloro che godettero di borse di studio, grazie alla protezione di qualche facoltoso mecenate o degli stessi sovrani o dei governi”. (Cardone, 2014, p.22)

Il primo viaggio formativo costituisce un impatto profondo, una grande impressione e un'esperienza diretta con un altro spazio ignoto e sconosciuto e, anche se è stato vissuto attraverso un libro, per esempio, viverlo di persona è stimolante e insostituibile. Inoltre, quando l'architetto compie il proprio viaggio, lo fa con piena attenzione e consapevolezza.

“Quando il viaggio è svolto in età giovanile, assume una dimensione iniziatica, cui si sottopongono soprattutto gli studenti a conclusione di un tirocinio di apprendimento e per i quali il confronto con culture diverse, con l'imprevisto e l'esotico viene a coincidere con un momento importante della propria affermazione personale”. (Gresleri, 1987, p.3)

In questa sequenza maestro-allievo, il disegno è una questione fondamentale del metodo di apprendimento, in quanto lega il fatto di fare un viaggio di formazione con la registrazione dei riferimenti raccolti nei taccuini che accompagnano l'architetto durante il suo itinerario. Il disegno è uno strumento di apprendimento, uno strumento di analisi ed è la ragione per cui il viaggio non è un viaggio di 'transito' e trascende il solo valore di viaggio di formazione.

Il taccuino di viaggio è stato per anni il mezzo attraverso il quale il viaggio può essere registrato e trasmesso. Per gli architetti, il quaderno di viaggio (o *carnet de voyage*), è ancora il mezzo preferito e più efficace per catturare e raccogliere riferimenti al fine di costruire la memoria che trova la sua applicazione nei progetti architettonici e nella didattica. I taccuini di viaggio costituiscono un archivio di memoria di riferimenti per il progetto.

I riferimenti e la loro rappresentazione quando vengono studiati e riportati nel progetto producono la differenza dentro la ripetizione. “Differenza e ripetizione sono due procedimenti che nel progetto si mostrano non come termini di un'opposizione, ma come condizioni entrambe necessarie e per di più implicate dal fatto che l'una si definisce sempre in funzione dell'altra: la differenza deriva dal modo di porsi della ripetizione, dalla sua parzialità. La ripetizione non può che produrre delle differenze”. (Motta, Pizzigoni, 1998, p.14)

Il paragrafo 1.1 *Un'eredità pedagogica. Geografie del viaggio in Italia di Paul Bouvier, Charles L'Eplattenier, Le Corbusier, German Samper*, indaga e approfondisce l'eredità pedagogica trasmessa da maestro ad allievo

con l'idea di evidenziare la realizzazione di un modello di viaggio che applica un metodo di disegno basato sulla sequenza *osservare - riflettere - disegnare* per ‘cattare’ i riferimenti e che, secondo questa ipotesi, è utilizzato nei quaderni del primo viaggio degli architetti che compongono questa catena.

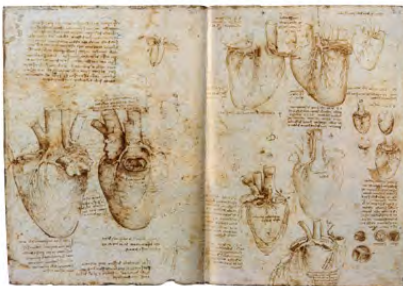
La tecnica del disegno per la registrazione dei riferimenti come componente fondamentale del viaggio formativo dell'architetto, è stata utilizzata in modo diverso per vari secoli. Tornando a Cardone, è necessario riconoscere che “I veri e propri viaggi di formazione degli architetti iniziano intorno alla metà del Quattrocento, dopo le prime campagne di scavo e di rilievo delle rovine di edifici dell'antica Roma, intraprese da Filippo Brunelleschi con l'obiettivo di conoscere le regole dell'architettura classica. E si sviluppano con l'affermarsi dell'Umanesimo, la rivalutazione dell'età classica, l'invenzione della stampa, la nascita della figura dell'architetto – intesa in senso moderno –, l'importanza assunta dal disegno come strumento di analisi e di comunicazione, anche per effetto della messa a punto di efficaci metodi e tecniche di rappresentazione ai quali proprio Brunelleschi dà un apporto eccezionale con le intuizioni sulla prospettiva. Nella messa

a punto del nuovo metodo, significativo è il contributo di Leon Battista Alberti, al quale si deve altresì una proposta metodologica per il rilevamento urbano”. (Cardone, 2014, p.19)

Nell'ampio contesto dell'uso del disegno come strumento di analisi e apprendimento, è possibile identificare, alla fine del XIX secolo, tre autori che, dal punto di vista pedagogico, furono significativi nella trasmissione del metodo di apprendimento basato sulla sequenza *osservare - riflettere - disegnare*, inizialmente applicato alla natura e poi estrapolato all'architettura: Owen Jones

(1809-1874) architetto, artista, scrittore, viaggiatore ed educatore inglese; John Ruskin (1819-1900) scrittore, pittore, poeta, critico, educatore e viaggiatore inglese; e Eugène Grasset (1841-1917) architetto, pittore, scultore, illustratore, designer, viaggiatore, teorico e critico franco-svizzero.

Tutti loro erano pedagogisti che si ponevano il problema di come trasmettere la conoscenza, e in questo senso misero in pratica le loro teorie sul disegno e l'apprendimento. I loro libri sono manuali con i quali è stato possibile acquisire e trasmettere questo metodo di



Taccuini di Leonardo Da Vinci (1452-1519)



Taccuino di Villard de Honnecourt (XIII Secolo)

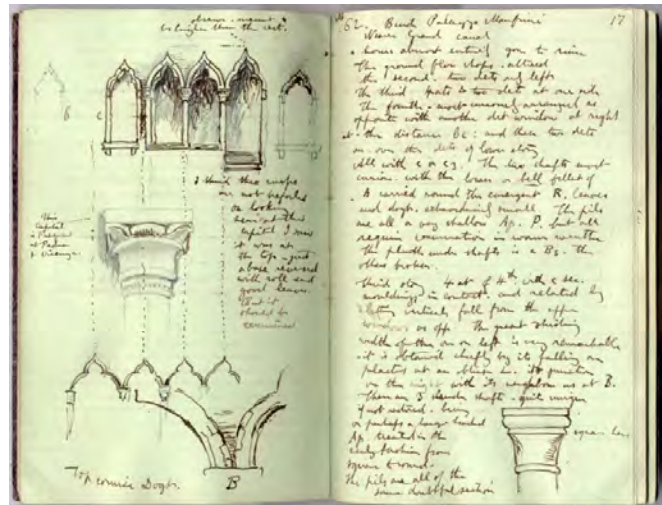
apprendimento all'interno della catena maestro-allievo studiata. Anche Hippolyte Taine (1828-1893), filosofo, critico e storico francese, è stato una figura importante per questi architetti.

Il paragrafo 1.2 *Schizzi di viaggio: similitudini e differenze*, si concentra soprattutto sull'analisi dei disegni realizzati durante il primo viaggio formativo degli architetti che compongono la catena, al fine di evidenziare le somiglianze e le differenze in essi.

Da questa analisi lo studio ha rilevato una differenza interessante e fondamentale nelle caratteristiche dei disegni della coppia Bouvier e L'Eplattenier con quelli della coppia Le Corbusier e Samper. Questa differenza, che potrebbe sembrare ovvia, mette in discussione la continuità della catena, poiché i disegni dei primi due hanno uno sguardo artistico, mentre quelli degli ultimi due hanno uno sguardo progettuale, come viene evidenziato e spiegato in questa sezione.



Taccuino di Vincenzo Scamozzi (1600)



Taccuino di John Ruskin (1885)

**UN'EREDITÀ PEDAGOGICA
GEOGRAFIE DEL VIAGGIO IN ITALIA**

*Paul Bouvier, Charles L'Eplattenier,
Le Corbusier, German Samper.*

Parlare di questi Antichi Maestri come maestri appunto, come punti di riferimento e come modelli, per cercare di spiegare meglio io per primo, le ragioni del mio lavoro e del mio modo di lavorare. A cominciare dal riconoscimento di quelle virtù, di quelle qualità personali e umane ormai in disuso, che la loro maestria presupponeva e che erano state decisive per l'affermarsi di quell'idea di continuità dell'architettura nel tempo [...] la ragione tecnico-pratica di quell'istintiva simpatia e inclinazione che ce li ha fatto scegliere appunto come maestri, in cerca di una guida anzitutto, in cerca di approvazione e di conferme, di insegnamenti e consigli per aggiungere elementi di certezza, cioè sicurezza al nostro lavoro.

Giorgio Grassi

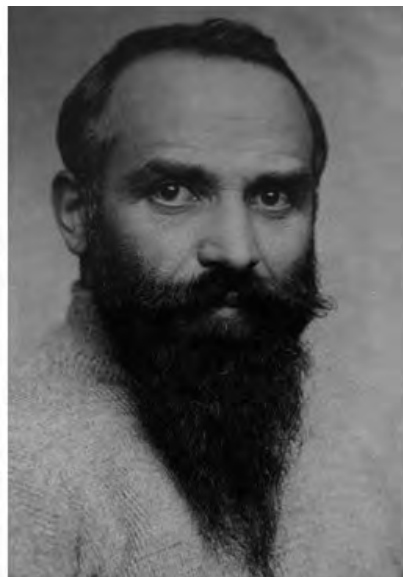
Questa ricerca stabilisce una relazione nella catena maestro-allievo che si svolge tra Paul Bouvier (1857-1940), Charles L'Eplattenier (1874-1946), Le Corbusier (1887-1965) e Germán Samper (1924-2019) e i loro viaggi formativi che hanno avuto luogo in Italia rispettivamente nel 1879, 1904, 1907 e 1949. Si traccia un legame tra questi viaggi di formazione, e si evidenzia l'applicazione di un metodo di apprendimento specifico che implica la tecnica basata sulla sequenza *osservare - riflettere - disegnare*, utilizzata nei taccuini di viaggio degli architetti. I taccuini

e i loro disegni sono intesi come la parte fondamentale del viaggio formativo, il quale si differenzia da qualsiasi altro tipo di viaggio, essendo finalizzato alla costruzione di una memoria di riferimenti da impiegare nel progetto.

A tal fine, studiammo nella catena maestro-allievo selezionata, come la metodologia del viaggio formativo è stata trasmessa da uno all'altro e analizzammo le differenze e le ripetizioni nella preparazione, il processo, l'itinerario, le abitudini, il modo di registrare il



Paul Bouvier (1857-1940)



Charles L'Eplattenier (1874-1946)

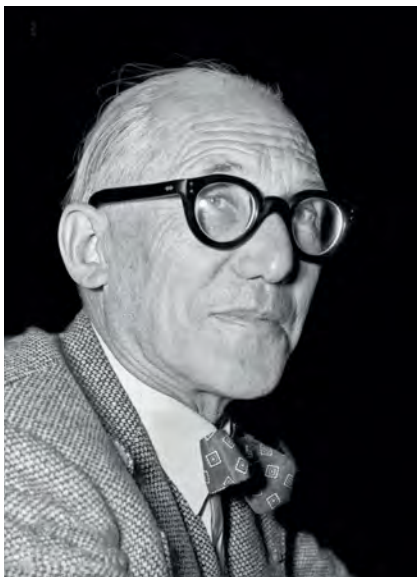
viaggio e, in modo particolare, le somiglianze e le differenze nella rappresentazione delle figure architettoniche catturate.

Per arrivare a questo metodo, sono stati presi in considerazione tutti i passaggi da maestro ad allievo, orali e scritti, come lezioni profonde, lezioni radicali che sono rimaste oltre i cambiamenti di punto di vista, di tempi, di tecniche e degli interessi.

In questo paragrafo la ricerca si concentra principalmente sul pensiero riflessivo e

analitico che media tra l'osservazione attenta e paziente e l'esecuzione del disegno per registrare i riferimenti, vale a dire, in ciò che segna la differenza tra i viaggi di formazione e altri tipi di viaggi.

Il modello di viaggio di formazione derivato dall'analisi della catena maestro-allievo: Bouvier - L'Eplattenier - Le Corbusier - Samper, può essere affrontato nei seguenti passaggi che includono il metodo di disegno che è una parte fondamentale della struttura del modello.



Le Corbusier (1887-1965)



Germán Samper Gnecco (1924-2019)

Modello di viaggio

1) Revisione dei documenti: studio dei viaggi compiuti dai maestri come prima guida di partenza, tenendo conto dei loro riferimenti e itinerari, dei loro disegni, delle loro osservazioni, rappresentazioni e, naturalmente, dei loro orientamenti dal punto di vista architettonico. Selezione di letture critiche e analitiche secondo gli interessi del viaggio.

2) Pianificazione dell'itinerario: stabilire un itinerario generale basato sui viaggi compiuti

dai maestri e/o in accordo con loro, che possono essere simili e non necessariamente uguali. Stabilire un itinerario specifico per determinare i principali luoghi da visitare e le architetture da analizzare, secondo gli interessi dello studio.

3) Applicazione del metodo: sviluppo del metodo di disegno analizzato seguendo la sequenza *osservare - riflettere - disegnare*:

3.1) Osservazione diretta e accurata dell'architettura, della sua struttura, delle sue relazioni spaziali, dei suoi rapporti interni-



Hippolyte Taine (1828-1893)

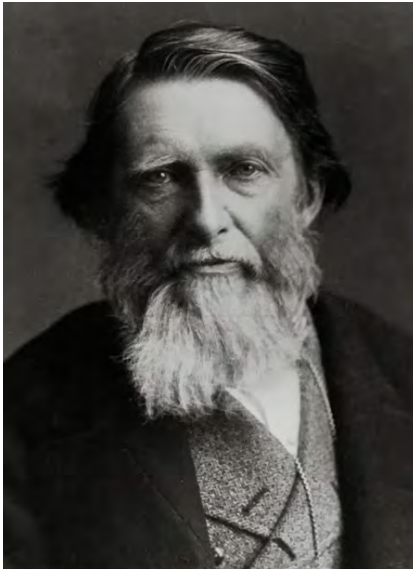


Owen Jones (1809-1874)

esterni, delle implicazioni della luce, delle sue misure, del suo rapporto con il contesto, della sua composizione. Questa tecnica deriva dall'esercizio di osservazione e analisi della natura per estrarre le leggi fondamentali della sua geometria, della sua struttura e della sua armonia, successivamente estrapolata all'architettura. L'architetto viaggiatore sceglie i soggetti architettonici che ritrarrà, secondo gli obiettivi del viaggio e i propri interessi.

3.2) Riflessione sull'architettura osservata per trovare gli elementi che la compongono, gli aspetti fondamentali ed essenziali della struttura, della composizione e delle relazioni tra le parti. Farsi delle domande riguardanti i problemi e le soluzioni che vengono suggerite nell'architettura osservata e analizzata. Successivamente, attraverso il disegno, tentare di trovare e capire le risposte date da quell'architettura.

3.3) Disegno che passa attraverso la riflessione che raggiunge l'astrazione e la semplificazione



John Ruskin (1819-1900)



Eugène Grasset (1841-1917)

per evidenziare e registrare l'essenziale: schemi planimetrici, volumetrici, sezioni, particolari, assonometrie, prospettive interne ed esterne, accompagnati da osservazioni e note complementari.

La tecnica di disegno, o modalità grafica degli schizzi, (matita, inchiostro, acquerello, colore, penna, ecc.) è di libera scelta e il metodo non suggerisce, né costringe a usare una tecnica particolare, che può variare secondo le capacità, le preferenze e/o gli interessi del momento in ognuno dei casi.

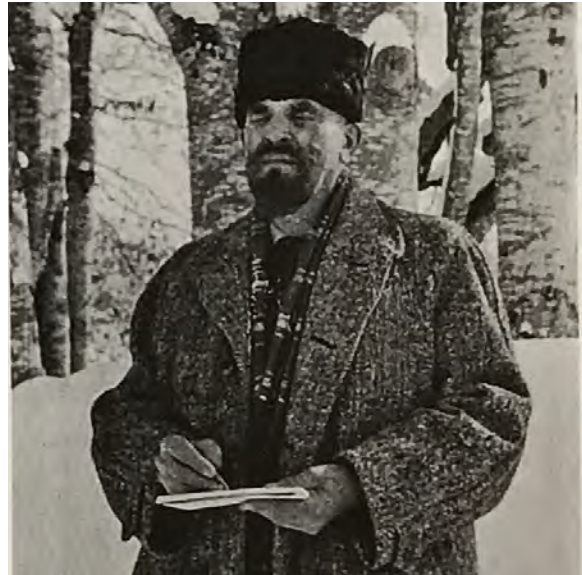
Per il metodo sono indifferenti sia i soggetti disegnati, sia la tecnica per disegnarli.

4) Documentazione del viaggio: preparazione di un taccuino di viaggio in cui si riportano in modo ordinato i disegni eseguiti e gli appunti e le osservazioni prese, contrassegnati con data e luogo, in modo che possa diventare uno strumento di apprendimento, ricerca e investigazione, con carattere documentario, di registrazione e di analisi scientifica.

5) Restituzione nel progetto: riflessione e analisi ulteriore della documentazione,



Paul Bouvier (verso 1894)



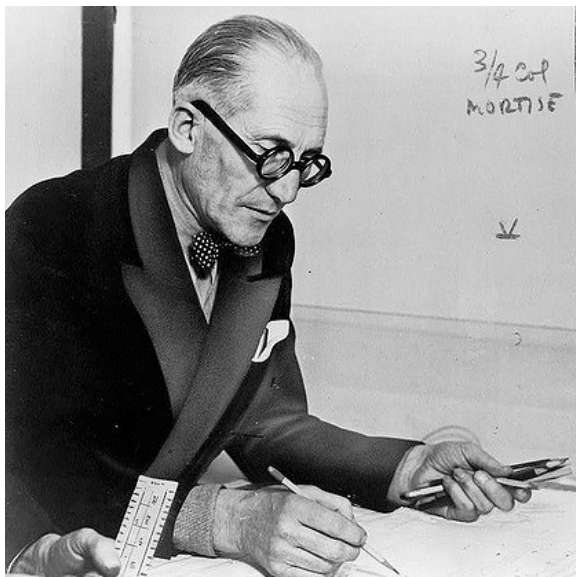
Charles L'Eplattenier (1942)

affinché possa essere reinterpretata, riutilizzata e appropriatamente restituita a posteriori nella composizione del progetto.

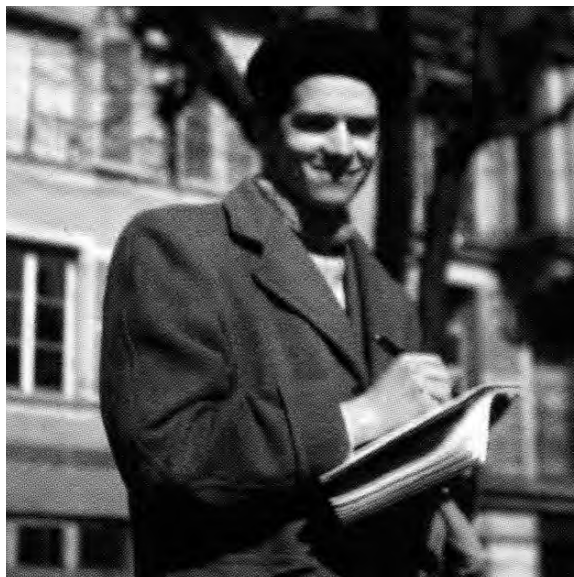
Una premessa fondamentale del metodo, risultante dall'analisi della catena, è sostenere un lavoro continuo, tutto il giorno e tutti i giorni e mantenere come principi il rigore, la disciplina, la riflessione e l'autocritica.

All'inizio della catena c'è Paul Bouvier forse il maestro meno conosciuto, seguito da Charles L'Eplattenier forse molto meno nominati e studiato del suo discepolo Le

Corbusier, anello articolante dell'intera catena e maestro di Germán Samper con cui si chiude il ciclo per questa ricerca. Di seguito, sono studiati i loro viaggi in Italia: Paul Bouvier compì il suo primo viaggio in Italia nel 1879, molto probabilmente ispirato dal suo maestro Hippolyte Taine; Charles L'Eplattenier realizzò uno dei suoi primi viaggi nel 1904 secondo le indicazioni del suo maestro Bouvier; Le Corbusier organizzò il suo primo viaggio di formazione nel 1907, con la guida del suo maestro L'Eplattenier; e, quarant'anni dopo, nel 1949 Germán Samper preparò il suo viaggio con la guida del suo maestro Le Corbusier.



Le Corbusier (1960)



Germán Samper Gnecco (1952)

Paul Bouvier (1857-1940)

Meglio conosciuto come acquerellista che come architetto, Paul Bouvier è sicuramente fondamentale per l'inizio di questa catena. Interessato fin da giovanissimo sia alla comprensione essenziale dell'architettura che alla formazione accademica, si iscrisse a corsi che sarebbero stati, secondo l'ipotesi suggerita nel presente studio, fondamentali per il successivo sviluppo del metodo ricorrente nella sequenza dei viaggi di formazione di questa catena di architetti. Si trattava di: “un corso speciale di matematica per imparare la geometria descrittiva e un corso di storia dell'architettura. Nell'aprile del 1878 fu quinto su sessanta all'esame di ammissione e l'anno seguente (1879), frequentò i corsi di estetica

e storia dell'arte di Charles Blanc e Hippolyte Taine”. (Allanfrancini, 2001, pp.43-47, trad. dell'autore).

Hippolyte Taine (1828-1893) è una figura rilevante e influente, direttamente collegata al viaggio formativo di architetti e artisti. È partito per l'Italia 14 anni prima di Bouvier, il 15 febbraio 1864, con un baule pieno di libri di vari autori, tra cui Platone e Aristotele, Omero e Virgilio, Montaigne e Stendhal, Dante e Petrarca, Machiavelli e Goethe, tra altri. Questi autori gli servirono come guida e gli furono utili per scegliere le città da visitare, le cose da osservare, e così a mettere insieme il suo itinerario. Più tardi, nel 1866, scriverebbe il suo libro *Philosophie de l'art en Italie. Voyage en Italie*, che sarebbe a sua volta un riferimento per generazioni e generazioni



Figura 01: Paul Bouvier (1879-1880) Matita e acquerello su carta / Non firmato, non datato

di viaggiatori accademici, come Bouvier, L'Eplattenier e anni più tardi Le Corbusier. Taine ha avuto una grande influenza diretta su Paul Bouvier come suo maestro all'*Ecole des Beaux-Arts* di Parigi, ma ha anche avuto una grande influenza sulla catena che da lui si è sviluppata, sia nella trasmissione del modello di viaggio che nella trasmissione del metodo più generale di apprendimento che questa ricerca ha avanzato.

Nel dicembre di 1879, all'età di 22 anni, probabilmente molto ispirato dalle lezioni apprese, e la lettura del volume 1 del *Voyage en Italie* del suo maestro Taine, Bouvier “[...] partì per il suo primo viaggio in Italia, attratto da Napoli [...]”. Si imbarcò a Marsiglia, visitò Napoli, Capri, Pompei, Roma e Firenze. Solo

dopo un secondo viaggio in Italia, tra il 1880 e il 1881 con destinazioni: Algeri, Tunisi, Sicilia, Pompei, Roma, Venezia, Trieste, Nizza e Marsiglia, che potrebbe essere interpretato come una continuazione del primo, “[...] continua e completa la sua formazione di architetto dal 1882 al 1886, e ottiene il suo diploma di stato all'Ecole des Beaux-Arts [...] Parallelamente ai suoi studi, Paul Bouvier si dedica agli acquerelli, e nel 1882 espone a Neuchâtel le sue opere dell'Italia. Due anni dopo, pubblicò la sua prima critica d'arte su *La Suisse Libérale*, giornale con il quale collaborò per quarant'anni [...]”. (Allanfrancini, 2001, pp.43-47, trad. dell'autore).



Figura 02: Paul Bouvier (1879-1880) Matita e acquerello su carta con scritta: Golfo de Naples / P.B / Non datato

Nel 1906 creò il Pavillon de l'Horlogerie per la sezione svizzera dell'Esposizione Universale di Milano e quattro anni dopo (1910), terminò la sua carriera ufficiale di architetto, dedicandosi esclusivamente all'acquerello.

Come afferma Allanfrancini, Semplificare è il verbo che appare sempre di nuovo “[...] nel credo pittorico che Paul Bouvier definisce per il suo uso personale. Essere sobrio, [...] sapere dove andare, essere intenso, mettere i colori con forza, sfarfallare molto, essere fedele alla natura, conservare sempre la trasparenza,

dirigere e ordinare, sono i precetti che Paul Bouvier cerca di seguire”. (Allanfrancini, 2001, pp.43-47, trad. dell'autore).

Anche se la sua eredità dai suoi viaggi di studio in Italia sono principalmente bellissimi acquerelli (figg. 01, 02, 03, 04, 05 e 06), la sua ricerca nel trovare l'essenza e il concetto nel suo disegno era sempre in primo piano. Tra il 1912 e il 1923 in un libro di riflessioni intitolato *Multa*, Paul Bouvier mise per iscritto tutte le sue preoccupazioni sull'acquerello, cercando di formulare in parole le sue domande, le sue



Figura 03: Paul Bouvier (1879-1880) Matita e acquerello su carta / con scritta *Forum Romain*



Figura 04: Paul Bouvier (1879-1880) Matita e acquerello su carta / con scritta *Forum Pompéien*

preoccupazioni, i suoi problemi come artista. Queste considerazioni pittoriche sono di grande interesse per capire le sue aspirazioni e ambizioni. Infatti, era noto per essere “instancabile nel ricominciare continuamente il suo lavoro e nel metterlo costantemente in discussione” (Allanfrancini, 2001, pp.43-47, trad. dell'autore), il che porta inevitabilmente a considerarlo come una persona rigorosa e disciplinata, di grande forza e con una capacità di riflessione e autocritica. Si può inferire allora l'influenza di Taine che affermava: “Per raggiungere qualsiasi risultato nella vita

è necessario avere pazienza, annoiarsi, fare e disfare, ricominciare e andare avanti ancora, senza che un impulso di rabbia o uno scatto d'immaginazione venga a fermare o deviare il lavoro quotidiano”. (Weinstein, 1972, p.128 trad. dell'autore)

Tutte queste caratteristiche che illustrano la figura di Bouvier, è possibile ritrovarle in modo superlativo nel suo discepolo L'Eplattenier, più tardi in Le Corbusier e, successivamente, attenuate con una particolare serenità, in Samper.



Figura 05: Paul Bouvier (1879-1880) Matita e acquerello su carta / con scritta *Vesta Rome*



Figura 06: Paul Bouvier (1879-1880) Matita e acquerello su carta / con scritta *Rome / PB*

Charles L'Eplattenier (1874-1946)

Charles L'Eplattenier iniziò la sua formazione all'età di 13 anni, guidato da artigiani e artisti della regione di Neuchâtel, come l'acquerellista e architetto Paul Bouvier. L'Eplattenier ha imparato ad essere maestro proprio dal suo maestro Bouvier, che ha svolto questo compito con piena convinzione. Dal ritorno di L'Eplattenier a La Chaux-de-Fonds dopo i suoi studi a Parigi, Bouvier è stato per lui una guida e un mentore fondamentale. A partire dai suoi insegnamenti, L'Eplattenier continuò a sviluppare e strutturare un modo di pensare e di costruire il sapere, per trasmetterlo successivamente ai suoi allievi. Nella biografia scritta da Anouk Hellmann, conservata nella *Biblioteca della Ville de La Chaux-de-Fonds*, non a caso viene descritto come “artista e pedagogo”. Sicuramente, questo si riflette anche nella comprensione del viaggio formativo come uno strumento pedagogico, come un modello di viaggio che trasmette un metodo d'apprendimento.

“[...] Bouvier aveva viaggiato a lungo in Italia e in Africa settentrionale e aveva trasferito nell'allievo impressioni di lunghi viaggi, peraltro tradizionali nella cerchia degli artisti dell'Art nouveau, su itinerario [previlegia]

l'Italia, la Grecia, l'Egitto, la Tunisia e la Turchia [...] L'Eplattenier era stato in l'Italia anche nel 1903, fermandosi in Toscana e a Roma, ed è assai probabile che i suoi spostamenti abbiano ripercorso, per quanto possibile, l'itinerario di Bouvier così come quello di un altro celebre autore centrato nella scuola di La Chaux-de-Fonds attraverso le pagine del *The Grammar of Ornament*, Owen Jones, anch'egli viaggiatore tra il 1842 e il 1845, in Italia e in Spagna dove si era dedicato al rilievo dell'Alhambra di Granada”. (Gresleri, 1995, p.24)

Secondo Hellmann, L'Eplattenier riceve le sue prime lezioni di disegno a Neuchâtel “[...] prima di continuare la sua formazione a Budapest e poi a Parigi. Al suo ritorno in patria, è stato nominato professore di disegno (*dessin*) e composizione decorativa (*composition*) alla Scuola d'Arte di La Chaux-de-Fonds nel 1897, incarico che mantenne fino al 1914 prima di dedicarsi completamente al proprio lavoro artistico [...]”. (Hellmann, 2005, p.185, trad. dell'autore).

Già da queste prime notizie, diventa chiara la rilevanza di L'Eplattenier in termini pedagogici e il suo approccio al disegno e alla composizione. Essere allievo del pittore

e architetto Paul Bouvier, è stato decisivo nel suo sviluppo professionale, non solo per la trasmissione della pedagogia “in situ”, ma anche per avergli instillato l'importanza del viaggio educativo per continuare la sua formazione accademica fuori da La Chaux-de-Fonds, rinfrescare il suo punto di vista e tornare con nuove idee che potessero essere adattate a un contesto così particolare e peculiare. Più avanti può essere notato come qualcosa di molto simile accadrà a Samper al suo ritorno in Colombia dopo il suo lavoro nell'atelier di Le Corbusier, poiché ha dovuto adattare il suo apprendimento a un contesto latino-tropicale molto diverso da quello in cui aveva vissuto nei 5 anni precedenti.

Nell'autunno del 1897 L'Eplattenier è entrato come maestro “[...] alla scuola d'arte di La Chaux-de-Fonds, fondando più tardi, nel 1904, al ritorno da un viaggio in Italia, un 'corso superiore', nel quale Jeanneret fu ammesso con altri diciassette studenti [...]” (Gresleri, terza edizione 1995, p.24).

Da quel momento in poi L'Eplattenier si è dedicato completamente alla preparazione e alla realizzazione dei corsi, cercando di dare un nuovo impulso alla Scuola d'Arte di La Chaux-de-Fonds.

“Per due anni il maestro, esonerato dagli altri corsi, si dedica interamente ai suoi allievi, che avvia alla composizione decorativa e alla storia dell'arte. Li manda a visitare i musei svizzeri incitandoli a sfogliare i libri raccolti per loro nella biblioteca del laboratorio. [...] Alcuni schizzi testimoniano i primi passi di Edouard in ambito architettonico e mostrano ricerche decorative incentrate su particolari costruttivi, secondo il metodo razionalista derivato da Viollet-le-Duc, o schizzi di edifici isolati vicini al mondo simbolista, il tutto fortemente ispirato dalla natura del luogo [...] un'ultima prova alla quale il maestro vuole sottoporre i suoi studenti: il tour in Europa, secondo la doppia tradizione degli artigiani e degli artisti. Come facevano gli artisti da più di un secolo, gli studenti avrebbero dovuto misurarsi con il “punto di riferimento” della bellezza, nel paese che lo custodiva dal Rinascimento: L'Italia”. (Dumont, 2012, p. 24)

Imparare la metodologia del disegno riflessivo è stata una delle sfide che L'Eplattenier ha adottato da Bouvier. Questo, indipendentemente dalla tecnica, perché di fatto, come descrive la sua biografia, L'Eplattenier è stato “un artista integrale che ha lasciato un'eredità nel disegno, nella scultura, nell'illustrazione, nel mosaico, nei

mobili, nelle vetrate, nella ceramica, nei gioielli e nell'architettura, tutti campi in cui si è dedicato con passione ed entusiasmo [...]”. (Hellmann, 2005, p.185, trad. dell'autore)

Nel suo ruolo di maestro, L'Eplattenier è riuscito a unire due delle sue grandi passioni: la didattica e il disegno. In questo modo i suoi allievi hanno acquisito un metodo di disegno che li accompagnerà in seguito, oltre ad essere stati beneficiati dal ricevere tutta la passione per il mestiere, l'apprendimento e il lavoro che L'Eplattenier gli ha trasmesso.

Le figure 07, 08, 09 e 10 mostrano alcune delle tavole pedagogiche realizzate da L'Eplattenier con i suoi studenti.

“L'Eplattenier si è dedicato in anima e corpo per diciassette anni all'insegnamento ed è riuscito a dare un nuovo respiro a questa scuola. Il suo metodo si basa sull'osservazione diretta della natura, un approccio per estrarre le leggi fondamentali (di base) della geometria e dell'armonia attraverso la stilizzazione delle sue forme e l'invenzione di ornamenti. Il focus è sui modelli regionali durante le lezioni all'aperto. Le opere chiave



Figura 07: Charles L'Eplattenier - Tavola Pedagogica 28 / disegni con scritte / non datato



Figura 08: Charles L'Eplattenier - Tavola Pedagogica 44 / disegni con scritte / non datato

per la base del suo vocabolario estetico sono quelle di William Morris, John Ruskin e Eugene Grasset [...]” (Hellmann, 2005, p.185, trad. dell'autore)

Inoltre, è stato anche un promotore e motivatore del lavoro dedicato e costante: “Il lavoro incessante, il lavoro dalla mattina alla sera, ogni giorno della vita, era una necessità vitale molto più importante, e altrimenti nobile, anche del respirare!” (Ritter, 1944, p.185)

Si può osservare nelle formulazioni e negli apprezzamenti di L'Eplattenier un'importante

influenza di Ruskin “Nel corso degli anni quaranta il disegno per Ruskin diventa sempre più uno strumento di ricerca e di indagine [...] Il disegno ruskiniano assume un carattere più documentario. Oltre a un lavoro di registrazione e di analisi «scientifica», [...] diventa un metodo da applicare anche in campi non naturalistici, come la pittura e soprattutto l'architettura. Questa nuova attitudine comincia a manifestarsi già durante il fondamentale viaggio in Italia del 1845, intrapreso, per la prima volta fuori dalla tutela dei genitori, per approfondire le sue conoscenze [...]” (Levi, Tucker, 1997, p.87)



Figura 09: Charles L'Eplattenier - Tavola Pedagogica 40 / disegni con scritte / non datato



Figura 10: Charles L'Eplattenier - Tavola Pedagogica 39 / disegni con scritte / non datato

A questo punto viene sottolineata la figura del maestro, in quanto è realmente una guida e un riferimento in una fase in cui si stanno creando le basi per portare avanti una disciplina e una professione, come sottolineato da Dumont.

“[...] il suo carisma è legato innanzitutto all’insegnamento: a contatto con i suoi giovanissimi allievi, L’Eplattenier scopre una vocazione da educatore. Entrato in contatto con due scuole di arti decorative di grande fama, e nonostante la vocazione da pittore, L’Eplattenier è stato toccato dall’ideologia sociale dell’Art Nouveau e non può che trovarsi

d’accordo con una scuola i cui obiettivi sono contigui a quelli del movimento. Conosce i principi dei rinnovatori che, da Viollet-le-Duc a William Morris e Ruskin, predicano un’arte per il popolo, una vocazione sociale delle arti decorative [...]”. (Dumont, 2012, p. 23)

Un fattore estremamente importante da prendere in considerazione è l’intenzione di L’Eplattenier di trasmettere il metodo del disegno, al di là della tecnica del disegno, come è stato ampiamente dimostrato negli studi su questo argomento in Le Corbusier e come si può vedere nella sua influenza su Samper.



Figura 11: Charles L'Eplattenier - Matita su carta con scritta / Non firmato, non datato

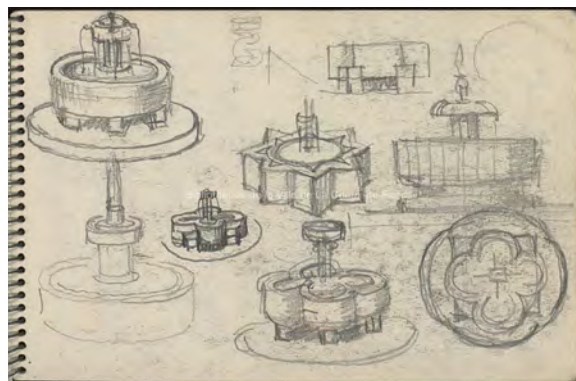


Figura 12: Charles L'Eplattenier - Matita su carta con scritta / Non firmato, non datato

Marie-Jeanne Dumont propone una analogia del libro *Storia di un disegnatore. Come si impara a disegnare* di Eugène Emmanuel Viollet-Le-Duc e la metodologia che L'Eplattenier inculcò in Le Corbusier: “Come il pedagogo della Storia di un disegnatore [...] L'Eplattenier porta i suoi ragazzi nel bosco, insegna loro a vedere e a disegnare gli strati delle rocce e la loro erosione, le lucertole, le genziane e soprattutto gli abeti, con i loro rami, gli aghi e le pigne, la loro sagoma estiva o invernale, il loro modo di radicarsi nella roccia e di raddrizzarsi sui pendii. Li

sensibilizza ai cambiamenti stagionali degli alberi e alle regole geometriche della loro crescita. Li porta sulle cime per osservare le grandi linee del paesaggio e la forma delle nuvole. Una volta tornati a scuola, devono stilizzare l'abete o la pigna, ridurli a motivi semplici, combinati a loro volta in motivi più complessi, da inscrivere nel cerchio di una cassa da orologio o di una medaglia”. (Dumont, 2012, p. 23)

Le figure 11, 12, 13 e 14 mostrano alcuni dei disegni di studio eseguiti da L'Eplattenier.



Figura 13: Charles L'Eplattenier - Matita su carta con scritta: Soleure / Non firmato, non datato



Figura 14: Charles L'Eplattenier - Matita su carta con scritta: Soleure / Non firmato, non datato

Le Corbusier (1887-1965)

Le Corbusier ricorda la lezione del suo maestro: "Il mio maestro, un eccellente pedagogo, un vero uomo dei boschi, ci fece diventare uomini dei boschi. Ho passato gli anni della mia infanzia con i miei compagni nella natura [...] L'età dell'adolescenza è l'età della curiosità insaziabile. Sapevo com'erano i fiori dentro e fuori, e la forma e il colore degli uccelli, capivo come cresce un albero e perché rimane in equilibrio anche in mezzo a una tempesta". (Le Corbusier 2013/1925, p.198)

Una delle caratteristiche salienti della formazione di Le Corbusier è la quasi totale assenza di formazione scolastica, il che si traduce in un altissimo grado di autoformazione, e per questo motivo è considerato, addirittura, autodidatta. Tuttavia, è necessario sottolineare che proprio i suoi pochi anni di scuola sono stati guidati da personalità come L'Eplattenier, il cui metodo didattico privilegiava lo sviluppo di un carattere indipendente e un grado massimo di autoresponsabilità, decisivo per il resto della sua vita. determinanti per la sua formazione e per la scelta dell'architettura come professione.

"La giovinezza di Charles-Édouard Jeanneret [...] si svolse nella tranquilla atmosfera provinciale di La Chaux-de-Fonds [...] Qui ricevette l'unica formazione scolastica della sua vita: dapprima alla scuola elementare comunale, poi presso l'Ecole d'Art municipale [...]" (Turner, 2001/1987, p.20)

Una parte importante della formazione alla Scuola d'Arte di La Chaux-de-Fonds con L'Eplattenier comprendeva un viaggio di studio che gli allievi organizzavano in compagnia del maestro, che successivamente li monitorava. "Sparpagliati per tutta Europa, i ragazzi non sono comunque isolati: il professore, da lontano, li dirige, li incoraggia, corregge i loro lavori". (Dumont, 2012, p. 25)

Una volta terminati gli studi superiori alla Scuola d'Arte, Le Corbusier, compie un viaggio in Italia all'età di 20 anni, sempre sotto l'incoraggiamento, la guida e anche la supervisione "remota" di L'Eplattenier. Il giovane Le Corbusier aggiornava continuamente il suo maestro attraverso una corrispondenza in cui gli raccontava in dettaglio l'itinerario che avevano pianificato insieme, tutto ciò che aveva visto e visitato, e come si sentiva in ogni luogo; le sue impressioni ed emozioni quotidiane. I

disegni e gli appunti che ha realizzato e registrato nei suoi quaderni, così come le lettere dettate ai suoi genitori e a L'Eplattenier, testimoniano questo itinerario.

“La ricostruzione degli spostamenti di Jeanneret durante questo primo itinerario italiano è stata possibile grazie alla sistemazione della corrispondenza da egli tenuta coi genitori e con L'Eplattenier [...] stabilire interessanti connessioni tra le tecniche di osservazione e «restituzione grafica» e le giustificazioni che di esse vengono date ragionando a distanza sui lavori eseguiti [...]”. (Gresleri, 1987, p.25)

Una delle principali raccomandazioni che Le Corbusier ha ricevuto dal suo maestro L'Eplattenier è stata quella di preparare il viaggio sulla base di studi e letture precedenti. Per questo motivo L'Eplattenier aveva ideato nel suo laboratorio una biblioteca, la più completa possibile sui temi di loro interesse, che metteva a disposizione dei suoi allievi, non solo per lo scopo del viaggio, ma in generale per la loro formazione.

Giuliano Gresleri, afferma nel suo meticoloso lavoro sul primo viaggio di Le Corbusier in *Italia Il viaggio in Toscana (1907)*: “L'itinerario messo a punto nell'estate di 1907 con Charles

L'Eplattenier all'Ecole d'Art di La Chaux-de-Fonds, segue una delle tre direttrici previste dal *Baedeker* per l'Italia Settentrionale. Le «guide» di Jeanneret sono, oltre al diario *Baedeker, il Voyage* di Taine e *Les Matins a Florence* di Ruskin”. (Gresleri, 1987, p.2)

L'itinerario finale di Le Corbusier si basa sull'idea di replicare il viaggio del maestro, accompagnato dalle letture scelte. Questo viaggio e tutti i suoi disegni sono stati oggetto di uno studio ampio e approfondito dalla sua scomparsa ad oggi.

“Obiettivo principale di questa prima esplorazione italiana sono infatti le città della Toscana, che [...] erano state meta di un identico viaggio di L'Eplattenier, tre anni prima, anche questo annotato scrupolosamente in un «*carnet de voyage*» le cui indicazioni costituiscono altrettanti riferimenti d'obbligo per Jeanneret”. (Gresleri, 1987, p.5)

Gli studi condotti da Paul V. Turner (1987) e Giuliano Gresleri (1987), confermano che le influenze che Le Corbusier ha ricevuto oltre a quella del suo maestro, sono fondamentali, come quelle di Hippolyte Taine e John Ruskin i cui libri lo hanno accompagnato prima e durante il suo primo viaggio in Italia.

“*Il Voyage in Italie* di Hippolyte Taine fu l’altro libro che Jeanneret portò con sé in Italia; probabilmente lo acquistò poco prima della sua partenza de La Chaux-de-Fonds, poiché l’edizione in suo possesso fu pubblicata nel 1907. Si direbbe inoltre che si sia preparato a questo viaggio leggendo alcune parti dell’opera prima di lasciare la casa paterna [...] *Voyage en Italie* sembra dunque aver condizionato Jeanneret in maniera molteplice, rafforzando la sua ammirazione per le forme architettoniche semplici e geometriche, presentando l’architettura come arte fondamentale espressiva, atta a suscitare emozioni, e mettendo l’accento sull’osservazione dei paesaggi naturali e urbani [...]” (Turner, 2001/1987, pp.65-70)

Mattinate Fiorentine è stato per Le Corbusier come una sorta di diario premonitore di ciò che è stato fatto, o dovrebbe essere fatto ogni mattina. Ci sono sei mattine e ognuna ha obiettivi specifici. Nella prima mattinata appare già la visita alla Certosa di Ema (figura 15), così fondamentale per Le Corbusier, come è stato ampiamente studiato. Al di là degli interessi ruskiniani e delle tecniche di disegno e di rappresentazione, ciò che si cerca di evidenziare sono i disegni risultanti dalla riflessione dopo l’osservazione; l’osservazione

analizzata. “[...] l’insegnamento di Ruskin si distingue per l’enfasi posta sull’operare intellettuale e manuale dell’artista, non sugli effetti edificanti del prodotto [...]” (Levi, Tucker, 1997, p.14)

A questo proposito colpisce l’osservazione che Gobbi e Sica fanno sulle influenze che Le Corbusier potrebbe aver avuto nel visitare la Certosa di Ema, così decisiva nel suo diventare architetto: “Un altro riferimento è quello, molto più importante, della Certosa d’Ema. «Nel pomeriggio - dice Ruskin chiudendo uno dei capitoli di *Mornings in Florence* - potreste fare una gita alla Certosa di Val d’Ema» [...] non sappiamo se l’invito fosse stato anticipato, possibilmente a partire dalla stessa fonte ruskiniana, dal L’Eplattenier. Ciò che sembra, in mancanza di riconoscimenti a terzi, è che Jeanneret ci voglia autorizzare a considerare la «scoperta» della Certosa frutto di una iniziativa autonoma [...] possiamo immaginare che [...] Jeanneret abbia intuito in quella scoperta, lucidamente, il segno della propria vocazione, e se ne sia riservata la proprietà” (Gobbi, Sica, 1987, p.45)

Taine e Ruskin, in modo analogo e in principio forse in modo generale, impattavano e trascendevano le emozioni dei loro lettori

e guidavano le loro decisioni almeno in un primo approccio al viaggio formativo in Italia. Il legame con i fatti architettonici è evidente e questo ha significato, da molteplici punti di vista, un momento importante nella formazione di Le Corbusier. “[...] it was at this higher philosophical level, in addition to questions of technique, that Jeanneret drew from Ruskin, even on occasions borrowing his literary style”. (Baker, 1996, p.15)

Il viaggio del 1907 è stato il primo di una serie di viaggi descritti dagli studiosi come "viaggi

negli anni formativi". Dopo il mitico viaggio in Oriente (1911), Le Corbusier ha trascorso qualche tempo a La Chaux-de-Fonds prima di stabilirsi definitivamente a Parigi. Questo periodo è stato un importante momento di transizione, poiché Le Corbusier ha iniziato ad accompagnare L'Eplattenier come maestro nel suo lavoro didattico, e la sua dedizione pedagogica durante questo tempo è stata notevole. Questa esperienza si è poi riflessa nel suo atelier de la Rue de Sevrès e nel metodo di lavoro-apprendimento che ha usato con i suoi collaboratori. “[...] appena

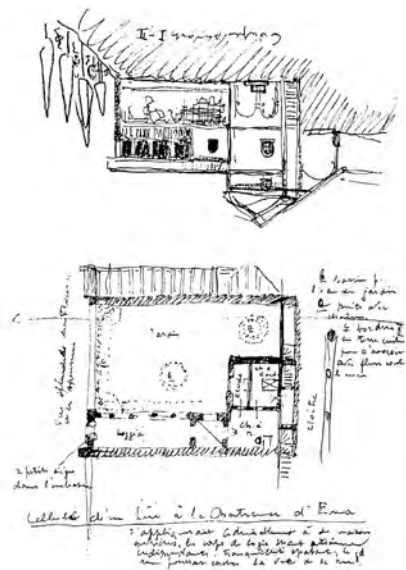


Figura 15: Le Corbusier (1907) - Inchiostro su carta con scritta / Certosa di Ema - pianta e sezione



Figura 16: Le Corbusier (1907) - Inchiostro su carta con varie scritte / Palazzo Vecchio / Non firmato, non datato

tornato dopo anni di studio, si ritrova nei panni dell'educatore, esattamente alla stessa età del suo maestro: ventiquattro anni. Fin dal gennaio 1912 inizia a insegnare composizione architettonica ai più giovani, per dodici ore alla settimana". (Dumont, 2012, p.28)

L'idea di un modello di viaggio che contiene un metodo di disegno e di apprendimento basato sulla sequenza *osservare-riflettere-disegnare*, è stato possibile estrarla dall'analisi degli itinerari di viaggio in Italia di Taine e Ruskin, in parallelo con le proposte pedagogiche di Grasset, Jones e Ruskin, viste e studiate seguendo la catena maestro-allievo proposta. "[...] la maggioranza di

questi lavori (*voyage d'Italie*) integra però al metodo classico – nella tradizione dell'Ecole – quell'analisi dimensionale e costruttiva che ha origine evidente nell'insegnamento di Owen Jones, di Grasset, di L'Eplattenier. Oggi che conosciamo alcuni dei quaderni di viaggio di quest'ultimo e che è possibile per la prima volta stabilire confronti e fare valutazioni ragionevoli sul rapporto tra i disegni del maestro e quelli dell'allievo, ci accorgiamo di quanto queste prime prove siano strettamente legate a quelle di L'Eplattenier [...]". (Gresleri, 1987, p.18)

Oltre a una 'struttura mentale' in relazione all'atto di disegnare, Von Moos sottolinea l'influenza della letteratura di viaggio per



Figura 17: Le Corbusier (1907) - Matita e inchiostro su carta / non firmato, non datato / Fiesole: studio San Francesco



Figura 18: Le Corbusier (1907) - Matita e acquerello su carta / Fiesole: veduta del campanile del Duomo San Romolo e della città

lo studente Charles-Edouard Jeanneret “[...] while the eclecticism of these works reflects the vision of the Grand Tour, it also corresponds with a deliberately chosen method of self-education. If grudgingly was the price to be paid by those who wanted to be architects. By the time of his first trip to Italy, he appeared not only to have been fully aware of his predicament, but also to have decided to accept it as inevitable”. (Von Moos, 2002, pp.24-27)

L'influenza del metodo di disegno sulla formazione e sulle abitudini di Le Corbusier è evidenziata anche da Baker, come si può notare nella seguente citazione: “The significance of Ruskin and Owen Jones to L’Eplattenier and his students lay in the fact

their writings explained those principles of design that could be extracted from a study of nature. Accordingly, L’Eplattenier concentrated his students attention on the observation and analytical dissection of natural phenomena as the basis of design synthesis, formulating the ‘Cours Supérieur d’art et de décoration’ at the Art School in October 1905 [...] Both Owen Jones and Ruskin stressed the importance of direct observation, this coinciding with Jeanneret’s general lifestyle during his youth. In later life Le Corbusier was to reflect on these early experiences [...]” (Baker, 1996, p.15)



Figura 19: Le Corbusier (1907) - Matita e penna su carta con varie scritte / Non firmato, non datato / Firenze: studio Corte del Bargello



Figura 20: Le Corbusier (1907) - Matita, inchiostro e acquerello su carta con scritta / Firenze: studio Corte del Bargello

L'Eplattenier è stata la figura più rispettata e dominante per Le Corbusier durante gli anni della sua gioventù. Nonostante le forti personalità che li caratterizzavano, si fidava completamente del suo maestro, forse per questo lo ascoltò quando lo incoraggiò a scegliere l'architettura come professione, lasciando in secondo piano il suo iniziale interesse a diventare pittore. “[...] Il suo professore Charles L'Eplattenier, fu la figura dominante di questo periodo, soprattutto dopo che fu nominato direttore dell'École d'Art nel 1903” (Turner, 2001, p.20)

Questa eredità (modello di viaggio e metodo di disegno e apprendimento) che passò da Bouvier a L'Eplattenier e da L'Eplattenier a Le Corbusier raggiunse anche Samper. Le Corbusier è conosciuto come uno dei grandi maestri del moderno, e la metodologia che impiegava nel suo atelier al 35 di Rue de Sèvres, pur non perdendo la guida della sua direzione, operava seguendo una didattica molto simile a quella che aveva imparato nel laboratorio dal suo maestro L'Eplattenier: sia quella dell'insegnamento - apprendimento, sia quella del metodo basato sulla sequenza *osservare-riflettere-disegnare*. Inoltre, le sue raccomandazioni "extra-atelier" sono diventate lezioni di vita per i suoi collaboratori,

tra i quali c'è un numero significativo di latinoamericani, come affermato nella ricerca *Hijos de la Rue de Sèvres: Le Corbusier's Latin American collaborators in Paris (1932-1965)*: “Since 1947, the massive influx of employees -21 of them Latin American to what may have been the most important architectural office of its time, reinforced the universal and experimental character of that studio, but it also fostered a network of ideas among these associates, in the midst of a frenzied moment in the political and cultural configuration of the Latin American subcontinent. This network was also nourished by experiences outside the atelier of the Rue de Sèvres, typical of the intellectual turmoil that characterized post-war France. Such meetings would be the basis of a later critical distance of Le Corbusier taken by some of his pupils, as well as a consistent and fruitful architectural production as soon as they returned to their respective countries. Precisely, the possibility of his pupils challenging the commanding personality of their teacher was one of the main triggers of this work, centered on their formative years”. (Quintana-Guerrero, 2018, p.17)

A questo proposito, due colombiani che sono stati una parte importante dei ventuno latino-americani che hanno collaborato all'Atelier

a Parigi ne danno conto: Rogelio Salmona e Germán Samper (ultimo latinoamericano sopravvissuto fino a maggio 2019). Questi due colombiani, sotto la coordinazione di Candillis, sono state figure chiave nell'elaborazione dei disegni delle tavole, e la pianificazione e organizzazione del *VII Congresso Internazionale di Architettura Moderna [CIAM]* a Bergamo nel 1949. Entrambi, Samper e Salmona, ognuno a modo suo, hanno sviluppato progetti di architettura moderna in Colombia e ne hanno fatto conoscere i principi basilari, pur riuscendo a introdurre le variazioni necessarie richieste in contesti e condizioni fisiche e ambientali così diverse. Entrambi continuarono a trasmettere i loro insegnamenti appresi nell'atelier di Le Corbusier, i loro principi di pensiero e le loro esperienze di viaggio, sia

nella loro pratica professionale attraverso i loro progetti, sia nel campo accademico, nelle loro attività come professori nelle principali università della Colombia. Questi due architetti latinoamericani continuarono la loro formazione sotto la guida di Le Corbusier e sono stati influenzati dal "grande maestro", anche se non necessariamente per ripetere i suoi principi di composizione e la sua architettura, ma addirittura per prendere le distanze per far un'architettura simile, ma molto diversa.

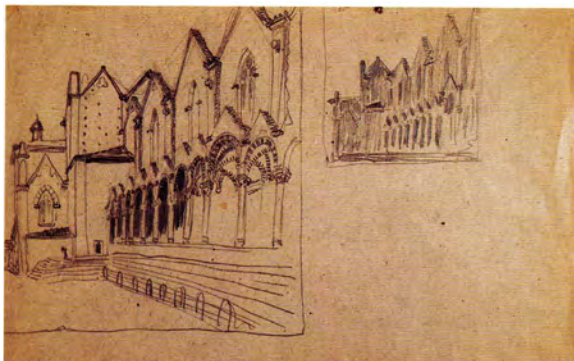


Figura 21: Le Corbusier (1907) - Matita su carta / Non firmato, non datato / Firenze: studio Santa Croce

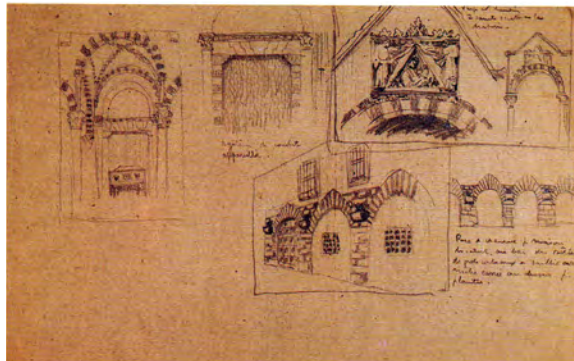


Figura 22: Le Corbusier (1907) - Matita su carta con scritta / Non firmato, non datato / Firenze: studio Santa Croce

Germán Samper G. (1924-2019)

Germán Samper Gnecco si distingue in Colombia per i suoi progetti architettonici, per i suoi viaggi, per la sua dedizione alla didattica universitaria e, naturalmente, per i suoi disegni. Di seguito alcuni estratti della sua autobiografia per dare uno sguardo alla sua carriera:

“Sono nato a Bogotá nel 1924 [...] Sono entrato nella facoltà di architettura dell'Universidad Nacional. Sono stati 5 anni meravigliosi [...] Nel 1947 è arrivato a Bogotá l'architetto svizzero-francese Le Corbusier, che era il grande maestro dell'architettura dell'epoca. Vedendo l'assedio a cui lo sottoponevano gli studenti, ho preferito mantenere una distanza prudente e mi sono iscritto all'Alliance Française per imparare la sua lingua. Fino ad allora, mia madre, che aveva studiato in Francia, aveva il compito di tradurre per me i libri di Le Corbusier su cui riusciva a acquistare [...] sapevo che l'architetto colombiano Rogelio Salmona, la cui madre era francese, aveva iniziato a lavorare nell'atelier di Le Corbusier, così un giorno sono andato ad aspettarlo all'uscita dell'ufficio e l'ho invitato a pranzo. Rogelio ha trovato fantastico che io volessi

partecipare all'atelier del maestro e ha avuto una grande idea. Mi ha proposto di lavorare aiutandoli a disegnare i piani per un progetto che dovevano presentare l'anno successivo in Italia. Georges Candilis, un architetto di origine greca, che dirigeva il progetto, accettò e così iniziò il mio legame con l'atelier di Le Corbusier, dove ho lavorato per cinque anni [...]” (Samper, 2016, p.177 trad. dell'autore)

In questo modo, dopo aver aiutato ad organizzare il *CIAM VII* a Bergamo (1949), e una volta terminato questo Congresso Internazionale di Architettura Moderna, Germán Samper (25 anni) e Rogelio Salmona (22 anni) sono stati guidati da Le Corbusier nel loro primo viaggio di

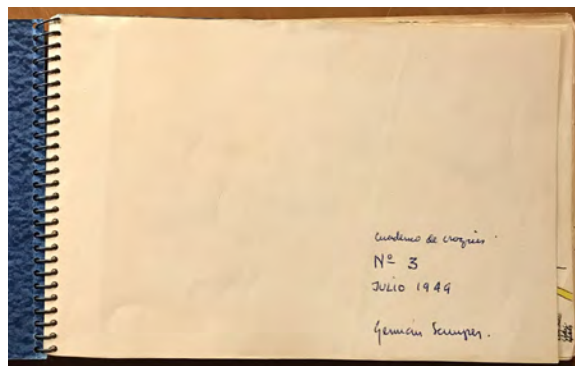


Figura 23: Germán Samper (1949) - Prima pagina taccuino di viaggio: Cuaderno de Viajes N. 3 Julio 1949 - Germán Samper

formazione. Il maestro ha suggerito come e dove viaggiare in Italia e Samper e Salmona hanno ascoltato le sue parole e seguito i suoi suggerimenti. Le Corbusier traccia un itinerario per loro e li istruisce su come viaggiare, cosa fare e cosa non fare. Questo sarebbe stato per Samper e Salmona il loro primo viaggio cosciente come apprendisti di architetti, perché questo viaggio comportava la loro formazione attraverso l'architettura. Samper, in particolare, ricorda questa come la prima e più importante lezione lecorbusieriana. Quando Le Corbusier ha proposto loro l'itinerario, ha dato anche alcune raccomandazioni: "Trasmetto la raccomandazione che mi ha fatto l'architetto Le Corbusier quando mi ha dato l'itinerario

per il mio primo viaggio in Italia, che ho fatto in compagnia di Rogelio Salmona e Pablo Solano: lasciare la macchina fotografica e viaggiare con matita e carta. *Imparare a vedere, imparare a pensare attraverso il disegno. Ciò che viene consegnato sulla carta, diceva, attraverso la mano, passa prima attraverso la mente.* È l'esercizio più importante per il rapporto con l'opera architettonica. Il dialogo con l'architettura arriva solo dopo un momento di silenzio, di contemplazione, di percorrenza, di essere dentro e fuori di essa. L'architettura non ha fretta nell'offrire i suoi segreti, è lì da secoli in silenzio [...] a chi consegna le sue tracce sulla carta, offre generosamente i segreti della sua struttura, la sua proporzione, la sua armonia, la sua

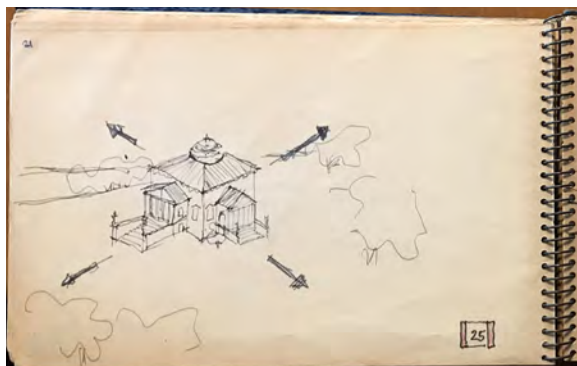


Figura 24: Germán Samper (1949) - Inchiostro su carta con scritta / disegno numero 25, quaderno 3 / Vicenza: Villa Rotonda

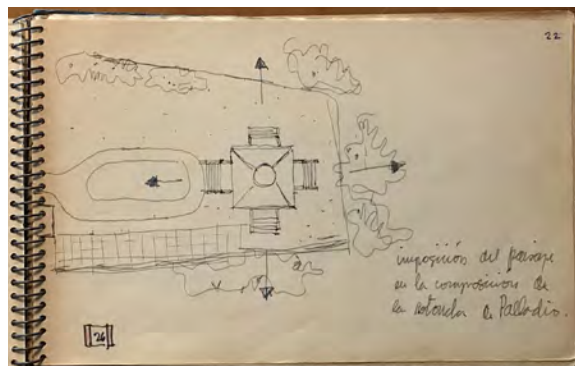


Figura 25: Germán Samper (1949) - Inchiostro su carta con scritta / disegno numero 26, quaderno 3 / Vicenza: Villa Rotonda

ricchezza e la sua sobrietà, il suo equilibrio e la sua impetuosità, la sua scala modesta o la sua grandezza [...] l'architettura dialoga con coloro che hanno il tempo di contemplarla". (Samper, 1986, p.6 trad. dell'autore)

Le Corbusier ha insistito sulla raccomandazione di disegnare tutto ciò che sembrava interessante e sull'importanza di segnare ogni disegno con il nome, la data, il luogo e la firma, cercando di non strappare nessun foglio dal quaderno e di non regalare nessun disegno. "Abbozzare piani, prendere misure, fare sezioni, disegnare dettagli, annotare osservazioni. In sintesi, trasformare una visita architettonica in una fonte di studio. Imparare a vedere, a sentire, a catturare l'esperienza spaziale". (Samper, 1986, p.9 trad. dell'autore)



Figura 26: Germán Samper (1949) - Inchiostro su carta / disegno numero 27, quaderno 3 / Vicenza: Villa Rotonda

In questo modo è arrivata a Germán Samper la grande lezione della sua vita di architetto: la comprensione e la realizzazione del disegno come strumento di formazione e apprendimento, fondamentale per registrare il viaggio inteso come strumento pedagogico.

Questo architetto ha lasciato una rigorosa eredità di più di cinquemila disegni dei suoi viaggi in cui ogni volta cercava di affinarsi e migliorarsi per perfezionare sia il metodo che la tecnica, raggiungendo una maggiore qualità nelle sue produzioni. Nel 2018, quando ho intervistato Samper come input per questa ricerca, è rimasto sorpreso e ha voluto capire il motivo per cui, ai fini di questo studio, l'interesse ruotava proprio intorno ai disegni del primo viaggio e non

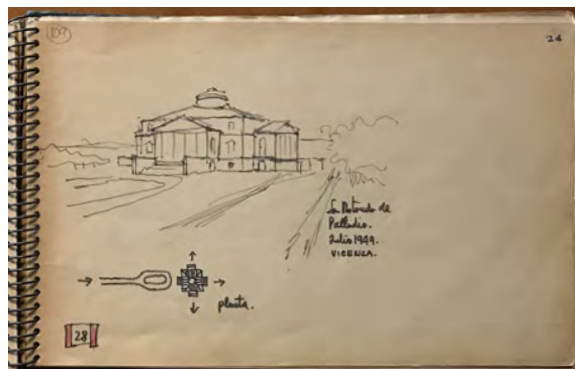


Figura 27: Germán Samper (1949) - Inchiostro su carta con scritta / disegno numero 28, quaderno 3 / Vicenza: Villa Rotonda

a quelli successivi, che trovava più raffinati. (Samper, 2018, intervista dell'autore).

La figura 23 mostra la prima pagina del taccuino numero 3 del primo viaggio di Samper: *Quaderno di schizzi / N. 3 / Luglio 1949 / Germán Samper*. Questo è un esempio dell'ordine e del rigore con cui, seguendo le indicazioni del suo maestro, ha organizzato i suoi disegni fin dall'inizio dei suoi viaggi di formazione e che ha perfezionato nel tempo.

Le figure 24, 25, 26 e 27 corrispondono allo studio della Villa Rotonda di Palladio a Vicenza. Questo dimostra che per lo stesso soggetto architettonico studiato, Samper ricorreva a diverse rappresentazioni che gli mostravano e insegnavano problemi e risposte diverse.



Figura 28: Germán Samper (1949) - Inchiostro su carta con scritta / disegno numero 117, quaderno 3 / Firenze: Ponte Vecchio

La figura 28 mostra un disegno del Ponte Vecchio a Firenze, che continuerà a studiare a fondo nei viaggi successivi e che sarà un riferimento fondamentale per i suoi progetti in Colombia. La figura 29, invece, studia la situazione del Duomo di Siena.

Tutti questi disegni mostrano la varietà di rappresentazioni utilizzate da Germán Samper negli studi realizzati durante il suo primo viaggio di formazione in Italia nel 1949. Questi studi continuarono per tutta la sua vita di architetto e, infatti, molti di questi luoghi e disegni sono ripetuti nei suoi viaggi successivi, mostrando una volontà permanente di continuare ad imparare dall'architettura e migliorare il proprio metodo di disegno. Questa è la prova della sua perseveranza e del suo lavoro instancabile.

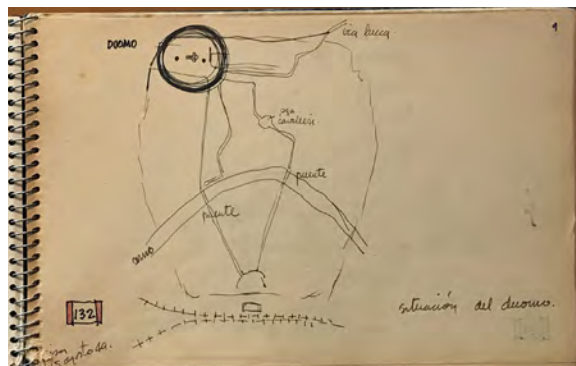


Figura 29: Germán Samper (1949) - Inchiostro su carta con scritta / disegno numero 132, quaderno 4 / Siena: Pianta della città

Geografie di viaggio

La geografia dei viaggi significa il fatto di ricostruire, approssimativamente, gli itinerari fatti dai 4 architetti. La prima parte dell'esercizio è consistita nell'illustrare graficamente su carte comparative (fig. 30-33) le città visitate da ciascuno di loro e poi identificare e segnare su un'altra carta (fig. 34) i luoghi comuni. Questo lavoro è stato il punto di partenza per formulare i seguenti ragionamenti.

Nei primi viaggi di questi architetti, l'ispirazione principale viene in tutti i casi dalla stessa fonte: il maestro. Anche in tutti i casi, è sempre implicita la personalizzazione dell'itinerario, cioè le variazioni che per necessità, gusto o decisione, secondo il momento particolare, ognuno imprime al suo viaggio. Tra un passo e l'altro della catena, ci sono differenze che implicano anche scarti e riprese di luoghi.

Una volta stabilita la catena Bouvier, L'Eppattenier, Le Corbusier e Samper e dopo aver studiato i loro riferimenti accademici, le sequenze e le connessioni principali tra maestro-allievi, e i loro primi viaggi di

formazione, la ricerca tenta di rispondere alla domanda: Com'è la geografia di ciascuno di questi viaggi di formazione in Italia?

Al fine di ottenere una risposta, è stato necessario elaborare delle carte schematiche, confrontare gli itinerari e osservare simultaneamente le geografie di questi viaggi, con lo scopo di determinare le somiglianze e le differenze dei percorsi e i luoghi comuni tra loro. Inoltre, studiare, per quanto possibile, ciò che ciascuno ha osservato durante il viaggio, come hanno registrato quei riferimenti che hanno catturato la loro attenzione nei loro quaderni e quali sono le somiglianze e le differenze tra i loro disegni.

Risulta opportuno ricordare che i quattro architetti che compongono questa catena utilizzano il metodo del disegno che segue la sequenza *osservare-riflettere-disegnare*, in cui il disegno è uno strumento per capire e imparare l'architettura, come affermano Levi e Tucker a proposito degli approcci di Ruskin: “[...] l'elemento naturale deve essere sottoposto a un processo di «astrazione», cioè ridotto a pochi, austeri tratti formali tramite un'operazione congiunta di occhio e intelletto, di osservazione accurata dei dati naturali e di estrapolazione dei loro caratteri

essenziali . L'architetto deve dunque superare una percezione troppo immediata tramite uno sforzo intellettuale che lo spettatore, a sua volta, deve essere in grado di ripercorrere: l'immagine della natura, colta dall'architetto, diventa «l'impronta scritta o impressa di una cosa indagata, è l'esito plasmato della ricerca e la manifestazione concreta del pensiero»". (Levi, Tucker, 1997, p.98)

Come abbiamo già visto, l'itinerario di Samper era organizzato con l'orientamento di Le Corbusier, l'itinerario di Le Corbusier era organizzato con l'orientamento di L'Eplattenier e l'itinerario di L'Eplattenier con l'orientamento di Bouvier, che per organizzare il suo itinerario si basava sui suoi maestri. Queste carte (figure 30-33) svelano che ogni itinerario segue le orme del maestro, anche se ci sono sempre variazioni a seconda di molteplici fattori. Tuttavia, queste carte rivelano anche che è lecito pensare che, sebbene abbiano viaggiato in luoghi diversi, è stata utile per loro la costante di mantenere il modello di viaggio e il metodo di apprendimento e disegno per rafforzare la loro formazione.

Questo modello di viaggio, delineato nel paragrafo 1.1, può essere sintetizzato nei

seguenti punti:

1. Revisione
2. Pianificazione
3. Esercitazione: sviluppo di un metodo di disegno che passa attraverso la riflessione (Osservazione diretta dell'architettura - Riflessione sull'architettura osservata - Disegno analitico),
- 4) Documentazione
- 5) Restituzione

Dai viaggi di Paul Bouvier si conoscono 14 acquerelli, delicatamente realizzati con grande cura e precisione, che l'architetto ha esposto nel 1882 a Neuchâtel, un anno dopo la seconda parte del viaggio. Di questi acquerelli, 2 sono stati realizzati a Napoli, 4 a Roma, 1 a Pompei, 1 a Montepulciano, 2 a Venezia, 1 a Siena, 1 a Firenze, e ce ne sono 2 ancora non identificati.

Attraverso il suo maestro Paul Bouvier, Charles L'Eplattenier ha indubbiamente ricevuto in prima persona tutta questa eredità concettuale, artistico-teorica, pratica e disciplinare, per poi rafforzarla, potenziarla e ritrasmetterla.

Mentre Paul Bouvier era un accurato acquerellista, Charles L'Eplattenier era

rigoroso e preciso nelle misure dei suoi schizzi, disegnando soprattutto dettagli costruttivi. Le Corbusier, riprende entrambe le forme di rappresentazione e le combina ottenendo i brillanti risultati che conosciamo. Questa è parte dell'eredità che arriva a Germán Samper e che è possibile riscontrare nei suoi taccuini di viaggio.

Nel *El Libro Abierto: Sistemas de representación arquitectónica en el libro Gesamtes Werk – Ouvre Complète, Le Corbusier – Pierre Jeanneret, 1910-1929*, Victor Hugo Velasquez, indica come “il sistema di disegno comporta una serie di passaggi che hanno richiesto un evidente livello di rigore e precisione. Non siamo davanti a un disegno "intuitivo" o allo schizzo spontaneo di un buon disegnatore [si tratta di un] disegno analitico [imparato] nella sua città natale, sotto gli ordini della sua prima guida e maestro L'Epattener [..]”. (Velásquez Hernández, 2012, p.170)

Allo stesso modo, è possibile osservare come nel primo viaggio di Le Corbusier in Italia, sulla base di tutto quanto aveva imparato da L'Epattener, “[..] emerge lo sforzo compiuto dal giovane architetto di integrare la tradizione dell'École con l'analisi dimensionale e

costruttiva desunta dall'insegnamento di Owen Jones e di Grasset”. (Caccia, 2008, p. 31)

Come segnala Gresleri, il trasferimento del metodo di disegno applicato nel viaggio fra L'Epattener e Le Corbusier, è chiaro: “[...] Il suo «*carnet de voyage*» contenente gli studi eseguite durante il viaggio italiano del 1904, pur dimostrando di prediligere gli esponenti del tardo medievalismo toscano, come del resto farà anche Jeanneret, rivela una attenzione tutta particolare alla riduzione geometrica del problema percettivo. I vari soggetti [...] risentono profondamente di questa intenzione «semplificante» tesa a cogliere quelle particolarità, unicità e universalità dell'opera che la rendono immediatamente comprensibile, quindi «spiegabile» e riutilizzabile per altre esperienze. È un metodo che Jeanneret segue con scrupolo”. (Gresleri, 1987, p.7)

Le Corbusier trasmise a Samper in poche parole quella che sarebbe stata per Samper, come avrebbe detto più tardi, la migliore e più importante lezione della sua vita: “disegnare per imparare l'architettura” (Samper, 1986, p.6).

“En el verano de 1949 partía, sin saber dibujar, pero lleno de entusiasmo, a Italia [...] Recorro 30 años después las páginas de los cuadernos de Italia. En formato pequeño, y con dibujos poco precisos, según el itinerario recomendado por Le Corbusier. Se encuentran en ellos bocetos de mucho interés, cuya trascendencia sólo ahora comprendo [...]”. (Samper, 1986, p.9)

Da una parte, la ricerca esegue una lettura orizzontale degli itinerari di questi architetti, basata sulla letteratura esistente sui loro viaggi formativi. D'altra parte, la ricerca svolge una lettura trasversale che cerca di mettere in relazione i disegni che questi architetti hanno fatto nei loro rispettivi viaggi e come le loro osservazioni sono state restituite nei loro disegni. Nel caso di Samper, questo aspetto viene poi approfondito nel progetto, come si vedrà nel terzo capitolo.

Sulla base di queste considerazioni introduttive, la ricerca ha svolto un'analisi grafica comparativa, inizialmente, tra i diversi itinerari e tappe comuni e, successivamente, tra i disegni realizzati in ogni luogo dagli architetti.

Seguendo Cardone: “Dall’inizio, i viaggi d’architettura si connotano innanzitutto per l’utilizzazione del disegno come mezzo privilegiato di espressione nella e della esperienza odepórica. All’epoca, infatti, il disegno va acquistando un ruolo determinante, già delineatosi in età medievale per poi consolidarsi nel corso del Rinascimento, e il linguaggio grafico diventa, per scelta consapevole, non prechè surrogato delle descrizioni scritte, incomprensibili ai più - il principale strumento sia di ricerca e di analisi sia di divulgazione di realtà esistente e dell’idea progettuale. Non si intende qui soffermarsi su questa feconda stagione, sui motivi che la determinarono (dalla messa a punto della prospettiva all’introduzione della stampa), sui suoi sviluppi e sulle sue conseguenze, che sono tra i temi più studiati, con gli approcci più diversi, dell’intera vicenda dell’architettura e non solo. Interessa invece soprattutto evidenziare alcuni aspetti specifici, connessi al tema del viaggio d’architettura e ai relativi *reportages* o appunti personali, scritti o grafici”. (Cardone, 2014.p.55)

Carte degli itinerari

Paul Bouvier, compie il suo primo viaggio di formazione in Italia nel 1879 e ha fatto il suo itinerario seguendo con attenzione i volumi 1 (*Napoli e Roma*) e 2 (*Firenze e Venezia*) del *Viaggio in Italia* del suo maestro Hippolyte Taine. Si è concentrato intorno a tali città: Napoli, Pompei, Roma, Firenze, Montepulciano, Siena e Venezia. Arriva a Napoli via Marsiglia e da Napoli va a Sorrento, Pompei e Capri. Successivamente è andato a Roma, Siena e Firenze. Nel 1880-1881 compie il secondo viaggio e finisce a Venezia e Trieste.



Figura 30: Carta itinerario Paul Bouvier (1879-80)

Per ricostruire il più fedelmente possibile l'itinerario di L'Eplattenier, questo studio ha tenuto conto sia della corrispondenza di Le Corbusier con il suo maestro, sia delle ricerche di Giuliano Gresleri (1987), che ha analizzato informazioni di prima mano e ha potuto stabilire che L'Eplattenier ha seguito parte dell'itinerario di Paul Bouvier nel suo viaggio del 1904. In base a questo, il percorso ottenuto è il seguente: Milano, Pavia [...], Pisa, Firenze, Lucca [...], Fiesole, Galluzzo, Siena, Ravenna, Ferrara, Bologna [...] Venezia.

Le Corbusier nel suo primo viaggio in Italia, secondo la ricostruzione dell'itinerario di



Figura 31: Carta itinerario Charles L'Eplattenier (1904)

Giuliano Gresleri nel suo libro *Il Viaggio in Toscana (1907)*, ha fatto il seguente percorso: Milano, Pavia, Genova, Carrara, Pisa, Firenze, Lucca, Pistoia, Prato, Fiesole, Galluzzo, Siena, Faenza, Ravenna, Ferrara, Bologna, Mantova, Peschiera, Desenzano, Gargnano, Riva, Verona, Padova, Venezia. Di questi luoghi visitati e disegnati da Le Corbusier, sono disponibili ampie informazioni e studi.

Visitare i luoghi indicati dal suo maestro è stato il punto di partenza del primo viaggio di formazione di German Samper in Italia. Dopo il VII congresso CIAM di Bergamo, Samper e i suoi compagni di viaggio (Rogelio Salmons e

Pablo Solano) seguirono l'itinerario suggerito e guidato da Le Corbusier: Bergamo, Vicenza, Padova, Venezia, Ravenna, Forlì, Firenze, Pisa, Siena, Arezzo, Perugia, Assisi, Orvieto. D'accordo con Samper, Le Corbusier tracciò l'itinerario fino all'Africa; tuttavia, i quaderni 3 e 4 registrano il viaggio solo fino a Orvieto; il quaderno 5 dall'inizio è dedicato a Parigi. Sebbene questo studio riconosca l'esistenza di 13 disegni aggiuntivi fatti a Pompei, Agrigento e Tunisi, sono stati analizzati solo quelli contenuti nei taccuini 3 e 4. È curioso notare che Samper, come Le Corbusier, non si fermò nemmeno a Roma in questo primo viaggio.



Figura 32: Carta itinerario Le Corbusier (1907)



Figura 33: Carta itinerario Germán Samper Gnecco (1949)

Luoghi comuni

Le città in cui coincidono gli itinerari dei 4 architetti, come indicato nella carta (Fig. 34), sono 3: Firenze, Siena e Venezia. Una delle possibili ragioni che spiega la coincidenza in questi tre luoghi e non in altri è la considerazione diffusa di queste città come importanti per il loro grande significato nelle tradizioni architettoniche, artistiche e letterarie, un aspetto accentuato soprattutto nel Quattrocento. L'interesse a seguire i tracciati del Rinascimento e le sue opere architettoniche e artistiche, così come a visitare l'architettura medievale, cercando di allontanarsi dall'influenza del periodo classico, è stato un fattore molto importante nella formulazione degli itinerari, come afferma Dumont nel suo studio, riferendosi alle indicazioni di viaggio di L'Eplattenier ai suoi studenti:

“Ogni studente si vede perciò assegnare un itinerario diverso, adatto alla sua specializzazione [...] Tutti gli itinerari hanno in comune una parte nell'Italia settentrionale – Toscana e Veneto – alla scoperta del patrimonio artistico universale. Hanno in comune anche un divieto: Roma, vista come la culla di un classicismo architettonico e di un accademismo artistico considerati

pericolosi per i giovani menti”. (Dumont, 2012, pp. 24-25)

Di conseguenza, c'è una ragione comune e generale per cui hanno visitato Venezia, Firenze e Siena, poiché sono tra quelle città che sono essenziali quando si pianifica un viaggio architettonico in Italia. In questa catena l'itinerario è diverso dal solito *Grand Tour* e anche dal tradizionale *Premio di Roma* che, dal 1663, era un incentivo annuale per giovani artisti, pittori, scultori e architetti. Il vincitore riceveva l'onore di passare da tre a quattro anni all'Académie de France a Roma, e aveva il compito di sviluppare una commissione per il Re, mentre studiava in modo approfondito e costante la cultura classica e rinascimentale, entrando così nella categoria di un "viaggio di studio e formazione". Vito Cardone presenta la seguente osservazione nell'espone le fasi del viaggio di formazione, che aiuta a sostenere la considerazione precedente.

“La fase immediatamente successiva del viaggio d'architettura in Italia si svolge, come già rilevato, nel pieno del *Grand Tour* che sarà fortemente contraddistinto, fino alla metà del XVIII secolo, da un carattere aristocratico e individualista. La partenza degli artisti verso l'Italia è motivata da un

irrefrenabile ansia per la conoscenza, dal desiderio della scoperta, dall'interesse per il paesaggio, dall'amore per la storia, per l'arte e per l'architettura: passioni, queste ultime in specie, che nel periodo in cui l'internazionalizzazione del Rinascimento è al culmine possono essere soddisfatte, più che in qualsiasi altro luogo, nella penisola italiana, culla e sacrario di cultura e arte antica ma pure scenario delle più significative realizzazioni contemporanee". (Cardone, 2014. p.93)

Inoltre, nella catena maestro-allievo studiata in questa ricerca c'è un'altra ragione particolare per la scelta di queste città, cioè le letture orientative di viaggio effettuate da questi architetti. Nel caso di Bouvier, il suo primo itinerario inizia proprio a Roma e Napoli seguendo il libro di Taine *Voyage en Italie*; L'Eplattenier, nel suo itinerario, oltre a prendere in considerazione Taine e l'influenza del viaggio di Bouvier, include il suo interesse per Ruskin e i suoi orientamenti attraverso i libri come *Mattinate Fiorentine* e *Pietre di Venezia*, introducendo una variazione nel viaggio poiché sebbene sembra che nel 1903 abbia visitato Roma, questa città era fuori dal suo itinerario nel 1904 quando visitò Firenze e Venezia. Questa idea di visitare tali città l'ha enfatizzata come insegnante nella scuola di

La Chaux-de-Fonds programmando il viaggio come parte fondamentale del curriculum.

Nel passaggio da L'Eplattenier a Le Corbusier ha prevalso la necessità di concentrarsi sull'architettura medievale e rinascimentale. Per loro a quel tempo visitare Roma, come menzionato prima, significava la rappresentazione del classico e dell'accademismo nell'arte, considerato come poco pertinente per questo primo viaggio. Di conseguenza, hanno scelto di focalizzarsi su Siena, Firenze e Venezia come tappe principali, includendo le città intermedie. Come L'Eplattenier, Le Corbusier è andato in Toscana e poi a Venezia, seguendo il suggerimento di Ruskin. In modo simile ha fatto anche Samper, seguendo le indicazioni del suo maestro, ma in questo caso è andato prima a Venezia e poi in Toscana.

“Ancor più di Pisa, Siena era considerata luogo ideale per lo studio dell'architettura italiana del XIV secolo; la città così unitaria nella sua concezione architettonica ma anche così «esotica» nel suo facile «medievalismo», corrispondeva perfettamente alle attese di chi si aspettava in tale luogo un concentrato di cultura gotica e di stereotipi italiani. Un Rinascimento fatto su misura – poche opere esemplari – si coglieva perfettamente

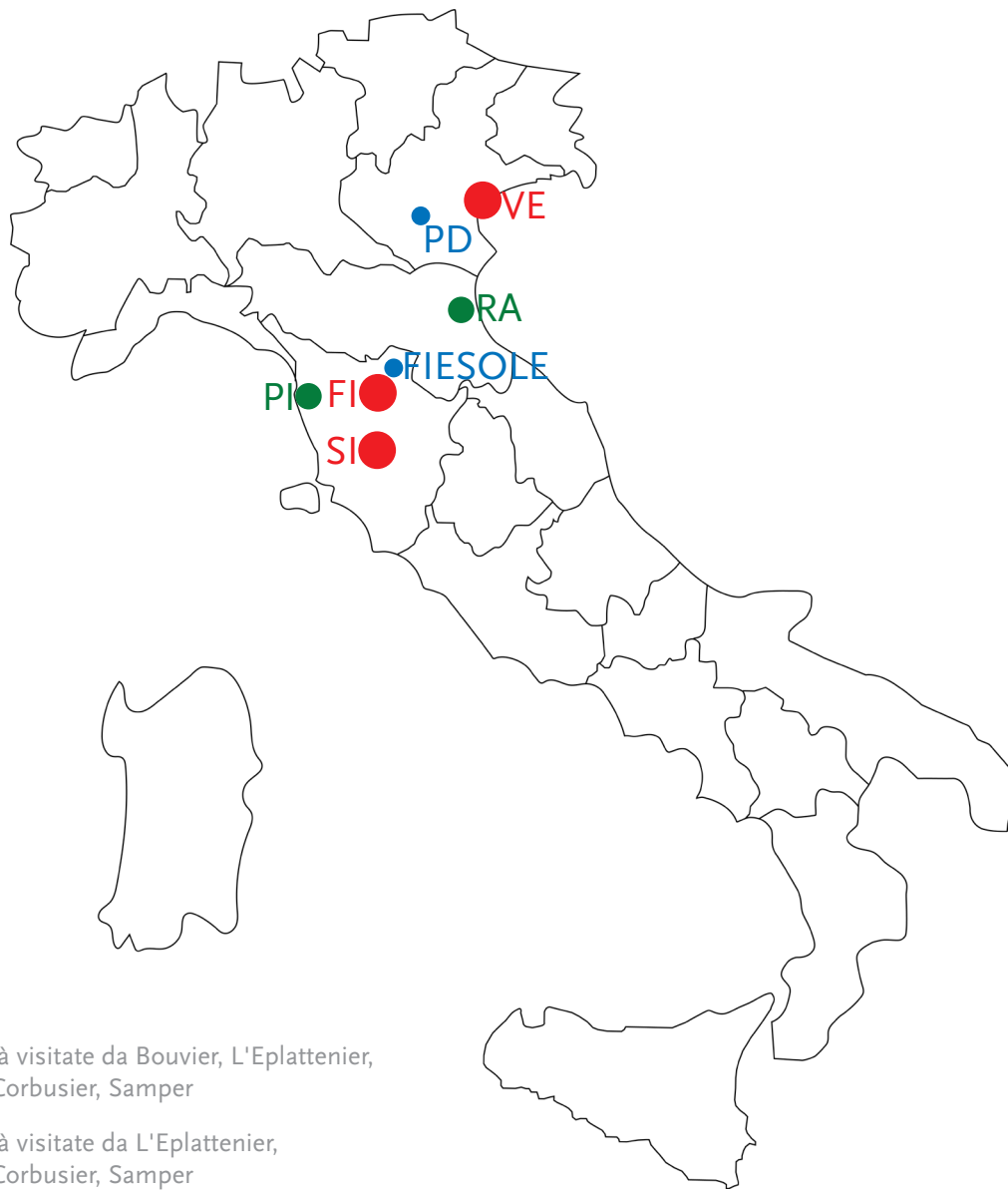
inserito in quella miscela di elementi razionali e fantastici che, come recitava Taine, costituivano l'essenza stessa della città toscana [...] Siena restava, come Pisa del resto, una tappa indispensabile del voyage de Toscane d'ogni intellettuale de bon ton o d'ogni studente dell'Ecole". (Gresleri, 1987, pp.20-21)

Paul Bouvier probabilmente inizia il suo itinerario nell'Italia meridionale entrando attraverso il Golfo di Napoli e continua verso la Toscana per arrivare infine all'ultima tappa, Venezia. L'Eplattenier e Le Corbusier entrarono direttamente dalla Svizzera attraverso l'Italia settentrionale e il loro itinerario iniziò a Milano, poi scesero in direzione nord-ovest fino a Genova, proseguirono per la Toscana e poi risalirono lungo il versante orientale passando per Ravenna fino a raggiungere Venezia, come ultima tappa. Samper, invece, segue un percorso inverso rispetto a quello dei suoi predecessori. Parte da Bergamo e poi va verso est per passare da Padova e Vicenza prima di arrivare a Venezia, che è praticamente una delle prime tappe del viaggio.

Una volta riprodotti e confrontati gli itinerari, identifichiamo i luoghi comuni e li segnaliamo nella carta sinottica delle tappe

comuni (figura 34), con punti di diversi colori e dimensioni a seconda del numero di architetti che li hanno visitati. Le città visitate dai 4 architetti sono Firenze (FI), Siena (SI) e Venezia (VE) e sono indicate con punti rossi. Le città visitate da L'Eplattenier, Le Corbusier e Samper sono Pisa (PI) e Ravenna (RA) e sono marcate con punti verdi. Le città visitate da Le Corbusier e Samper sono Padova (PD) e Fiesole e sono segnate con punti blu.

Il viaggio di formazione in Italia è diventato ogni volta più importante. "Dalla metà dei Seicento [...] si assiste a un flusso di viaggiatori d'architettura dai molteplici interessi, [...] connessi allo sviluppo dell'architettura nei paesi d'origine. Ovunque, in ogni caso, si è ormai affermata la convinzione che la migliore formazione possa avvenire solo in Italia: osservando, rilevando, facendo esperienza professionale presso artisti affermati. Il più delle volte il viaggio di studio continuava a essere iniziativa dei singoli (più o meno appoggiati da mecenati o istituzioni), i quali risultavano essere gli unici diretti beneficiari dell'esperienza. In Francia, però, in quel periodo iniziò a configurarsi una pratica istituzionale di viaggio in Italia come strumento finalizzato per certi aspetti alla formazione collettiva dei propri artisti". (Cardone, 2014, p.107)



- Città visitate da Bouvier, L'Eplattenier, Le Corbusier, Samper
- Città visitate da L'Eplattenier, Le Corbusier, Samper
- Città visitate da Le Corbusier, Samper

Figura 34: Carta sinottica delle tappe comune

FIGURE 1.1

Figura 01: Paul Bouvier (1879-1880) Matita e acquerello su carta / Non firmato, non datato

Figura 02: Paul Bouvier (1879-1880) Matita e acquerello su carta con scritta: Golfo de Naples / P.B / Non datato

Figura 03: Paul Bouvier (1879-1880) Matita e acquerello su carta / con scritta Forum Romain

Figura 04: Paul Bouvier (1879-1880) Matita e acquerello su carta / con scritta Forum Pompéien

Figura 05: Paul Bouvier (1879-1880) Matita e acquerello su carta / con scritta Vesta Rome

Figura 06: Paul Bouvier (1879-1880) Matita e acquerello su carta / con scritta Rome / PB /

Figura 07: Charles L'Eplattenier - Tavola Pedagogica 28 / disegni con scritte / non datato

Figura 08: Charles L'Eplattenier - Tavola Pedagogica 44 / disegni con scritte / non datato

Figura 09: Charles L'Eplattenier - Tavola Pedagogica 40 / disegni con scritte / non datato

Figura 10: Charles L'Eplattenier - Tavola Pedagogica 39 / disegni con scritte / non datato

Figura 11: Charles L'Eplattenier - Matita su carta con scritta / Non firmato, non datato

Figura 12: Charles L'Eplattenier - Matita su carta con scritta / Non firmato, non datato

Figura 13: Charles L'Eplattenier - Matita su carta con scritta: Soleure / Non firmato, non datato

Figura 14: Charles L'Eplattenier - Matita su carta con scritta: Soleure / Non firmato, non datato

Figura 15: Le Corbusier (1907) - Inchiostro su carta con scritta / Certosa di Ema - pianta e sezione

Figura 16: Le Corbusier (1907) - Inchiostro su carta con varie scritte / Palazzo Vecchio / Non firmato, non datato

Figura 17: Le Corbusier (1907) - Matita e inchiostro su carta / non firmato, non datato / Fiesole: studio San Francesco

Figura 18: Le Corbusier (1907) - Matita e acquerello su carta / Fiesole: veduta del campanile del Duomo San Romolo e della città

Figura 19: Le Corbusier (1907) - Matita e penna su carta con varie scritte / Non firmato, non datato / Firenze: studio Corte del Bargello

Figura 20: Le Corbusier (1907) - Matita, inchiostro e acquerello su carta con scritta / Firenze: studio Corte del Bargello

Figura 21: Le Corbusier (1907) - Matita su carta / Non firmato, non datato / Firenze: studio Santa Croce

Figura 22: Le Corbusier (1907) - Matita su carta con scritta / Non firmato, non datato / Firenze: studio Santa Croce

Figura 23: Germán Samper (1949) - Prima pagina taccuino di viaggio: Cuaderno de Viajes N. 3 Julio 1949 - Germán Samper

Figura 24: Germán Samper (1949) - Inchiostro su carta con scritta / disegno numero 25, quaderno 3 / Vicenza: Villa Rotonda

Figura 25: Germán Samper (1949) - Inchiostro su carta con scritta / disegno numero 26, quaderno 3 / Vicenza: Villa Rotonda

Figura 26: Germán Samper (1949) - Inchiostro su carta / disegno numero 27, quaderno 3 / Vicenza: Villa Rotonda

Figura 27: Germán Samper (1949) - Inchiostro su carta con scritta / disegno numero 28, quaderno 3 / Vicenza: Villa Rotonda

Figura 28: Germán Samper (1949) - Inchiostro su carta con scritta / disegno numero 117, quaderno 3 / Firenze: Ponte Vecchio

Figura 29: Germán Samper (1949) - Inchiostro su carta con scritta / disegno numero 132, quaderno 4 / Siena: Pianta della città

Figura 30: Carta itinerario Paul Bouvier (1879-80)

Figura 31: Carta itinerario Charles L'Eplattenier (1904)

Figura 32: Carta itinerario Le Corbusier (1907)

Figura 33: Carta itinerario Germán Samper Gnecco (1949)

Figura 34: Carta sinottica delle tappe comune

1.2

SCHIZZI DI VIAGGIO

Similitudini e differenze

Ese viaje a Italia marcó mi vida. La emoción de lo visitado, especialmente sus plazas, más la experiencia en el Taller de Le Corbusier, y la belleza de una ciudad como París, me llevaron a pensar que bien valía la pena intensificar la idea de seguir dibujando y acumulando experiencias.

Germán Samper

Il y a trois ans, quand je lisais la première ligne de la Grammaire des Arts: L'Architecture est le premier des Arts, je ne comprenais pas et n'étais point d'accord. Un voyage en Italie me fait aimer mon métier, comme un [illisible]; ce serait pour moi l'anéantissement de tout que de devoir changer.

Le Corbusier

Secondo quanto detto finora nel paragrafo precedente, seguire lo stesso modello di viaggio non implica necessariamente viaggiare attraverso le stesse città. Anche se ci sono variazioni nell'itinerario, il modello di viaggio continua e anche il metodo di disegno rimane costante. Vale la pena ricordare ancora una volta il valore fondamentale del taccuino di viaggio per la registrazione dei riferimenti architettonici selezionati. Questo studio ha seguito il filo invisibile che lega questa catena successiva di viaggi di formazione e le loro geografie e, da un punto di vista tecnico e pratico, abbiamo potuto dimostrare come sia possibile "catturare" il viaggio nei quaderni, attraverso l'osservazione ragionata, la riflessione critica e il disegno paziente delle architetture dei luoghi visitati. Il disegno accompagna l'itinerario e dà senso e solidità al viaggio di formazione architettonica. Questo studio riprende ed evidenzia anche l'utilità dei registri per la composizione del progetto architettonico e per il contributo alla sua pedagogia. La sequenza *osservare - riflettere - disegnare* è un metodo che implica un pensiero strutturale, nel senso di cercare e capire ciò che è fondamentale ed essenziale.

“Mezzo di indagine e di comunicazione privilegiato è ovviamente il disegno, per cui ne deriva una produzione di adeguati grafici, dai

quali è altresì possibile seguire l'evoluzione dei metodi, dei sistemi, degli strumenti e delle tecniche di rappresentazione”. (Cardone, 2014, p.17)

Gli archivi consultati sono disparati. Nei casi di Le Corbusier e Samper, sono abbastanza ordinati e correttamente identificati. Le Corbusier ha lasciato i suoi quaderni di viaggio perfettamente organizzati, segnati, firmati e datati, proprio come farà Samper anni dopo. Molto diverso è il caso di L'Eplattenier, che è stato più complesso, poiché l'archivio dei suoi disegni, conservato nella Biblioteca della Ville de La Chaux-de-Fonds, è enorme, ma non è classificato per viaggi, né per luoghi, inoltre, non tutti hanno una data precisa, quindi è difficile assicurare che i disegni scelti di questo architetto corrispondano all'anno e alle città comuni visitate. Nel caso di Bouvier c'era la limitazione del numero di disegni disponibili, poiché di quel primo viaggio in Italia sono registrati solo 14 acquerelli, che oggi fanno parte della collezione privata di un appassionato d'arte di Neuchâtel.

Come stabilito nel paragrafo 1.1 le città in cui i 4 architetti coincidono sono Venezia, Firenze e Siena. Sono le città del Medioevo, del Barocco italiano e del Rinascimento e significano la comprensione dell'importanza

della scala umana in relazione all'architettura. La città medievale evidenzia questo legame tra l'abitante e il "palcoscenico" in cui si svolge la vita quotidiana. Queste città significano anche spazi di apprezzamento delle opere umane, nell'architettura e nelle arti. Firenze è considerata la culla dell'arte e dell'architettura rinascimentale. Siena potrebbe essere intesa come la rappresentazione di un urbanismo ideale, per essere una città che unisce edifici residenziali ed edifici pubblici senza perdere l'enfasi di costruzioni come piazze, basilica e battistero, e palazzo comunale. Venezia può essere considerata, come diceva Samper, "la città umana per eccellenza", la città del pedone, la città percorribile e camminabile. In generale, sono tutte città ottimali per il camminatore e per lo sviluppo "umanizzato" delle attività quotidiane. Prima di analizzare i disegni, vale la pena specificare le architetture che hanno disegnato in questi luoghi e registrato nei loro quaderni.

A Venezia Bouvier disegna una vista dalla fondamenta Bonlini verso la Chiesa di Santa Maria del Rosario a est; l'altro acquerello registra una vista sulla Fondamenta Venier, a Murano. Dei disegni di L'Eplattenier eseguiti a Venezia, ci sono alcuni dettagli di ornamenti architettonici (anche se l'architettura specifica non è stata identificata), così

come oggetti, soprattutto di legno, trovati all'interno dei palazzi (anche questi non ancora identificati). Curiosamente, c'è solo una registrazione di Le Corbusier di un foglio eseguito a Venezia durante il viaggio del 1907. Sono diversi disegni accompagnati da annotazioni e corrispondono a dettagli delle finestre del Palazzo Ducale. Samper, invece, ha realizzato 71 disegni a Venezia, di cui 31 corrispondono al Palazzo Ducale, 10 alla Basilica di San Marco, 5 alla piazzetta e piazza di San Marco, 6 alla Ca D'oro, 11 a spazi pubblici, tra gli altri.

A Firenze, Bouvier disegna il Palazzo Vecchio da un punto di vista molto particolare, in cui il Palazzo si fonde con il paesaggio. Per quanto riguarda i disegni di L'Eplattenier, si tratta principalmente di disegni di studio di opere d'arte come statue e sculture. Sono registrati 42 disegni di Le Corbusier a Firenze. Per esempio, ha realizzato diversi disegni per studiare il Palazzo Vecchio, il Campanile di Giotto, il Bargello, la Basilica di Santa Croce, Santa Maria Novella, la Chiesa di Orsanmichele e il Battistero. Esegue anche uno studio sulla Certosa di Ema che, come già menzionato, è uno dei riferimenti più significativi per Le Corbusier nella sua vita professionale di architetto. Samper ha fatto 84 disegni a Firenze: 26 corrispondono allo

studio di Santa Maria del Fiore e allo studio della Cupola di Brunelleschi, 3 del Battistero, 6 dello studio del complesso di San Lorenzo, 4 dello studio de la Basilica di Santa Croce, 3 della Cappella Pazzi, 3 del Museo di San Marco, 4 della Basilica di Santo Spirito, 6 della Basilica di San Miniato al Monte, della Cappella dei Medici, del Ponte Vecchio, del Giardino di Boboli, del Palazzo Strozzi e del Palazzo Riccardi; inoltre, alcune vedute della città, come per esempio, in via dei Servi verso la Cupola di Brunelleschi.

A Siena Bouvier realizza un acquerello dall'Arco di San Giuseppe con veduta alla Torre del Mangia. Di L'Eplattenier c'è una presunta veduta dei confini della città storica. Sono stati registrati 9 disegni di Le Corbusier: realizza uno studio molto accurato del Duomo (studi della facciata - particolari della facciata - interno del duomo e dettagli di colonne e pavimento); studio del Battistero (facciata e dettagli architettonici), Palazzo Comunale, studio di Piazza del Campo e Torre del Mangia, Palazzo Grottanelli e Palazzo del Capitano. Samper, invece, realizza 25 disegni a Siena: studio della Piazza del Campo e del Palazzo Comunale (interno - esterno), studio del Duomo, così come diverse vedute della città; ha fatto più studi urbani di Siena

che di Venezia e Firenze, sia di vicoli che di prospettive della città nel suo insieme, e ne ha anche tracciato la planimetria un paio di volte.

Alcuni disegni realizzati dagli architetti in questi luoghi sono stati selezionati e messi in parallelo, in modo da poter analizzare comparativamente le loro caratteristiche e determinare le loro similitudine e differenze.

Secondo l'ipotesi suggerita da questo studio, lo sviluppo dell'abilità di rappresentare le idee nel disegno ha i suoi inizi in un apprendimento cosciente basato sulla menzionata sequenza, che implica il disegno analitico sulla base dell'osservazione attenta, indipendentemente dalla capacità di disegnare. Nonostante l'eterogeneità delle tecniche utilizzate (acquerello, penna, gessetto, matita, inchiostro, ecc.), è possibile identificare in essi il metodo di disegno condiviso.

Tuttavia, i criteri di selezione dei disegni degli architetti che compongono la catena oggetto di studio, cominciavano già a mostrare un contrasto tra le due coppie: Bouvier - L'Eplattenier e Le Corbusier - Samper.

Nel caso di Bouvier c'era soltanto la possibilità di scegliere tra i 14 acquerelli disponibili, solo un acquerello è stato trovato per ogni città: uno per Venezia, uno per Firenze e uno per Siena.

Successivamente, trovare i disegni di L'Eplattenier tra il gran numero di disegni dell'archivio è stato un compito più impegnativo, poiché quasi nessuno di essi è segnato con data o luogo. I disegni sono stati scelti come segue: per Venezia, quello pienamente identificato come realizzato in quella città; per Firenze, lo studio di una statua probabilmente realizzato all'interno di un museo; e per Siena, un frammento di paesaggio urbano, presumibilmente appartenente a quella città, poiché non è neanche segnato.

Il criterio di selezione dei disegni di Le Corbusier e Samper è stato diverso, poiché la quantità, la precisione e l'organizzazione dei loro documenti lo permettevano. In questo senso, è stato anche possibile selezionare un numero maggiore di disegni architettonici più vicini agli obiettivi progettuali di questa ricerca e, oltre a scegliere disegni realizzati nelle stesse città, è stato anche possibile scegliere quelli in cui si è studiato lo stesso

soggetto architettonico. La quantità e le caratteristiche progettuali dei disegni hanno consentito di ampliare e approfondire il confronto tra i documenti del primo viaggio in Italia di questi due architetti.

I disegni di Bouvier e L'Eplattenier sono stati disposti uno accanto all'altro, e in seguito quelli di Le Corbusier e Samper. Inizialmente questo è stato fatto al fine di stabilire un ordine cronologico nell'organizzazione dei disegni, anche se, successivamente, questa divisione in "coppie" dei due fronti della catena è diventata rivelatrice in quanto ha dimostrato chiaramente qualcosa che cominciava già a diventare evidente. Una volta effettuata la revisione e l'analisi dei disegni visti in parallelo, la differenza tra le due coppie è diventata molto chiara:

I primi due, sebbene entrambi architetti, erano inclini a disegnare artisticamente nel loro primo viaggio di formazione: Bouvier disegnava paesaggi, vedute panoramiche delle città, mentre L'Eplattenier preferiva decisamente sculture, oggetti o dettagli di ornamentazione architettonica. Infatti, anni dopo, entrambi abbandonarono la loro carriera di architetti per dedicarsi completamente all'arte.

D'altra parte, in Le Corbusier e Samper troviamo già da questo primo viaggio, uno sguardo concentrato sull'architettura e in molti casi, oltre a coincidere nelle città, i disegni coincidono nelle architetture scelte, e addirittura nel punto di vista dell'osservazione, indipendentemente dalla tecnica. È stata una scoperta interessante trovare disegni così simili in questa coppia di architetti, soprattutto perché nell'intervista condotta dall'autore, Germán Samper ha detto di non aver mai visto i quaderni del primo viaggio di Le Corbusier in Italia nel 1907, così come Le Corbusier non ha mai visto i disegni derivanti dal primo viaggio di Samper.

I disegni di Le Corbusier e Samper hanno una differenza fondamentale con i disegni di Bouvier e L'Eplattenier, perché nel modo in cui osservano e rappresentano ciò che osservano, mostrano certamente di essere architetti-progettisti, come lo furono fino alla fine della loro vita.

Anche se tutti hanno impiegato lo stesso metodo di apprendimento e di disegno come menzionato precedentemente, ciò che hanno osservato e ciò che erano interessati a "catturare" nei disegni è diverso. Il confronto

dei disegni rende esplicita la discontinuità della catena, dando un accento marcato al modo di viaggiare e al metodo di disegno praticato da Le Corbusier e Samper verso la comprensione e la composizione del progetto architettonico, così come verso la sua pedagogia.

È da notare che intorno al 1800 emerse un dualismo molto interessante tra un approccio più pittorico, basato sull'interesse per la sensazione, la prospettiva, l'acquerello e tutta la sensibilità che questo implica, e un orientamento più pratico e tecnico, rappresentato, per esempio, da Viollet-Le-Duc, che era più interessato ai dettagli costruttivi e alla tecnica del disegno. Questo interessante dualismo implicherebbe due tipi di pensiero e di rappresentazione che per gli architetti costituiscono due modelli molto forti e persino contraddittori. Nonostante la distanza che si potrebbe stabilire tra Ruskin e Viollet-Le-Duc, L'Eplattenier riprende da quest'ultimo i principi del razionalismo, disegnando e riproducendo dettagli delle sue opere e nell'orientamento dei suoi studenti dalle sue proposte di imparare in pratica e *dal vero* visitando e disegnando le opere architettoniche. Inoltre, è evidente come Le Corbusier pratici questo dualismo nei suoi taccuini di viaggio in modo impeccabile.

Con questa rivelazione dell'analisi, riemerge l'importanza di Le Corbusier come anello articolante della catena, in quanto si pone come il personaggio che realizza il passaggio da un'osservazione e rappresentazione dal suo aspetto puramente artistico, all'osservazione e rappresentazione architettonica nell'applicazione dello stesso metodo *osservare - riflettere - disegnare*, registrando nei taccuini del viaggio i referenti che saranno poi utilizzati nel progetto. Questo conferma la sua fase artistica, vicina alla coppia Bouvier-L'Eplattenier, e la sua fase di architetto progettista, che si avvicina all'altro versante della catena con Samper.

Di seguito è riportata un'analisi dei disegni di Venezia, Firenze e Siena, che corrobora, nonostante l'uso dello stesso metodo di disegno, la discontinuità e le differenze trovate e spiegate nelle affermazioni precedenti.

Come sottolinea Luigi Vagnetti, i disegni e le diverse rappresentazioni dell'architettura studiata, basati sull'osservazione diretta, sono stati una preziosa tradizione di apprendimento per diversi secoli.

“Sapienza degli *antichi* e saggezza del *vero* furono dunque i due fattori che spinsero gli architetti della Rinascenza a studiare *dal vero* solo gli *antichi*. Annotare il ricordo grafico, cioè la figuratività di un monumento antico significava, per gli architetti della Rinascenza, non tanto verificare la validità dell'immagine, quanto indagare le leggi che di esso avevano regolato la concezione, analizzando i molteplici caratteri dell'opera attraverso una pluralità di notazioni. Infatti è raro, almeno negli appunti di viaggio dei secoli XV e XVI, trovare unicamente vedute, mentre è frequente che esse siano accompagnate da schemi planimetrici, da sezioni, da dettagli, cioè da tutta quella serie di notazioni che serve per descrivere compiutamente l'edificio esaminato. Ciò che maggiormente colpisce chi studia quei documenti è il fatto della loro assoluta ed intelligente funzionalità formativa, perché essi non seguono mai uno schema preconstituito, non sono mai sviluppati in maniera pedante e meticolosamente miope, non aspirano mai alla ricerca di un'autonomia figurativa del grafico che si concluda in se stessa; ma affrontano l'indagine di quella parte o di quegli aspetti dell'edificio antico che maggiormente interessavano lo studioso in quel momento [...]” (Vagnetti, 1974, p.225)

Venezia

Bouvier segnò il suo acquerello con la scritta *Venise-Zattero*, riferendosi alla *Fondamenta delle Zattere* che costituisce il limite meridionale della città. In realtà il disegno è stato realizzato sulla *Fondamenta Bonlini* che è la prima parallela delle Zattere a nord. La visuale verso est, incornicia la cupola e le torri della chiesa di Santa Maria del Rosario. Il disegno è stato inizialmente tracciato a matita e successivamente ad acquerello: i tratti sono fini e decisi e il livello di dettaglio e di realismo sono notevoli, così come l'uso del colore. L'acquerello può essere interpretato come il risultato di una lunga osservazione e analisi dell'architettura, del contesto e delle relazioni spaziali. La scritta *Zattere*, potrebbe essere il prodotto di questa stessa riflessione



Figura 01: Paul Bouvier (1879-1880) Matita e acquerello su carta con scritta: *Venise - Zattero* - P.B / Non datato / Venezia: Fondamenta Bonlini

e della necessità di contestualizzare il luogo, uno dei più antichi di Venezia (figura 01).

Il disegno di L'Eplattenier (fig. 02) contiene la scritta: *Chaise italienne 1560 / soufflet 1560 Venise*. Questo corrisponde infatti al disegno di una sedia intagliata in legno e di un soffietto, entrambi datati dal 1560 a Venezia. È interessante notare le linee strutturali della composizione. Inoltre, l'accuratezza e la precisione dei tratti che completano i disegni, che con i loro diversi spessori e intensità, replicano la trama della lavorazione del legno, sicuramente il prodotto di uno sguardo riflessivo.

Le Corbusier sviluppa uno studio di disegni commentati delle finestre del Palazzo Ducale (fig 03). In questa serie il disegno



Figura 02: Charles L'Eplattenier - Matita su carta con scritta: *Chaise italienne 1560 - soufflet 1560 Venise* / Non firmato, non datato

principale occupa un terzo della pagina e corrisponde a un dettaglio generale, mentre gli altri disegni più piccoli sono tutti diversi particolari di quello più grande. In questo studio l'architetto analizza la "finestra" nel suo insieme, così come la sua struttura, forma, dettagli costruttivi e ornamentali, sempre accompagnati da un testo esplicativo e complementare. La accuratezza del disegno più grande e la precisione dei disegni più piccoli sono notevoli.

Questo disegno di Samper (fig. 04) appartiene alla serie che occupa diverse pagine del quaderno per lo studio della facciata del Palazzo Ducale. Ha un breve testo: "La nobiltà del ritmo del Palazzo Ducale. Un arco del primo piano a 2 archi del secondo. Venezia 1949". Questo testo dà conto di due aspetti del progetto a cui Samper è interessato: la composizione e la struttura della facciata.



Figura 03: Le Corbusier (1907) - Matita su carta con scritta / Non firmato, non datato / Venezia: Palazzo Ducale

Samper disegna come funziona una parte, per capire come funziona l'intera facciata da un punto di vista compositivo e strutturale. Prende in considerazione le altezze, le proporzioni e le dimensioni: ha segnalato le diverse altezze sul lato destro, ha riportato alcuni elementi strutturali che normalmente non si vedrebbero nel disegno e ha incluso la figura umana. Il piccolo schizzo in alto a destra schematizza il ritmo degli elementi del secondo livello della facciata, come poi dettagliato nel disegno principale. Non passa inosservato che Samper disegna gli stessi archi di finestre che ha disegnato Le Corbusier. Entrambi mostrano il contrasto tra luce e ombra che arricchisce la composizione della facciata e lo spazio interno, dando un'idea dei diversi contrasti che fanno parte della composizione dell'architettura.



Figura 04: Germán Samper (1949) - Inchiostro su carta con scritta disegno numero 49, quaderno 3 / Venezia: Palazzo Ducale

Firenze

Con la stessa precisione del caso precedente, Bouvier sceglie il Palazzo Vecchio e il suo contesto, da un angolo inusuale (fig. 05). Usa la stessa tecnica: acquerello su matita e la differenza principale rispetto all'acquerello precedente è che questa volta usa solo sfumature di grigio. Di nuovo, il disegno è il prodotto di un'osservazione paziente e riflessiva.

Il disegno di L'Eplattenier (fig. 06) mostra un attento studio del corpo umano. Usando solo la matita, riesce a produrre diverse texture che rappresentano i muscoli e le

articolazioni. Inoltre, usa la parte inferiore del foglio per fare un'altra serie di studi che mettono in relazione due o tre corpi.

Le Corbusier elabora uno studio ragionato e dettagliato dell'interno della Basilica di Santa Croce attraverso la rappresentazione di molteplici disegni su un unico foglio di carta (fig. 07). Tutti i disegni sono accompagnati da testi che completano e spiegano le informazioni grafiche; alcuni di essi indicano anche le principali misure. I disegni di Le Corbusier mostrano il suo interesse a studiare sia il funzionamento strutturale della Basilica che le relazioni spaziali tra le sue parti. I disegni evidenziano



Figura 05: Paul Bouvier (1879-1880) Matita e acquerello su carta / Non firmato, non datato / Firenze: Palazzo Vecchio



Figura 06: Charles L'Eplattenier - Matita su carta / Non datato

il dispositivo strutturale, le arcate, i pilastri a basi ottagonali e il contrasto tra luce e ombra, dimostrano anche l'intenzione dell'architetto di comprendere, contemporaneamente, diversi temi progettuali attraverso il disegno analitico.

A distanza di 42 anni, Germán Samper studia anche l'interno della Basilica di Santa Croce (fig. 08) e sembra essere interessato a problemi molto simili a quelli studiati da Le Corbusier; è opportuno ricordare che Samper non conosceva i disegni del suo maestro. Samper analizza elementi come il sistema strutturale, le colonne, le arcate e il soffitto.

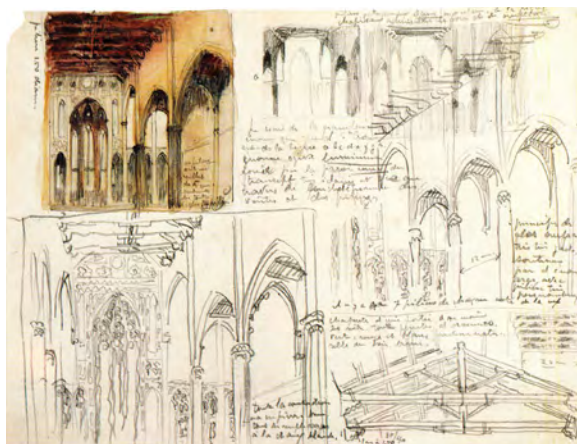


Figura 07: Le Corbusier (1907) - Matita e acquerello su carta con scritta / Non firmato, non datato / Firenze: Santa Croce

Impiegando un inchiostro monocromatico sulla carta, con tratti di diversa intensità, direzione e spessore, l'architetto riesce a catturare i principali elementi architettonici, così come gli elementi immateriali quali la luce e l'ombra con le loro variazioni. In questo modo Samper raggiunge a trasmettere i cambiamenti tra luce e ombra, e come, pur non essendo un materiale fisico e tangibile, sia importante nella composizione architettonica e nella percezione spaziale. Ancora una volta, in Santa Croce, Le Corbusier e Samper dimostrano il loro interesse nel capire sia il sistema strutturale che la spazialità all'interno della basilica.



Figura 08: Germán Samper (1949) - Inchiostro su carta con scritta / disegno numero 107, quaderno 3 / Firenze: Santa Croce

I seguenti disegni realizzati da Le Corbusier (fig. 09) e Samper (fig. 10) a Firenze, corrispondono all'interno del Battistero di San Giovanni, la cui pianta è ottagonale. Le Corbusier disegna sul lato sinistro della pagina una vista interna che riprende tre lati dell'ottagono in prospettiva, e dettaglia una parte della facciata sul lato destro della pagina. Samper registra una sezione di tre lati dell'ottagono e due planimetrie schematiche più piccole, illustrando la pianta ottagonale e mostrando il suo interesse a capire come la cupola è strutturalmente supportata. Entrambi evidenziano il ritmo verticale e orizzontale che si crea all'interno del battistero, rappresentando la suddivisione delle tre bande orizzontali che lo compongono: quella più alta che corrisponde alla cupola, la banda intermedia che corrisponde alla tribuna o balcone (il

matroneo) e la banda inferiore che mostra la suddivisione verticale delle pareti per mezzo di pilastri e colonne monolitiche. Tutti e due illustrano anche il ritmo verticale raffigurando gli elementi strutturali, come le colonne della parte inferiore e del matroneo. Le Corbusier disegna a matita, penna e acquerello e Samper con un unico inchiostro, tuttavia, entrambi mostrano il rapporto tra luce e ombra. Gli studi grafici di entrambi gli architetti sono accompagnati da testi complementari che mostrano l'intenzione di apprendimento e la loro possibile utilità per l'ulteriore sviluppo delle procedure progettuali.

I seguenti sono estratti dai testi:

LC: *Baptême à remarquer comment tout est sobre et répétition de même sur les 8 faces de la salle. Tous les points constructifs sont soulignés.*



Figura 09: Le Corbusier (1907) - Matita, acquerello e penna su carta con scritta / Non firmato, non datato / Firenze: Battistero

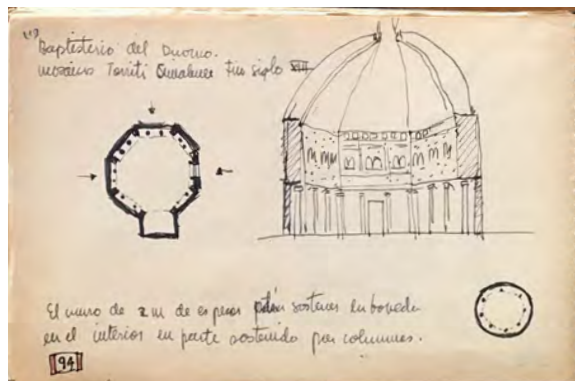


Figura 10: Germán Samper (1949) - Inchiostro su carta con scritta / disegno numero 94, quaderno 3 / Firenze: Battistero

Samper: *Battistero del Duomo / El muro de 2 metros de espesor para soportar la cúpula / Interior parcialmente apoyado en columnas.*

Gli architetti della catena mastro allievo Bouvier - L'Eplattenier - Le Corbusier - Samper compiono i loro itinerari seguendo la stessa struttura del modello di viaggio formativo, anche se ci sono variazioni nelle destinazioni.

Le architetture visitate e il modo in cui sono state rappresentate da ciascuno di loro, sono registrate e documentate nei taccuini di viaggio. Indipendentemente dalla tecnica di rappresentazione, è importante sottolineare che si mantiene lo stesso metodo di disegno.

Questa analisi dei disegni rivela le loro somiglianze e differenze e mostra che c'è una discontinuità nella catena, chiaramente separata in due coppie: Bouvier - L'Eplattenier da una parte, inclinati verso la produzione artistica, e Le Corbusier - Samper dall'altra, con una chiara inclinazione nella loro osservazione, verso lo studio dei problemi progettuali.

Tutto questo ci permette di affermare che dalle "somiglianze" sorgono anche le "differenze".

Con l'analisi approfondita sul modello di viaggio e sul metodo di disegno e apprendimento, questa ricerca stabilisce chiaramente che Le Corbusier è un collegamento articolatore decisivo nella catena per diverse ragioni: perché raccoglie gli orientamenti e i precetti dei suoi maestri; per il suo modo di avvicinarsi alla conoscenza e all'espressione artistica dalla forte e decisiva influenza di L'Eplattenier e dei suoi referenti come Bouvier, Ruskin, Taine, Jones e Grasset; per adottare, applicare e migliorare il metodo di apprendimento e di disegno, estrapolandolo al progetto architettonico; per trasmettere questo metodo perfezionato ai suoi discepoli, come nel caso di German Samper.

La figura 11 mostra un dettaglio del pavimento del Battistero disegnato da Le Corbusier.



Figura 11: Le Corbusier (1907) - Matita, acquerello su carta con scritta / Firenze: Battistero

Siena

A Siena, Bouvier eseguì un acquerello dall'Arco di San Giuseppe con veduta della Via Giovanni Duprè, che finisce nella Torre del Mangia (fig. 12). È un acquerello di grande precisione che trasmette accuratamente le caratteristiche della Torre del Mangia e degli edifici circostanti. Infatti, i dettagli, il rigore e la delicatezza del disegno mostrano il tempo speso e la paziente osservazione - riflessione del metodo di lavoro.

L'Eplattenier disegna con i pastelli (fig. 13) un paesaggio senza data né luogo, ma che potrebbe essere eseguito a Siena. Nel disegno, L'Eplattenier riesce a catturare l'essenza della



Figura 12: Paul Bouvier (1879-1880) Matita e acquerello su carta con scritta: *Arco San Giuseppe Sienne / P.B / Non datato / Siena*

struttura di base della composizione con pochi tratti. È possibile dedurre dal disegno l'efficacia del metodo di osservazione praticato nella natura per estrarre dalla complessità dell'elemento la sua struttura basilare, adesso applicata alla rappresentazione del paesaggio architettonico.

A Siena, Le Corbusier disegnò, prima a matita, la Piazza del Campo, il Palazzo del Comune e la Torre del Mangia (fig. 14). I tratti di matita rappresentano tutte le linee principali e strutturali del complesso urbano, comprese le linee del pavimento della piazza, che ne sono parte integrante fondamentale. Successivamente, ha disegnato sopra la matita con l'acquerello, e anche se le sue pennellate sono spesse e poco definite, riesce a mantenere l'essenza degli elementi della composizione, anche senza perdere



Figura 13: Charles L'Eplattenier - Pastello su carta / Non firmato, non datato

dettagli significativi. Analizzando il disegno a matita prima dell'acquerello, l'architetto dimostra ancora una volta il suo interesse per il disegno tecnico capace di catturare la magnificenza dello spazio in pochi tratti.

Non passa inosservato che Samper, anni dopo, oltre a scegliere lo stesso soggetto architettonico (fig. 15), curiosamente, realizza il disegno dallo stesso angolo del suo maestro e il modo in cui osserva ed esplora lo spazio urbano e gli elementi della città hanno una notoria somiglianza. Entrambi gli architetti sembrano interessati a registrare il grande spazio pubblico rappresentato dalla Piazza del Campo, delimitata dal Palazzo Comunale. Il testo scritto da Samper, qualche



Figura 14: Le Corbusier (1907) - Matita su carta con scritta: *Sienne / La place du Pallio 1289 - 1305 / Après l'orage / Siena*

tempo dopo, mostra l'analisi implicita nell'elaborazione del disegno: "Siena: La Piazza del Campo. Magnifico pezzo di urbanistica medievale semicircolare. Con un pendio ripido. Una mezzaluna formata da abitazioni popolari, incornicia il lato principale formato da un palazzo merlato da cui emerge una sorprendente torre di profilo slanciato. Il terreno è incorniciato da una forte geometria. Uno spazio totalmente chiuso". (Samper, 1986, p.11).

È necessario sottolineare l'importanza di mostrare il modo in cui questi spazi e queste architetture vengono osservati e rappresentati nella memoria del viaggio, sempre secondo i temi del progetto e le figure in esso presenti. In entrambi i casi è rilevante l'intenzione di registrare riferimenti per una memoria che contribuisca al progetto.

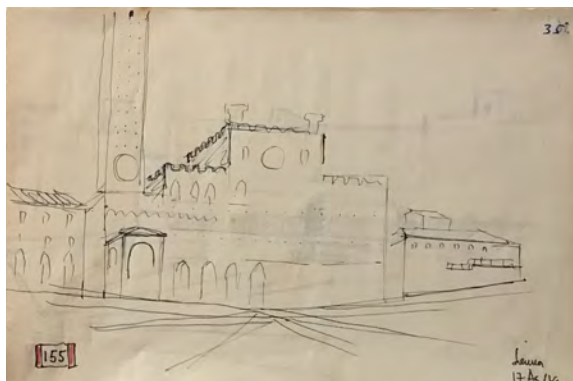


Figura 15: Germán Samper (1949) - Inchiostro su carta con scritta: *Siena / 17 Ag. 49 / disegno numero 155, quaderno 4 / Siena*

I seguenti disegni (figg. 16 e 17) sono ugualmente studi della Piazza del Campo e del Palazzo Comunale di Siena. Le Corbusier (fg. 16) realizza una planimetria della piazza in cui indica tutti gli accessi e include il perimetro ombreggiato del volume del Palazzo Comunale, della Torre del Mangia, e lo schema della pianta della Cappella Publica che precede la Torre, in cui segnala le colonne della struttura. In modo schematico ma preciso, disegna l'alzato del Palazzo Comunale, la Torre del Mangia e gli edifici adiacenti. Nel testo che accompagna il disegno, nota il fatto che sono tutte costruzioni in mattoni: *Place demi ton*

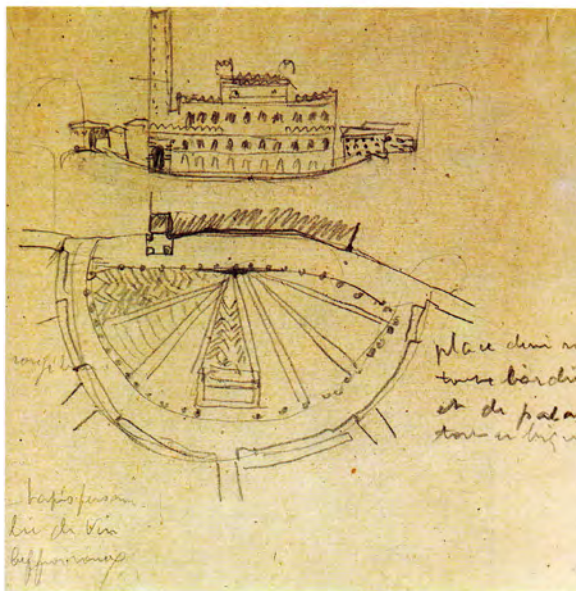


Figura 16: Le Corbusier (1907) - Matita su carta con scritte / Siena: Piazza del Campo - Palazzo Comunale - Torre del Mangia

/ toutes bordées de "... / et de palais / toute en brique.

Samper (fig. 17) elabora un disegno che include gli stessi elementi, anche se da una vista frontale del Palazzo Comunale e della Torre del Mangia come limite finale della Piazza del Campo in prospettiva. Ad eccezione della cappella pubblica, ombreggia il Palazzo Comunale, la Torre e gli altri edifici con tratti diagonali, unificando il piano frontale e indicando che tutto il complesso ha lo stesso materiale di costruzione.

L'uso di diverse rappresentazioni in un unico disegno per comprendere lo stesso complesso urbano conferma ancora una volta che entrambi gli architetti osservano, leggono, analizzano e interpretano lo spazio e gli elementi architettonici della città come progettisti e così li rappresentano.



Figura 17: Germán Samper (1949) - Inchiostro su carta con scritta: Plaza del Campo de Siena 8/16/49 / disegno numero 148, quaderno 4

Nello studio della facciata del Duomo di Siena si verifica qualcosa di simile ai casi precedenti. Le Corbusier (fig. 18) ritaglia completamente la facciata principale del Duomo e non disegna nemmeno il campanile, tuttavia, nei suoi disegni enfatizza le torri laterali della facciata, che incorniciano e contengono i tre frontoni. Tutto questo potrebbe indicare il suo interesse a concentrarsi sulla composizione della facciata, come confermano le meticolose misure verticali sul lato destro e quelle orizzontali in basso, così come i disegni che occupano la metà destra della pagina. Le Corbusier studia molto accuratamente le diverse parti che compongono la facciata in termini di profondità, di rilievi accentuati dall'ornamentazione e messi in evidenza dal rapporto luce-ombra. Inoltre, indica gli elementi verticali che "contengono" e che servono da cornice e inquadratura, e gli

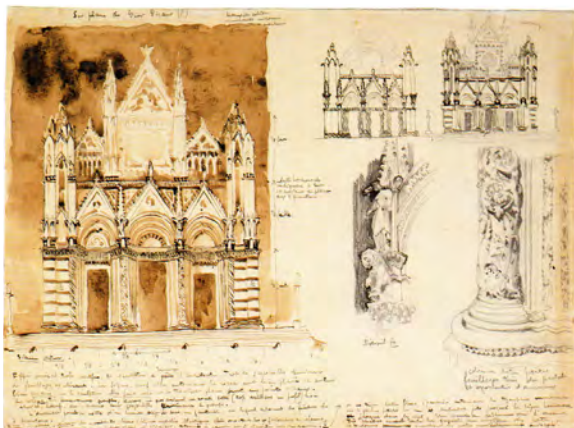


Figura 18: Le Corbusier (1907) - Matita, inchiostro, acquerello su carta con varie scritte / Siena: Duomo

elementi orizzontali che "sostengono" e che fungono da supporto e piedistallo. I disegni di Le Corbusier sono accompagnati da un testo che li spiega e li completa.

Samper (fig. 19), invece, con tratti più veloci ma altrettanto precisi, si concentra a disegnare la facciata principale, il campanile e, anche se con pochi tratti, delinea quelli fondamentali dell'insieme. Con le linee strutturali e principali, effettua la stessa distinzione tra elementi verticali ed elementi orizzontali; identifica e analizza le parti per capire il tutto e studiare la composizione completa della facciata.

Entrambi i disegni evidenziano il ritmo della facciata sia verticalmente che orizzontalmente e sottolineano una caratteristica principale, ovvero che il Duomo riposa su una scala che funziona chiaramente come un basamento.



Figura 19: Germán Samper (1949) - Inchiostro su carta con scritta: Catedral de Siena 16 Ag. 49 / disegno numero 148, quaderno 4

Pisa

Le Corbusier esegue lo studio della facciata del Duomo di Santa Maria Assunta di Pisa (fig. 20) a partire da molteplici disegni distribuiti su un unico foglio di carta, accompagnati da diversi testi complementari ed esplicativi. Samper, per realizzare lo stesso esercizio, usa più di un foglio del suo taccuino (figg. 21, 22, 23 e 24).

In entrambi i casi, l'analisi li porta all'elaborazione della sezione e della facciata per studiarle simultaneamente. In entrambi gli studi c'è una chiara intenzione di comprendere i particolari del sistema costruttivo.

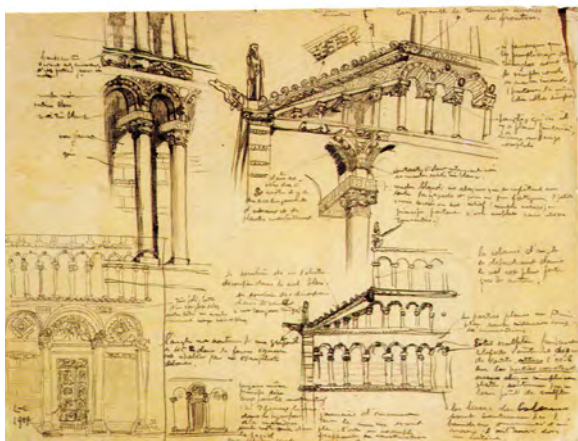


Figura 20: Le Corbusier (1907) Matita su carta con varie scritte / Pisa: Duomo

Mentre Le Corbusier nelle sue analisi ricorre a vari dettagli costruttivi e ornamentali della facciata, Samper disegna schematicamente la pianta strutturale insieme a quella del battistero e della torre, (fig. 22) il che gli permette di leggere contemporaneamente tutta la piazza dei Miracoli. Disegna anche in modo molto più dettagliato la pianta del Duomo accompagnata da una prospettiva interna (fig. 24) e analizza il funzionamento strutturale e compositivo delle architetture selezionate.

Il testo di Samper allude ad un: “uso razionale degli elementi costruttivi. Muro e pilastro. la varietà nella combinazione di questi elementi è dimostrata nei tre blocchi che costituiscono l'insieme architettonico”.



Figura 21: Germán Samper Gnecco (1949) Inchiostro su carta / disegno numero 145, quaderno 4 / Pisa: Duomo

Nei disegni di Le Corbusier e Germán Samper realizzati a Venezia, Firenze, Siena e Pisa analizzati in questa sezione, si può apprezzare chiaramente l'interesse di entrambi gli architetti nello studio dei problemi progettuali. Sono disegni fatti seguendo la sequenza del metodo *osservare - riflettere - disegnare*, per capire e analizzare le architetture selezionate. Come progettisti, essi estraggono, evidenziano e mettono in relazione i principali elementi compositivi e strutturali in un processo di apprendimento in cui registrano una memoria di riferimenti, che può poi essere utile nella composizione ed esecuzione dei loro progetti.

Con questa analisi, risulta visibile la relazione tra il modello di viaggio formativo,

il metodo di apprendimento e di disegno, il taccuino di viaggio e il progetto. Tale legame è ulteriormente esplorato nei capitoli 2 e 3 di questa ricerca.

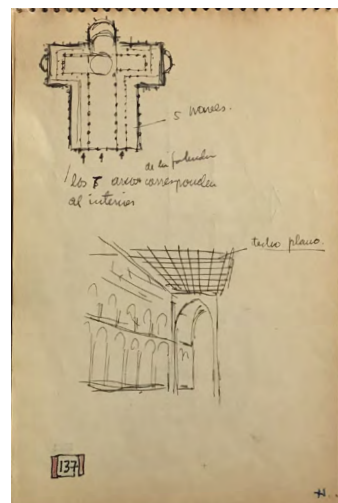


Figura 24: Germán Samper Gnecco (1949) Inchiostro su carta con scritta / disegno numero 137, quaderno 4 / Pisa

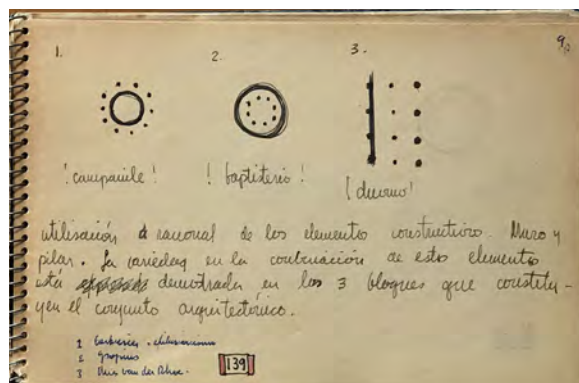


Figura 22: Germán Samper Gnecco (1949) Inchiostro su carta con scritta / disegno numero 139, quaderno 4 / Pisa



Figura 23: Germán Samper Gnecco (1949) Inchiostro su carta con scritta / disegno numero 138, quaderno 4 / Pisa: Duomo

FIGURE 1.2

Figura 01: Paul Bouvier (1879-1880) Matita e acquerello su carta con scritta: Venise - Zattero - P.B / Non datato / Venezia: Fondamenta Bonlini

Figura 02: Charles L'Eplattenier - Matita su carta con scritta: Chaise italienne 1560 - soufflet 1560 Venise / Non firmato, non datato

Figura 03: Le Corbusier (1907) - Matita su carta con scritta / Non firmato, non datato / Venezia: Palazzo Ducale

Figura 04: Germán Samper (1949) - Inchiostro su carta con scritta disegno numero 49, quaderno 3 / Venezia: Palazzo Ducale

Figura 05: Paul Bouvier (1879-1880) Matita e acquerello su carta / Non firmato, non datato / Firenze: Palazzo Vecchio

Figura 06: Charles L'Eplattenier - Matita su carta / Non datato

Figura 07: Le Corbusier (1907) - Matita e acquerello su carta con scritta / Non firmato, non datato / Firenze: Santa Croce

Figura 08: Germán Samper (1949) - Inchiostro su carta con scritta / disegno numero 107, quaderno 3 / Firenze: Santa Croce

Figura 09: Le Corbusier (1907) - Matita, acquerello e penna su carta con scritta / Non firmato, non datato / Firenze: Battistero

Figura 10: Germán Samper (1949) - Inchiostro su carta con scritta / disegno numero 94, quaderno 3 / Firenze: Battistero

Figura 11: Le Corbusier (1907) - Matita, acquerello su carta con scritta / Firenze: Battistero

Figura 12: Paul Bouvier (1879-1880) Matita e acquerello su carta con scritta: Arco San Giuseppe Sienne / P.B / Non datato / Siena

Figura 13: Charles L'Eplattenier - Pastello su carta / Non firmato, non datato

Figura 14: Le Corbusier (1907) - Matita su carta con scritta: Sienne / La place du Pallio 1289 - 1305 / Après l'orage / Siena

Figura 15: Germán Samper (1949) - Inchiostro su carta con scritta: Siena / 17 Ag. 49 / disegno numero 155, quaderno 4 / Siena

Figura 16: Le Corbusier (1907) - Matita su carta con scritte / Siena: Piazza del Campo - Palazzo Comunale - Torre del Mangia

Figura 17: Germán Samper (1949) - Inchiostro su carta con scritta: Plaza del Campo de Siena 8/16/49 / disegno numero 148, quaderno 4

Figura 18: Le Corbusier (1907) - Matita, inchiostro, acquerello su carta con varie scritte / Siena: Duomo

Figura 19: Germán Samper (1949) - Inchiostro su carta con scritta: Catedral de Siena 16 Ag. 49 / disegno numero 148, quaderno 4

Figura 20: Le Corbusier (1907) Matita su carta con varie scritte / Pisa: Duomo

Figura 21: Germán Samper Gnecco (1949) Inchiostro su carta / Pisa: Duomo

Figura 22: Germán Samper Gnecco (1949) Inchiostro su carta con scritta / disegno numero 139, quaderno 4 / Pisa

Figura 23: Germán Samper Gnecco (1949) Inchiostro su carta con scritta / disegno numero 138, quaderno 4 / Pisa: Duomo

Figura 24: Germán Samper Gnecco (1949) Inchiostro su carta con scritta / disegno numero 137, quaderno 4 / Pisa: Duomo

**REFERENZE
BIBLIOGRAFICHE
CAPITOLO 1**

Allanfrancini, P. (2001). *Paul Bouvier, Aquarelliste, Architecte (1857-1940)*, in *Biographies Neuchâteloises Tome 3 De La Révolution Au Cap Du XXe Siécle*, Hauterive (Suisse): Ed. Gilles Attinger

Allanfrancini, P. (2009). *Paul Bouvier*, Hauterive (Suisse): Ed. Gilles Attinger

Belgioioso, L. (2007). *Il C.I.A.M. di Bergamo e Le Corbusier*, in *Le Corbusier in Italia* Denti, G., Savio, A. Calzá, G. (a cura di). Milano: Maggioli

Baker, G. (1996). *Le Corbusier. The Creative Search*. New York: Ed. Chapman & Hall, Van Nostrand Reinhold

Bauudouï, R., Dercelles, A. (2011). *Le Corbusier - Correspondance - tome 1 Lettres à la famille 1900-1925*. Fondation Le Corbusier. Paris: Infolio éditions

Brooks, A. (1997). *Le Corbusier's Formative Years*. Chicago: The University Press

Caccia, S. (2008). *Charles Edouard Jeanneret- Gli anni della formazione 1887-1920*. Caccia, S. (a cura di). Pisa: Università degli Studi di Pisa, Edizione ETS

Cardone, V. (2014). *Viaggiatori d'architettura in Italia. Da Brunelleschi a Charles Garnier*. Salerno: Università degli Studi di Salerno, in co-edizione con libreriauniversitaria.it edizioni

Chiesi, B. (2012). *Il reliquario del Bargello*, in *L'Italia di Le Corbusier*, Marida Talamona, M. (a cura di). Milano: Ed. Mondadori Electra S.p.A.

Daza Caicedo, R. (2011). *El péndulo del Reloj. Viaje a París y sus alrededores a través de los dibujos de Germán Samper en Germán Samper*. Bogotá: Diego Samper Ediciones

Denti, G. (2007). *Momenti di un percorso*, in *Le Corbusier in Italia* Denti, G., Savio, A. Calzá, G. (a cura di). Milano: Maggioli

Dumont, M-J. (2012). *Dall'art Nouveau all'avanguardia, tasselli di una formazione in L'Italia di Le Corbusier*. Talamona, M. (a cura di). Milano: Mondadori Electra

Gentili Tedeschi, E., *Le Corbusier e la storia. I viaggi giovanili in Italia*, in *Le Corbusier in Italia* (a cura di Giovanni Denti, Andrea Savio, Gianni Calzá), Maggioli Editori, 2007

Gravagnuolo, B. (1997). *Sulle tracce di Giano Antico e moderno nell'Odisea mediterranea di Le Corbusier*, in «Le Corbusier e l'Antico Viaggio nel Mediterraneo» Gravagnuolo, B. (a cura di), Napoli: Elemond Editori Associati

Gregotti, V. (1987). *Un Le Corbusier più vicino*, in Rivista Casabella 531-532. Milano: Electa

Grassi, G. (2000). *Un parere sulla scuola e sulle condizioni del nostro lavoro (1989)* in *Scritti Scelti 1965-1999*. Milano: FrancoAngeli

Grassi, G. (2000). *Antichi Maestri (1999)* in *Scritti Scelti 1965-1999*. Milano: FrancoAngeli

Gresleri, G., (1984) *Le Corbusier Viaggio in Oriente*. Venezia: Marsilio

Gresleri, G. (1987) *Camera con vista e disattesi itinerari «Le voyage d'Italie» di Ch. Edouard Jeanneret, 1907* in *Le Corbusier, Il Viaggio in Toscana (1907)*. Venezia: Marsilio S.R.L

Gresleri, G. (1991) Dal diario al progetto. I carnet 1-6 di Le Corbusier in L'occhio dell'architetto. Rivista Lotus 68, Electra. Milano: Elemond Periodici

Gresleri, G., (1995) *Le Corbusier Viaggio in Oriente*. Venezia: Marsilio

Gobbi, G., Sica, P. (1987) *Charles Edouard Jeanneret a Firenze nel 1907 Assenze e Presenze* in *Le Corbusier, Il Viaggio in Toscana (1907)*. Venezia: Marsilio S.R.L

Hellmann, A. (2012). *L'Ecole d'Art di La Chaux-de-Fonds all'Esposizione Internazionale di Milano 1906*, in *L'Italia di Le Corbusier*. Talamona, M. (a cura di). Milano: Ed. Mondadori Electra S.p.A.

Hellmann, A. (2005) *Charles L'Eplattenier- Artiste et Pédagogue (1874-1946)* in *Biographies Neuchâteloises, Tome 4 - 1900-1950*. Hauterive-Suisse: Ed. Gilles Attinger

Hellmann, A. (2011). *Charles L'Eplattenier*. Hauterive-Suisse: Ed. Gilles Attinger

Henríquez, A. (2016). *Germán Samper: A dibujar se aprende dibujando* [catálogo de la exposición]. Bogotá: Instituto Distrital de Patrimonio Cultural

Le Corbusier, (2015). *Le Corbusier - L'arte Decorativa*. Dardi, D. (a cura di). Marcerata: Quodlibet

Le Corbusier, (2013). *Le Corbusier – El Arte Decorativo de Hoy*. Naya Villaverde, C., Jiménez Caballero, I. (a cura di). Navarra: Eunsa

Levi, D., Tucker, P. (1997). *Ruskin didatta. Il disegno tra disciplina e diletto*. Venezia: Marsilio

Lombardi, C. (2012). *Viaggio in Italia: La Chaux-de-Fonds – Venezia – Vienna*, in *L'Italia di Le Corbusier*, Talamona, M. (a cura di). Milano: Ed. Mondadori Electra S.p.A.

Londoño-Venegas, S. (2014) *L'incidenza dell'itinerario nel procedimento progettuale. L'esperienza del viaggio in Africa nella composizione dell'opera di Rogelio Salmona* (tesis de maestría) Universidad nacional della Colombia, Bogotá

Motta, G., Pizzigoni, A. et alii (1997). *Cento Tavole. La casa a Milano dal 1890 al 1970*. Milano: Unicopli

Motta, G., Pizzigoni, A. (2011). *La Nuova Griglia Politecnica. Architettura e macchina di progetto*, R. Palma (a cura di). Milano: Franco Angeli

Nicoloso, P. (2012) *Il CIAM di Bergamo, Le Corbusier e le "verità" Discussibili della Carta d'Atene*, in *L'Italia di Le Corbusier*, Talamona, M. (a cura di). Milano: Ed. Mondadori Electra S.p.A.

Passanti, F. (2012) *Toscana*, in *L'Italia di Le Corbusier*, Talamona, M. (a cura di). Milano: Ed. Mondadori Electra S.p.A.

Pedretti, B. (2007). *La forma dell'incompiuto-Quaderno, abbozzo e frammento come opera del moderno*. Novara: De Agostini scuola SpA

Ruskin, J. (2018). *Viaggi in Italia (1840-1845)*, Brilli, A. (a cura di). Firenze: Ed. Passigli

Samper, G. (1986) *La arquitectura de la ciudad. Apuntes de viaje*. Bogotá: Fondo Editorial Escala

Samper, G., Taccuini di viaggio in Italia originali, 1949

Turner, P.V. (2001) *La Formazione di Le Corbusier- idealismo e Movimento moderno*. Milano: Editoriale Jaca Books

Vagnetti, L (1974) *L'architetto nella storia di Occidente*. Firenze: Teorema Edizioni

Velásquez Hernández, V.H. (2012) *El Libro Abierto. Sistemas de representación arquitectónica en el libro Gesamtes Werk / Oeuvre complete. Le Corbusier – Pierre Jeanneret 1910 – 1929* (Tesis de doctorado) Universitat Politècnica de Catalunya

Von Moos, S, Rüegg, A. (2002), *Le Cobusier before Le Corbusier*. New Haven and London: Yale University Press

Capitolo 2

**ANATOMIA SCIENTIFICA
DI UN VAGGIO DI STUDIO**

*Cattura e trasmissione della memoria dei riferimenti
di progetto nel taccuino di viaggio*

2.0 INTRODUZIONE

Ogni nuovo ostacolo trasformato in un'occasione di lavoro, ogni accidente tradotto in una nuova opportunità su cui misurare in pratica una volta di più il mondo stabile delle forme dell'architettura. È questa la particolare libertà dell'architettura, una libertà che nasce dai vincoli, una libertà conquistata in modo avventuroso e altrettanto avventurosamente subito contraddetta, subito barattata con nuovi vincoli, in cerca di nuovi punti di riferimento, barattata con le difficoltà che da sempre danno tempra alla forma, sempre rifuggendo l'arbitrario che rende la forma inverosimile, ecco il grosso insegnamento delle buone architetture ed ecco il loro consiglio.

Giorgio Grassi

Questo capitolo si concentra sullo studio e l'analisi dei quaderni del primo viaggio di formazione realizzato in Italia nel 1949 dall'architetto colombiano Germán Samper Gnecco (1924-2019). Particolare attenzione è rivolta al modo in cui l'architetto cattura la memoria del viaggio nei taccuini, per successivamente ritrovarla nel progetto. Tale memoria architettonica prodotta e organizzata nei taccuini di viaggio è adesso tracciata, riorganizzata e divisa per problemi di progetto.

L'obiettivo di questo capitolo è quello di verificare l'ipotesi che esista un rapporto tra disegni del quaderno di viaggio e il progetto architettonico, mediante un processo che possiamo definire come "l'anatomia scientifica di un viaggio di studio".

Secondo la Enciclopedia Treccani, nelle sue accezioni più generali, il termine «anatomia» significa: “[dal lat. tardo *anatomīa*, del gr. *ἀνατομή* «dissezione», [...] di *ἀνατέμνω* «tagliare, sezionare»]. In senso fig. analisi approfondita e minuziosa: fare l'anatomia di un sistema, di una teoria, di un testo [...], A far l'anatomia delle parole (Guerrini)”. “Scientifico agg. [dal lat. tardo *scientificus*, der. di *scientia* sul modello di *beneficus*,

munificus, ecc.]. Di scienza, appartenente o relativo alla scienza, tipico della scienza: ricerca sc.; rigore sc.; opera, produzione, attività sc.; leggi, schemi, criteri sc.; metodi sc.; [...]”. Pertanto, «anatomia» oppure una «descrizione anatomica» si riferisce all'analisi o all'esame dettagliato di qualcosa, e «scientifico» a quello che ha che fare con le esigenze di precisione e obiettività insite nella metodologia delle scienze.

"Anatomia scientifica", in architettura, è un'espressione che fa immediato riferimento all'architetto italiano Aldo Rossi (1931-1997), e questi termini sono qui reinterpretati non solo per l'importanza teorica che il pensiero di Rossi rappresenta per questa ricerca, ma anche perché il modo in cui l'architetto ha lavorato e applicato questi termini alle questioni architettoniche illustra chiaramente quanto siano utili a questo studio.

“Mi piace l'inizio e la fine delle cose: ma soprattutto di quelle che si rompono e si ricompongono, delle operazioni archeologiche e chirurgiche”. (Rossi, 1998/1981, p. 97).

L'anatomia è un'operazione chirurgica che si collega come concetto all'archeologia e persino all'autobiografia (in riferimento proprio al medesimo titolo del libro di Rossi); entrambi hanno qualcosa di privato, di intimo, che viene in qualche modo estratto dall'interno, separato, ordinato, riorganizzato. L'autobiografia è scientifica nel suo senso analitico, che implica l'idea di un certo progresso, riuscendo a trascendere la soggettività, evitando di chiudersi in sé stessa per contribuire in qualche modo alla costruzione della conoscenza.

Può essere conveniente prima di continuare, menzionare alcuni altri concetti che sono correlati sia all'anatomia che all'autobiografia. Per esempio, una tematica ampiamente studiata da Rossi e poi ripresa nella ricerca sulle macchine di progetto, è quella della *memoria*. Anche se l'uso del termine *memoria* in architettura può avere molte connotazioni, in questo caso viene affrontato come l'insieme di quei meccanismi del pensiero che appartengono appunto alla memoria. "L'importanza dell'architettura nella descrizione e nella comprensione di questi meccanismi, è presente fin dai più antichi scritti sull'argomento ed è stata oggetto di successive riprese [...]. L'architettura è

uno strumento quasi indispensabile per la costruzione di un sistema di memoria [...] ma è anche, allo stesso tempo, ciò che serve a spiegare la sua natura e le sue possibilità operative". (Motta, Pizzigoni, 2008, p.21)

Nell'idea di svelare la memoria in una rappresentazione architettonica, si rileva che il teatro è una delle architetture che offre la possibilità di mostrare la memoria attraverso il disegno e il funzionamento. L'idea del teatro della memoria risale al 1544 con il teatro di Giulio Camillo. Questo è un teatro "[...] che inverte il ruolo tra scena e spettatore e che mostra le capacità di una memoria che ha tutto il suo sapere sotto il controllo dello sguardo che in questo caso è collocato nel centro della scena (cfr. Camillo, 2001)". (Motta, Pizzigoni, 2008, p.23)

Teatro e memoria sono due argomenti di particolare interesse per la presente ricerca, in quanto per gli architetti i taccuini di viaggio diventano una forma di memoria che può addirittura estendersi ad altri, anche se non hanno intrapreso il viaggio. I quaderni di viaggio raccolgono i riferimenti architettonici ritrovati durante il viaggio e in questo senso si propone l'analogia del taccuino di viaggio come teatro della memoria.

Rossi studia la memoria come questione fondamentale all'interno della teoria della progettazione architettonica e approfondisce i suoi studi su questo argomento sia con i suoi testi, che con alcuni dei suoi disegni e progetti oltre a stabilire dei paragoni con studiosi di altre arti.

“[...] per Rossi l'architettura, che al contrario della musica, permane «incessantemente», produce attraverso la memoria non il rimando a se stessa e la sua ripetizione pura, ma al suo «altro», ovvero a quella alterità strutturale, fatta di innumerevoli altre architetture, che la costituisce [...] questo legame profondo tra l'architettura di Rossi e la memoria artificiale può essere indagato sia su un piano teorico, piano sul quale è possibile pensare all'architettura di Rossi come ad un unico grande sistema di memoria, sia su un piano operativo, o più propriamente compositivo, nel quale sono rintracciabili legami specifici tra le tecniche compositive e procedimenti descritti nei trattati sull'arte della memoria”. (Palma, 2004, p.131)

È già ben noto che, proprio come la memoria, il teatro è stata una figura importante per Rossi, a cui fa ripetutamente riferimento. Entrambe sono argomenti che fanno parte

costantemente dei suoi studi. Nella sua *Autobiografia Scientifica* (1981), Rossi spiega la derivazione del *Teatrino Scientifico*, che nasce come idea da alcuni suoi disegni del 1979 (Rossi, 1998/1981, p.54); “L'aggettivo «scientifico» deriva da molteplici motivi: è in realtà un misto tra il teatro anatomico di Padova, il teatro scientifico di Mantova, e l'uso scientifico della memoria dei teatri di marionette a cui Goethe dedicò la sua giovinezza”. (Rossi, 1998/1981, p.40)

È da ricordare inoltre come negli scritti rossiani il riferimento a Raymond Roussel (1877-1933) scrittore e artista francese “[...] assume una dimensione ideale o, al contrario, estremamente concreta - come quella del «Teatro degli Incomparabili» descritto nel romanzo *Impressions d'Afrique* ed esplicito riferimento per il *Teatrino scientifico* - nei *Quaderni azzurri*, che Rossi compila per quasi tutta la sua carriera di architetto, Roussel diviene un termine di riferimento centrale da un punto di vista teorico”. (Palma, 2004, p.127)

È anche interessante sottolineare come Roussel per Rossi sia un importante punto di riferimento, tra altre questioni, anche nella comprensione dei meccanismi della memoria

in architettura “[...] rimettere in gioco le figure dell'architettura in un sistema di memoria che coincide con il progetto, è direttamente connesso con il secondo aspetto del procedimento rousseliano che viene assunto dalla teoria della progettazione di Rossi, frammentariamente ma significativamente formulata nei *Quaderni azzurri*”. (Palma, 2004, p.133). Di conseguenza, è già stato ipotizzato in «*Come ho fatto alcuni miei progetti*»: *letteratura combinatoria e arte della memoria nell'opera di Aldo Rossi* (Palma, 2004), che uno dei modelli di costruzione dell'opera di Roussel “[...] sia la base del funzionamento del «sistema di memoria» svolto dai progetti di Rossi”. (Palma, 2004, p.133)

Tuttavia, il forte rapporto che si può stabilire tra Rossi e la letteratura non è limitato a questi aspetti. Ne è un esempio lo studio contenuto in *Architettura, spazio scritto* che fa esplicito riferimento all'autobiografia come forma letteraria attraverso la quale si può fare teoria. Nella postfazione, *L'esposizione teorica, il testo di architettura come forma di teoria* (Motta, Pizzigoni, 2001), gli autori alludono alla comprensione dell'*Autobiografia scientifica* di Aldo Rossi, “come indice di un progressivo slittare dell'attenzione dalla teoria

dell'architettura ai procedimenti di progetto da parte di un architetto diventato importante per i suoi contributi in merito a una possibile rifondazione teorica dell'architettura [...]”. (Motta, Pizzigoni, 2001, p.226)

Secondo questa ipotesi, più che una raccolta e un racconto di confessioni ed esperienze personali, l'autobiografia “è dunque la storia della costruzione di una persona attraverso l'architettura, della sua educazione nell'architettura. L'argomento non è l'architettura come esperienza o l'esperienza dell'architettura [...] ciò che si mostra è il contrario: è la persona che viene prodotta dal rapporto con l'architettura. [...] L'«io» si forma nell'architettura: tra il soggetto, la sua formazione, la sua esperienza personale e l'architettura c'è un legame indispensabile”. (Motta, Pizzigoni, 2001, p.227)

A questo punto architettura, autobiografia e anatomia si incontrano di nuovo per chiudere il circuito tematico sollevato, poiché ciò che hanno in comune è “la rappresentazione del soggetto come se fosse già morto, ciò che consente di parlare standone in un certo senso al di fuori: descrivere l'architettura è sempre un po' come descrivere sé stessi come morti”. (Motta, Pizzigoni, 2001, p.227)

Metodo e l'impostazione dell'analisi

La reinterpretazione dell'anatomia scientifica russiana che questa tesi ha assunto, consiste in una classificazione, selezione, riorganizzazione e smontaggio analitico dei disegni dei quaderni del primo viaggio di formazione di Germán Samper, allo scopo di cercare di studiare i meccanismi della memoria architettonica ricostruendo i nessi tra gli schizzi di viaggio e i disegni di progetto. Questa è una memoria che in origine ha una sua organizzazione logica che è legata alla struttura e alla cronologia del viaggio attraverso i luoghi visitati, alle architetture e agli spazi percorsi e disegnati; alle architetture che sono state viste e catturate dall'architetto. Tuttavia, questa organizzazione della memoria nei quaderni non è sufficiente a produrre il progetto: la memoria deve essere rielaborata. È in questo senso che lo smontaggio analitico deve aiutare a capire come il taccuino sia una forma congelata di memoria legata al viaggio, ma che, per potersi tradurre nel progetto, deve essere penetrata, frammentata, riorganizzata. Questa anatomia scientifica cerca di studiare come la memoria del viaggio viene catturata

nei quaderni e come questa memoria, composta di architetture di riferimento, viene impiegata nel progetto architettonico. L'anatomia cerca quindi di capire in che modo questi disegni depositati nei quaderni costituiscono la memoria dell'architetto e come possono essere utilizzati in modo diverso per contribuire al progetto.

“[...] non c'è un'architettura che neghi il passato o un'altra architettura che l'ha preceduta, non c'è architettura che emerga senza esaltare contemporaneamente quanto essa stessa sembra superare”. (Grassi, 2000/1974, p.114)

Il primo passo, dopo aver stabilito un contatto diretto con l'architetto Germán Samper (che all'epoca era ancora vivo), è stato quello di visitare il suo archivio personale a Bogotá, Colombia (luglio 2018) per incontrare, conoscere personalmente e registrare fotograficamente i due quaderni originali del suo primo viaggio di formazione in Italia (estate 1949). Il secondo passo è stato quello di effettuare interviste con lui, sia di persona che a distanza, fino a poco prima della sua scomparsa (maggio 2019). Il passo successivo è stato quello di generare un database che raccogliesse le pagine e i

disegni e i loro aspetti più rappresentativi, rendendo possibile, oltre a caratterizzarli, il confronto fra testi e disegni, e dando così la possibilità di generare analisi sia quantitative che qualitative. Successivamente, è stato necessario formulare gli argomenti oggetto di analisi, per procedere alla selezione dei disegni più rappresentativi e, una volta realizzata la documentazione digitale dei due quaderni, è stato necessario caratterizzarli e riorganizzarli per avviare l'anatomia scientifica che ha permesso di individuare, comprendere ed evidenziare i suoi elementi costitutivi.

La ricerca analizza 306 disegni che compongono i due quaderni del viaggio di Samper in Italia nel 1949. In seguito è stata fatta una selezione dei disegni che evidenziano l'interesse nei problemi di progetto e offrono risposte per risolverli. Finalmente, è stato effettuato un lavoro sistematico di montaggio sui disegni selezionati con interventi che hanno cercato di essere discreti, ma che tentano di evidenziare gli aspetti e questioni che emergono dall'analisi attraverso semplici operazioni digitali.

È importante sottolineare che questa analisi è stata svolta mediante interpretazioni fondate sull'evidenza dei disegni di Samper e non sulla ricostruzione storica delle sue intenzioni. In questo modo sono emerse due versioni dei taccuini di viaggio: quella originale e quella contenente gli interventi di questa ricerca in cui è evidente il riutilizzo e la ricreazione di ciò che un altro (in questo caso Samper) ha già fatto in precedenza.

Questo è solo uno dei metodi possibili, un sistema in cui le ipotesi vengono testate; naturalmente, è solo una delle possibilità di affrontare la lettura dei taccuini di viaggio: le opzioni sono molteplici e questa ricerca ne solleva una. Di conseguenza, i termini qui scelti e utilizzati per la classificazione e la descrizione dei problemi sono il risultato dell'analisi di questa ricerca in particolare e sono specifici di questo lavoro. Nelle occasioni in cui lo studio fa riferimento a termini e/o parole usate da Samper stesso, o da documenti ufficiali, ciò sarà precedentemente annunciato e sarà reso evidente attraverso l'uso del corsivo e/o delle virgolette.

2.1

ANALISI PER VOCI

*l'archivio, il database,
l'analisi quantitativa e qualitativa*

Fin dal suo apparire come strumento necessario, il disegno d'architettura [...] ha mostrato anche una sua propria, autonoma direzione di ricerca, una direzione parallela, a volte apertamente divergente rispetto all'architettura e ai suoi processi.

Giorgio Grassi

L'archivio

German Samper ha risposto ampiamente e generosamente alle domande e richieste sia via posta elettronica oppure via telefono, sia personalmente nel suo ufficio a Bogotá. Era luglio 2018. Oltre a passare diverse ore ad ascoltare con grande piacere la narrazione dei suoi ricordi di quasi 70 anni fa ma descritti con estrema lucidità, ho avuto la fortuna di poter ammirare i quaderni originali del suo primo viaggio di formazione come architetto. Al momento dell'intervista, Samper aveva già realizzato i suoi oltre 5.000 disegni,



Foto 1: Germán Samper nel suo ufficio a Bogotá, Luglio 18, 2018

molti dei quali sono stati esposti in mostre nazionali e internazionali. Germán Samper ha sempre assicurato che "si impara a disegnare disegnando" e in diverse occasioni ha insistito sul fatto che il miglior e più grande insegnamento che gli abbia lasciato il suo maestro Le Corbusier, era quello di disegnare per imparare e apprendere l'architettura. Samper ritiene che sia un dovere dell'architetto, ma anche un'arte che si affina con la pratica nel tempo. Forse è per questo che era così curioso che mi fossi interessata proprio ai disegni del suo primo viaggio di formazione, che in realtà sono i suoi primi disegni di architetture. L'allestimento

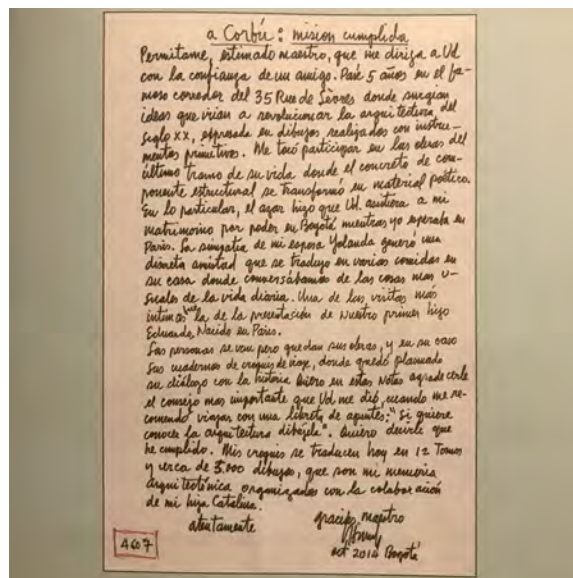


Foto 2: Un ringraziamento postumo di Germán Samper a Le Corbusier, Bogotá, Ottobre 2014

dell'archivio personale di Germán Samper è stato un progetto che aveva intrapreso alcuni anni prima con l'aiuto dedicato e delicato della figlia Catalina.

In questo processo, Samper ha realizzato a mano due contrassegni nei suoi taccuini: uno per i disegni e uno per le pagine di ogni taccuino. In ordine cronologico e con un numero consecutivo ha segnato ogni disegno o l'insieme dei disegni contenuti nella stessa pagina (per questo si sa che ha realizzato più di 5000 disegni). Con una diversa numerazione ordinata ha segnato le

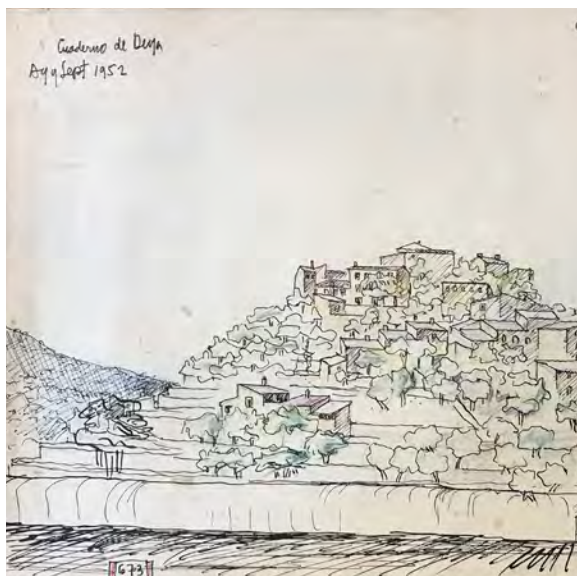


Foto 3: Germán Samper, Quaderno di Viaggio numero 13, Agosto - Settembre 1952

pagine di ogni quaderno di viaggio; questa numerazione termina quando il quaderno è finito e ricomincia da capo con il quaderno seguente.

In un armadio situato proprio all'ingresso del suo ufficio, riposano 34 scatole identiche e meticolosamente disposte, delle dimensioni di 70cm x 50cm x 12cm. Tutte corrispondono alla serie *Croquis de Viaje* [Schizzi di viaggio], e sono sistematicamente numerate e contrassegnate nel medesimo carattere tipografico e lo stesso testo nella stessa disposizione: a sinistra posto il titolo



Foto 4: Germán Samper, Archivio personale 'Croquis de Viaje' (Foto: 07.2018)

generale: *Croquis de Viaje* e numero di scatola; a destra, il luogo o i luoghi in cui sono stati realizzati i disegni e la data; al centro, il numero corrispondente al primo e all'ultimo dei disegni contenuti in ogni scatola e la firma di Samper.

Le prime 29 scatole delle 34 che compongono questo archivio, contengono tutti gli schizzi di viaggio realizzati dall'architetto durante la sua vita dal 1949. La scatola numero 30 è il *backup* digitale di tutti i disegni, la scatola numero 31 corrisponde a una mostra a Cartagena (Colombia) e le scatole numero 32, 33 e 34 non erano ancora contrassegnate in quel momento.

Le prime due scatole (1 e 2) contengono i primi 18 quaderni di viaggio, tutti realizzati in Europa tra il 1949 e il 1953, periodo durante il quale Samper ha vissuto a Parigi e ha lavorato nell'atelier di Le Corbusier. Nella prima scatola sono preservati tutti i disegni corrispondenti ai primi itinerari eseguiti in Italia, Francia e Spagna; nella seconda scatola sono conservati i disegni realizzati in Francia, Spagna, Inghilterra e Grecia in questo periodo.

I primi 12 quaderni hanno lo stesso formato 13cm x 21cm, che è un formato comodo e ideale da portare in viaggio; anche se costringe a fare disegni piccoli. Forse questo spiega perché nei quaderni di Samper alcuni schizzi sono più piccoli di altri disegni, o ci siano disegni più grandi che occupano due pagine. Del resto per l'architetto viaggiatore tutti i disegni sono ugualmente necessari e importanti e la loro rilevanza non è determinata dalle dimensioni del disegno. Dal quaderno numero 13 in poi, il formato comincia a crescere progressivamente, finché alla fine della sua vita, un po' per aiutare gli occhi e un po' per passione, Samper comincia a disegnare in formati molto più grandi.

Ciascuno dei 5.000 disegni di viaggio è stato scannerizzato e riordinato cronologicamente e consecutivamente in un formato standard di 21cm x 27cm. Tutti questi disegni costituiscono attualmente una collezione di dodici volumi di schizzi di viaggio debitamente rilegati in copertina rigida e che, su richiesta, possono essere consultati, mentre gli originali rimangono protetti dal passare del tempo nella loro custodia. Avere accesso ai quaderni originali è stata una grande fortuna, non solo perché è stato possibile osservare i quaderni e i disegni

Il database

Il database relazionale che è stato costruito in questa ricerca è composto da due tabelle: la tabella "Pagina" e la tabella "Disegno". Ognuna contiene campi specifici che cercano di includere tutte le informazioni rilevanti relative al contenuto (disegno) e al contenitore (pagina) in modo organizzato e che, in seguito, possono essere collegate tra loro.

I campi della tabella "Pagina" sono 5:

Il campo 'ID Pagina' si riferisce alla numerazione consecutiva che Germán Samper ha assegnato ad ogni pagina che contiene i suoi disegni di viaggio. In questa ricerca vengono studiati i quaderni originali numero 3 e 4 del primo viaggio di formazione in Italia.

Il campo 'numero di disegni sulla pagina' si è reso necessario perché l'architetto ha realizzato ripetutamente più di un disegno

sulla stessa pagina, molto probabilmente con l'intento di studiare e comprendere meglio ciò che gli interessava impiegando diverse rappresentazioni. Il database è stato utile, tra l'altro, per generare una numerazione che in questi casi aggiunge le lettere a, b, c, d, ecc. per differenziare ognuno dei disegni contenuti nella stessa pagina. Come menzionato in precedenza, nella numerazione data da Samper vari disegni su una pagina vengono sempre numerati come un unico disegno.

Il campo 'testo' si riferisce alla scrittura all'interno della pagina, e distingue quattro diversi tipi di testo che sono stati definiti come: testo 'descrittivo' che fa, infatti, una descrizione dell'architettura oppure l'opera d'arte disegnata; questo testo accompagna e complementa il disegno. Testo 'informativo', che fornisce un resoconto di cose come il luogo in cui viene realizzato il disegno o la data di produzione. Il testo 'di commento' registra le osservazioni personali fatte da Samper sulle



Grafico 1: Tabella 'Pagina' / Database Quaderni di Viaggio G. Samper / 2019

architetture visitate, o sui disegni realizzati. Infine, il testo 'di posizione' che è quello che indica il luogo da cui l'architetto ha elaborato il disegno.

Il campo 'Destra/sinistra (D/S)', indica il lato della pagina su cui è stato realizzato il disegno. Normalmente l'architetto disegna sempre sul lato destro e non era usuale per lui disegnare sul retro della pagina (a sinistra); ci sono però alcune eccezioni dove i disegni appaiono anche a sinistra. Ciò è dovuto, secondo questa ricerca, a tre fattori principali:

-Quando ha dimenticato di disegnare qualcosa di importante ed ha dovuto tornare nel taccuino per trovare uno spazio vuoto.

-Quando ha avuto la necessità di risolvere uno o più problemi con più di un disegno e ha avuto bisogno di utilizzare questo spazio. Cioè, quando aveva bisogno di fare più di un disegno per studiare e comprendere un problema architettonico (distributivo, strutturale, funzionale, ecc.)

-Quando ha avuto la necessità di occupare l'intera superficie delle due pagine per illustrare meglio il soggetto del disegno.

Il campo 'Data della pagina' riguarda tutti i disegni contenuti sulla pagina e riporta la data in cui sono stati realizzati; questo testo aiuta a chiarire la cronologia del viaggio e più o meno quanto tempo è stato Samper in ogni luogo.

Per la tabella 'Disegno', invece, i campi sono 10 e si riferiscono specificamente alle caratteristiche principali di ogni disegno:

il campo 'ID Disegno' si riferisce al numero consecutivo assegnato da Germán Samper per i suoi disegni e al quale, se necessario, sono associate le lettere a, b, c, d, ecc.

Il campo 'Luogo', indica il luogo in cui si trova ciò che è stato disegnato.



Grafico 2: Tabella 'Disegno' / Database Quaderni di Viaggio G. Samper / 2019

Il campo ‘Tema del disegno’ è una classificazione che determina gli elementi urbano-architettonici rappresentati nella loro denominazione più generale, ad esempio: Piazze, Palazzi, Chiese, ecc.

Il campo ‘Soggetto’, si riferisce alla denominazione particolare dell'architettura rappresentata, cioè agli specifici soggetti urbano-architettonici che Samper ha disegnato, ad esempio: Palazzo Ducale, Santa Maria del Fiore, ecc.

Il campo ‘Parte rappresentata’ si riferisce alla parte specifica disegnata: facciata ovest, facciata nord, piano terra, secondo piano, ecc.

Il campo ‘Tecnica di rappresentazione’ indica se il disegno è una pianta, prospettiva, prospetto, sezione, assonometria, ecc.

Questo campo è particolarmente importante, perché serve per rispondere alla domanda principale: quale problema architettonico affronta Germán Samper e con quale tecnica di rappresentazione lo questiona e risolve?

Il campo ‘Problema’ ipotizza, sulla base del disegno e della rappresentazione, il possibile problema che Samper intendeva affrontare.

Il campo ‘Dettagli’, contiene qualsiasi informazione aggiuntiva che possa essere utile per comprendere il disegno.

Il campo ‘Categoria (interno/esterno)’ indica se il disegno è stato realizzato all'interno dello spazio architettonico o nello spazio della città.

Il campo ‘Fotografia’, si riferisce alla fotografia scattata dall'autore sulla pagina originale.

| ID Disegn | Lugar | Sujeto | Técnica de represent | Parte Representada | Detalles |
|-----------|---------|------------------------------|----------------------|---|-------------------|
| 0011 | Bergamo | Palazzo della Ragione | Prospettiva | Facciata sud | Archi e passo a |
| 0012 a | Bergamo | Piazza Vecchia | Pianta | Spazio pubblico | |
| 0012 b | Bergamo | Biblioteca Civica Angelo Mai | Prospetto | Facciata sud | Facciata princip |
| 0012 c | Bergamo | Battistero di Bergamo | Assonometria | Battistero e impianto | Battistero e par |
| 0013 | Bergamo | Piazza Vecchia | Prospettiva | Facciata principale (nord) Palazzo della | Facciata princip |
| 0014 | Bergamo | Santa Maria Maggiore | Prospetto | Ingresso - Portale sud dei Leoni bianchi | Ingresso - Port |
| 0015 a | Vicenza | Piazza delle Erbe | Pianta | Spazio pubblico | Piazza delle Erbe |
| 0016 | Vicenza | Piazza dei Signori | Prospettiva | Basilica palladiana facciata nord-ovest e | Piazza dei Sign |

Grafico 3: Parte dalla Tabella 'Disegno' / Database Quaderni di Viaggio G. Samper / 2019

L'analisi quantitativa

Un'analisi quantitativa su questo argomento ha molteplici possibilità di essere affrontata, approfondita e, infatti, potrebbe essere piuttosto estesa. Di seguito si riporta un breve resoconto dei principali risultati con alcuni dei dati più rappresentativi che costituiscono la parte preparatoria del lavoro.

I due quaderni del viaggio di Samper in Italia del 1949 contengono un totale di 306 disegni

che sono stati registrati, così suddivisi: 224 nel quaderno n.3, corrispondenti alla prima parte del viaggio, e 82 nel quaderno n.4, corrispondenti alla seconda parte del viaggio.

In questa prima classificazione è evidente che i disegni fatti nella prima tappa del viaggio corrispondono a quasi tre volte il numero di disegni fatti nella seconda tappa del viaggio.

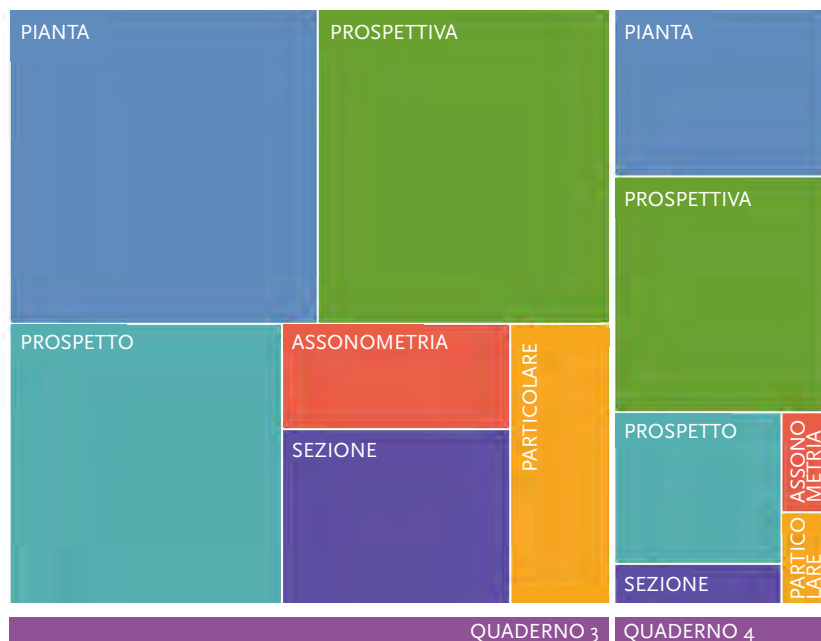


Grafico 4: Percentuale grafica dei disegni in ognuno dei quaderni

Le città oggetto dei disegni nel quaderno n.3 sono:

Bergamo con 6 disegni,
Vicenza con 23,
Padova con 12,
Venezia con 71,
Ravenna con 22,
Forlì con 3, e infine,
Firenze con 84.

Il quaderno n. 4, invece, comprende le città di:

Pisa con 22 disegni,
Siena con 25,
Arezzo con 3,
Perugia con 20,
Assisi con 11 e
Orvieto con 2 disegni.

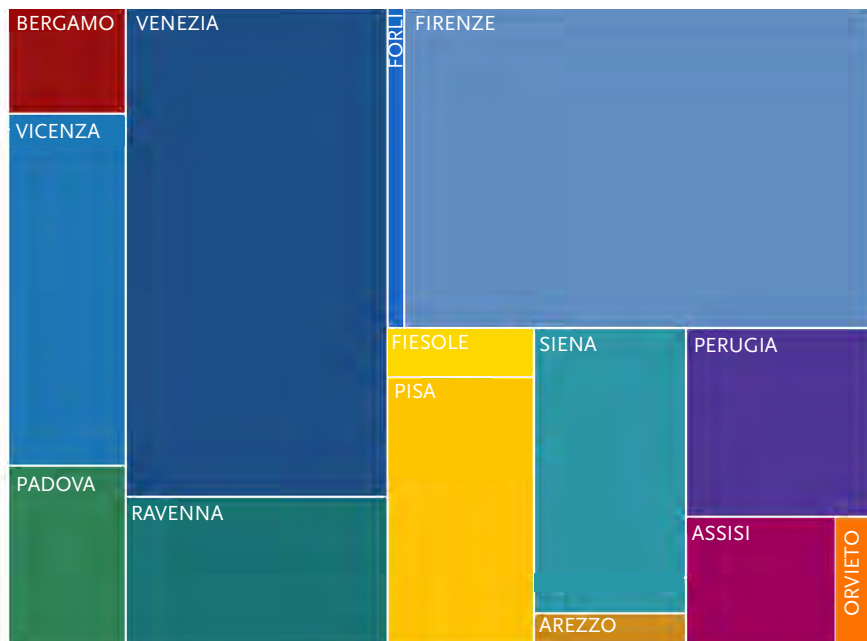


Grafico 5: Percentuale grafica dei disegni per città

Dei 306 disegni presenti in entrambi i quaderni, in base alla tecnica di rappresentazione, si riscontra che ci sono:

90 prospettive,
84 planimetrie,
64 prospetti,
31 sezioni,
20 particolari e
18 assonometrie.

Effettivamente, le planimetrie e le prospettive sono le rappresentazioni più comuni tra quelle presenti nei quaderni, tuttavia è interessante notare come Samper ricorresse a diversi tipi di rappresentazione ogni volta che lo trovava necessario.

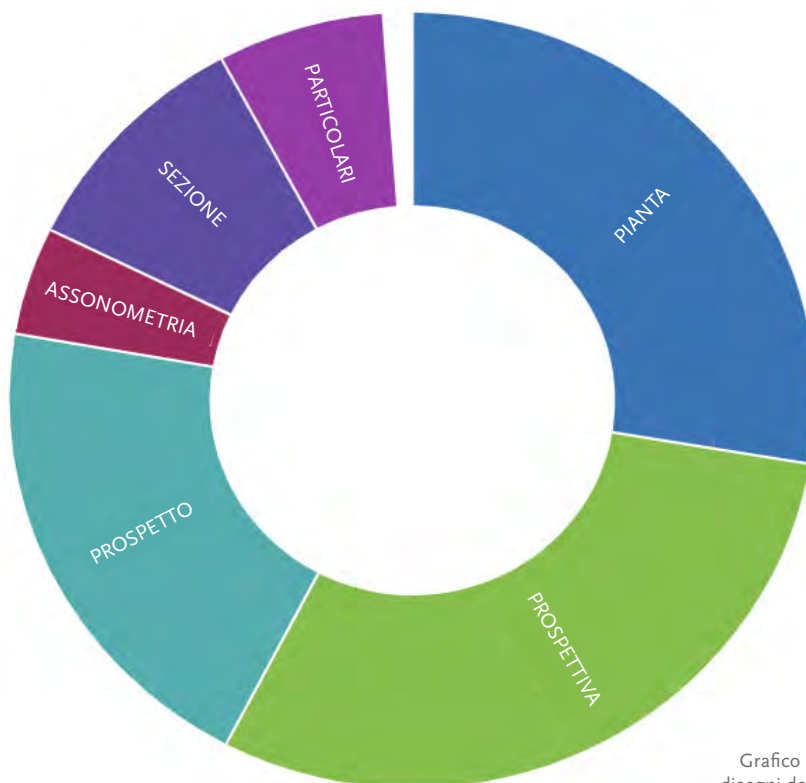


Grafico 6: Percentuale grafica dei disegni dei tipi di rappresentazione

Nel quaderno n.3, il rapporto tra pagina e numero di disegni è stabilito come segue:

68 pagine con 1 disegno,
34 pagine con 2 disegni,
16 pagine con 3 disegni,
4 pagine con 4 disegni e
1 pagina con 5 disegni.

Nel quaderno n.4, invece, il rapporto tra pagina e numero di disegni è il seguente:

44 pagine con 1 disegno,
12 pagine con 2 disegni,
3 pagine con 3 disegni,
1 pagina con 4 disegni,
1 pagina con 5 disegni e
2 disegni che occupano 2 pagine contigue,
ciascuno.

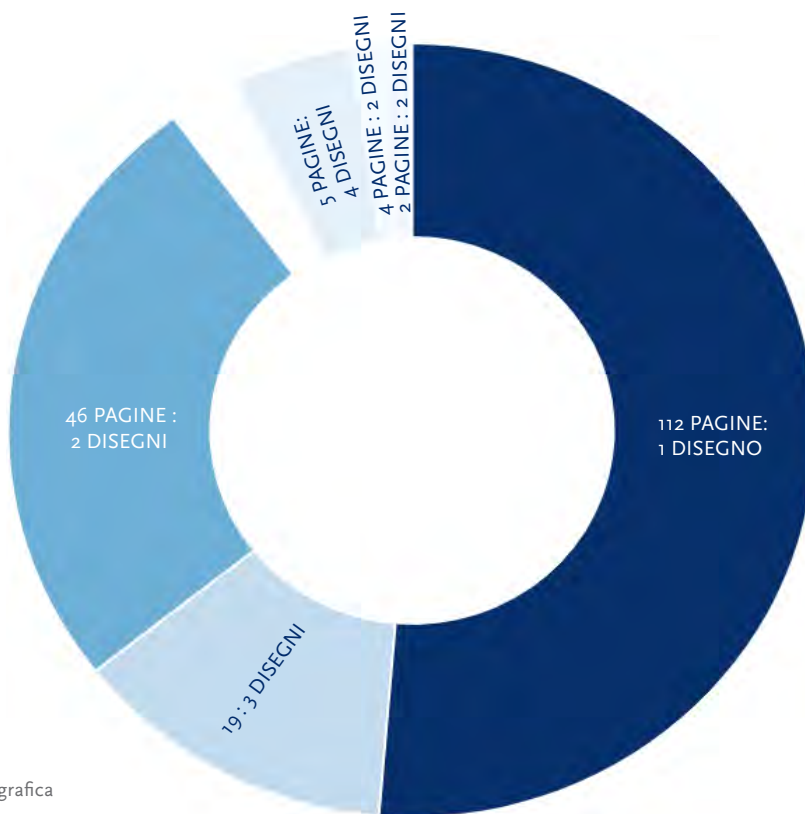


Grafico 7: Percentuale grafica dei disegni per pagina

Questa differenza nel rapporto del numero di disegni per pagina tra il quaderno n.3 e il n.4, potrebbe essere dovuta al fatto che nella prima parte del viaggio Samper si concentra principalmente sullo studio dei problemi architettonici: strutturali, costruttivi, distributivi, delle relazioni spaziali all'interno dell'architettura, così come delle visuali e della luminosità nel rapporto interno - esterno, il che gli ha richiesto di realizzare più disegni che si completano a vicenda per spiegare le soluzioni architettoniche.

Invece, nella seconda parte del viaggio, sebbene sia ancora frequente trovare più di un disegno per pagina, Samper realizza principalmente disegni urbani che occupano un'intera pagina e, in un paio di occasioni, occupa addirittura due pagine con lo stesso disegno (figg. *a* e *b*). I disegni si concentrano principalmente sulle relazioni esterne con particolare interesse nei percorsi che Samper esprime in dettaglio. Vale la pena chiarire che, anche se in percentuali diverse, in entrambi i quaderni si trova la rappresentazione di

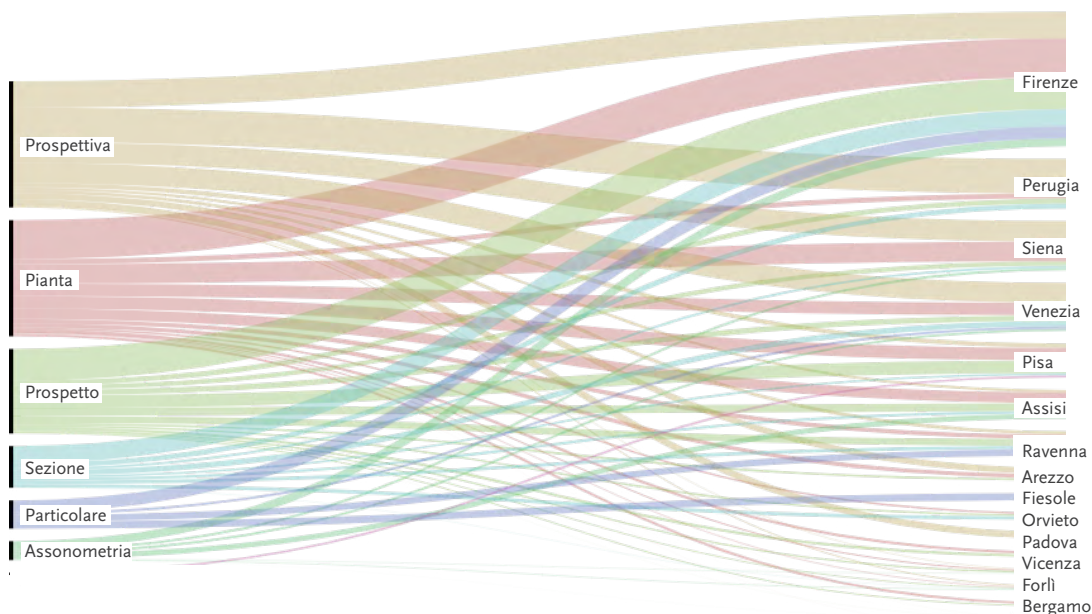


Grafico 8: Percentuale grafica relazione tra città e tipi di rappresentazione

entrambe le questioni. Sulla base di questi dati è possibile affermare che, sebbene la maggior parte dei disegni corrisponda a prospettive e planimetrie, è ormai chiaro che l'architetto poteva ricorrere a tutti i tipi di rappresentazione in base a ciò che era interessato a registrare. Inoltre, vale la pena notare che le città che registrano un numero

significativamente maggiore di disegni sono Venezia, Firenze, Pisa e Siena. Oltre a contenere tutte le informazioni, organizzarle ed ampliarle, questo database è una parte importante della metodologia, poiché è stato anche cruciale per trovare un modo adeguato di indirizzare e condurre la ricerca nello sviluppo dell'analisi qualitativa.



Figura a: G. Samper, '175' in Taccuino di Viaggio 4, Perugia, 1949

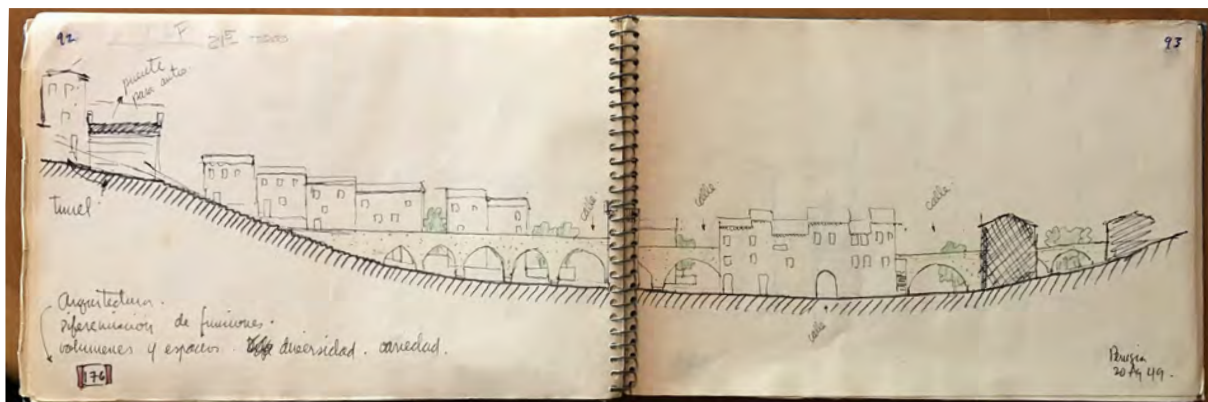


Figura b: G. Samper, '176' in Taccuino di Viaggio 4, Perugia, 1949



Grafico 9: Percentuale grafica relazione tra soggetto e tipi di rappresentazione

L'analisi qualitativa

L'analisi qualitativa parte dai dati ottenuti nell'analisi quantitativa che ne costituisce il fondamento. Questo metodo ha inoltre contribuito a determinare che, nel caso particolare dei disegni di viaggio di Germán Samper, almeno per quanto riguarda i quaderni n.3 e n.4 del suo primo viaggio di formazione in Italia nel 1949, sono state impiegate alcune forme ricorrenti di rappresentazione che vengono dedicate a specifici problemi architettonici e urbani.

Per arrivare a questi primi risultati, è stato necessario sottolineare alcuni aspetti che, in sostanza, cercavano di identificare:

1. i temi/problemi progettuali all'interno dei disegni dei quaderni;
2. i disegni dei quaderni che trattano questi temi
3. la corrispondenza tra la tecnica di rappresentazione e il tipo di problema.

Sulla scorta dell'analisi svolta, sono stati evidenziati tre problemi architettonici principali sui quali Samper si sofferma nei suoi taccuini. Due di questi problemi riguardano lo spazio pubblico aperto collettivo

della città, e un terzo riguarda lo spazio interno all'architettura. Questi tre problemi possono essere suddivisi in due diverse categorie: spazio pubblico di movimento (transizione), e spazio pubblico di sosta e movimento. Secondo questo approccio, i tre problemi possono essere descritti come:

- a. Il problema del collegamento funzionale e dell'unità architettonica di spazi pubblici frammentati.
- b. Il problema della prospettiva visuale sugli elementi monumentali della città lungo i percorsi.
- c. Il problema dell'illuminazione dentro uno spazio coperto.

A ogni singolo problema è associabile una soluzione che può essere definita come:

- a. La Piastra. Il primo problema riguarda lo spazio pubblico all'aperto e la sua soluzione coincide con l'impiego della piastra quale piano di svolgimento della vita pubblica. La piastra è prevista come superficie che serve come base di appoggio e supporto per l'architettura.

A questo problema corrisponde la tecnica di rappresentazione della planimetria. In una parola questa soluzione potrebbe essere riassunta come *Supportare*.

b. La Cornice. Il secondo problema riguarda allo spazio pubblico esterno e la sua soluzione coincide con il percorso quale spazio incorniciato. A questo problema corrisponde la tecnica di rappresentazione della sezione stradale. In una parola questa soluzione potrebbe essere sintetizzata come *Inquadrare*.

c. La Luce. Il terzo problema concerne il modo in cui la luce penetra dall'esterno per illuminare l'interno degli spazi, il che rende evidente la relazione luce - ombra, interno - esterno. A questo problema d'illuminazione, corrisponde una tecnica di rappresentazione combinata tra sezione e prospettiva. In una parola questa soluzione potrebbe essere riassunta come *Illuminare*.

Una volta definiti i tre problemi sulla base dell'analisi derivata dai taccuini, è stato

indispensabile tornare ai quaderni e ai loro disegni per estrarre quelli tra loro che rappresentano e illustrano ciascuno dei temi. Questo processo ha comportato la lettura dei quaderni dal punto di vista del progetto e non dal punto di vista dell'indagine storiografica. Con questo passo è stato possibile iniziare un avvicinamento più efficace al rapporto tra taccuino e progetto.

Dopo aver selezionato i disegni, per ogni tema è stato realizzato un diverso e specifico intervento grafico, attraverso l'uso dei colori, con l'intento di rappresentare ed evidenziare i caratteri peculiari delle tecniche di rappresentazione impiegate da Samper nell'indagare il problema. In tutti i casi, nonostante siano operazioni molto semplici che oltre all'impiego del colore, agiscono combinando, ruotando, sottraendo, completando le immagini originali, gli interventi effettuati hanno cercato di esaltare i tre temi su cui si basano le ipotesi.

Da una parte, con la descrizione di uno spazio pubblico di sosta e movimento come una piastra, attraverso l'uso della planimetria; dall'altra, proiettando uno spazio pubblico di movimento e transizione come un percorso incorniciato, mediante la sezione verticale e, infine, esplorando lo spazio interno, tramite rappresentazioni che esaltano questi spazi in cui si produce il rapporto luce-ombra.

La seguente tabella intende essere la rappresentazione schematica del lavoro svolto e indica i problemi del progetto rivelati nei quaderni di viaggio: 'Spazialità' indica se il problema incontrato fa parte dello spazio pubblico all'aperto o se è uno spazio interiore.

'Dimensione' indica se il problema si sviluppa nella dimensione orizzontale o verticale dello spazio. 'Categoria' segnala se lo spazio è di sosta o di movimento. 'Problema' indica il problema di progetto da risolvere. 'Soluzione' è la risposta per risolvere il problema di progetto. 'rappresentazione architettonica' si riferisce al tipo di rappresentazione con cui è possibile risolvere il problema.

Ciascuna delle soluzioni ai problemi individuati nei quaderni è caratterizzata da un particolare sistema di rappresentazione. La base teorica che la ricerca impiega in questo passaggio è quella sviluppata nel libro *Cento Tavole. La casa a Milano dal*

| PROBLEMI DI PROGETTO RILEVATI NEI DISEGNI DEI TACCUINI | TEMA | SPAZIALITÀ | DIMENSIONE | CATEGORIA | PROBLEMA | SOLUZIONE | N. CASI | RAPPRESENTAZIONE ARCHITETTONICA |
|---|------|---|---------------------------|-----------|---------------------------------------|-------------------------|---------|------------------------------------|
| | 01 | SPAZIO PUBBLICO ESTERNO COLLETTIVO - APERTO DELLA CITTÀ | ORIZZONTALE | SOSTA | LO SPAZIO PUBBLICO COMPOSITO | PIASTRA [sostenere] | 15 | PIANTE |
| | 02 | | VERTICALE | MOVIMENTO | LO SPAZIO PUBBLICO DI MOVIMENTO | CORNICE [inquadrare] | 23 | SEZIONI |
| | 03 | SPAZIO INTERNO- CONFINATO DELL' ARCHITETTURA | ORIZZONTALE- VERTICALE | SOSTA | IL TAGLIO DI LUCE | LUCE [illuminare] | 8 | SEZIONE PROSPETTIVA |

Grafico 10: Tabella Sintesi Temi / Problemi di Progetto / Soluzioni

1890 al 1970. Il libro presenta i risultati di uno studio condotto dal gruppo di ricerca guidato da Giancarlo Motta e Antonia Pizzigoni. Lo studio indaga il ruolo delle tecniche di rappresentazione convenzionali nella produzione di figure architettoniche utili alla soluzione dei problemi progettuali. Nello studio tali tecniche sono associate a "discorsi/dispositivi", ovvero quei saperi che investono il progetto configurandosi sia come ideologie discorsive, sia come dispositivi di rappresentazione.

“Al differenziarsi dei discorsi si aggiunge un parallelo differenziarsi delle tecniche; [...] soprattutto a quelle relative alla rappresentazione perché direttamente implicate con i procedimenti analitici. Il diagramma dei comportamenti e delle relazione fra le parti, la sezione e i diversi procedimenti di tipo anatomico, la frammentazione e l'isolamento dei pezzi, le costruzioni astratte del disegno geometrico, le griglie che istaurano la comparazione, gli schemi quantitativi dei regolamenti, la rappresentazione degli elementi e delle partiture decorative, tutti questi sono modi della rappresentazione non indifferenti; ciascuno di essi qualifica fortemente i diversi campi del sapere in architettura”. (Motta, Pizzigoni, 1997, p.10)

Il primo problema - soluzione trova il suo funzionamento del sistema di rappresentazione nel discorso-dispositivo della geometria.

Il secondo problema - soluzione trova il suo funzionamento del sistema di rappresentazione nel discorso-dispositivo igienico sanitario.

Il terzo problema - soluzione trova il suo funzionamento del sistema di rappresentazione nel discorso-dispositivo della funzione.

2.2

TEMA 1: LA PIASTRA

*lo spazio pubblico composito
e la sua rappresentazione in pianta
[Supportare]*

Il tema dell'unitarietà dello spazio pubblico composto da diversi spazi tra loro interconnessi è il primo argomento che viene affrontato. Nei taccuini di viaggio di Samper si è infatti riscontrato un reiterato interesse per gli spazi pubblici esterni dove è possibile percorrere, fermarsi, fare una pausa, sostare e rimanere. A questo proposito è interessante notare che, in generale, Samper si rivolge all'elaborazione di piante precise e dettagliate di questi spazi in termini di morfologia, proporzioni, configurazione spaziale e basamento degli elementi architettonici.

Le figure 01-1 e 01-2 corrispondono ai disegni 30 e 31 realizzati a Padova, e illustrano l'intenzione di Samper di comprendere in planimetria le relazioni spaziali e la disposizione dei volumi nello spazio pubblico. Il disegno numero 31 corrisponde a una successione di piazze: della Frutta, delle Erbe, dei Signori, e una parte della Piazza Capitaniato. Nonostante la numerazione successiva (30 e 31), Samper molto probabilmente iniziò a disegnare la sequenza di piazze sulla pagina di destra con il disegno numero 31 (fig. 01-2) e, a causa della mancanza di spazio, ha completato la Piazza del Capitaniato sulla pagina di sinistra con il disegno 30 (fig. 01-1).



Figura 01-1 - G. Samper, '030' in Taccuino di Viaggio 3, Padova, 1949

Figura 01-2 - G. Samper, '031' in Taccuino di Viaggio 3, Padova, 1949

Nel disegno numero 31 (fig. 01-2) dispone nella planimetria gli edifici più rappresentativi di questa successione di piazze: all'interno della Piazza della Frutta disegna la pianta del Palazzo della Ragione, su un fianco della Piazza dei Signori, traccia un prospetto della Torre dell'Orologio e sull'altro lato traccia un prospetto della Loggia del Consiglio. Sullo stesso foglio, ma non come parte della planimetria, realizza una piccola assonometria del Palazzo della Ragione e disegna di nuovo uno schema della pianta della Piazza dei Signori, probabilmente tentando di aggiustare meglio le proporzioni.

Nel disegno numero 30 (fog. 01-1), Samper termina la Piazza Capitaniato con la facciata

dell'edificio della Biblioteca delle Scienze dell'Antichità Arte Musica Liviano e indica la posizione del Palazzo del Capitaniato. Il rimanente del foglio è occupato da una prospettiva più ampia del Palazzo della Ragione. Come è usuale nei taccuini di Samper di questo primo viaggio, i disegni sono in inchiostro nero ed è interessante notare come l'architetto evidenzia il contorno della successione di piazze ombreggiando tutta la parte esterna della planimetria, il quale è ricorrente anche nei disegni seguenti di questo viaggio.

La figura 02 è una ricomposizione fatta per questo studio dei disegni 30 e 31 (figg. 01-1 e 01-2).

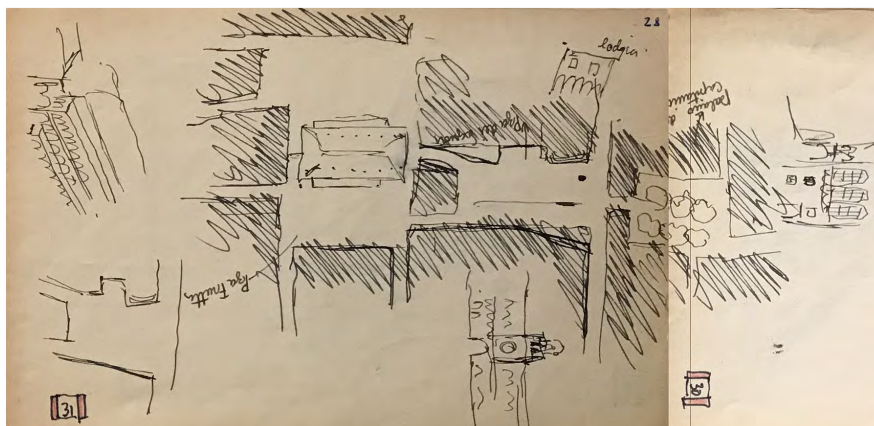


Figura 02 - G. Samper, '030 - 031' in Taccuino di Viaggio 3, Padova, 1949 - Disegno ricomposto

Altrettanto, oltre alle planimetrie disegnate con queste caratteristiche, ricorre al disegno, anche abbastanza dettagliato, delle viste in prospettiva che forniscono un'idea chiara e precisa per capire le diverse spazialità. Questo dualismo, questa doppia rappresentazione, è evidente nella maggior parte dei casi.

La figura 03 corrisponde al disegno 35 fatto a Venezia ed è un chiaro esempio di questo rapporto pianta - elevazione. Con la stessa operazione descritta precedentemente nel disegno di Padova, Samper ombreggia la parte

corrispondente all'edificato per evidenziare la planimetria di Piazza San Marco e Piazzetta dei Leoncini. In basso nel foglio, l'architetto disegna un'assonometria dell'angolo della facciata sud-ovest del Palazzo Ducale e la colonna di San Marco.

La figura 04 corrisponde alla Basilica di Santa Chiara ad Assisi (disegno numero 186) e illustra molto bene il binomio pianta-elevazione. Questa è una delle pagine con più disegni e una delle poche in cui Samper usa il colore.



Figura 03 - G. Samper, '035' in Taccuino di Viaggio 3, Venezia, 1949



Figura 04 - G. Samper, '186' in Taccuino di Viaggio 4, Assisi, 1949

Mediante cinque diverse rappresentazioni, Samper spiega (e ci spiega) la composizione della Basilica e le parti che la compongono: disegna la planimetria del complesso tenendo presente la topografia del luogo e la colora di giallo chiaro; allo stesso modo, la colora nell'assonometria che fa del complesso e del suo contesto. Inoltre, nell'angolo superiore destro della pagina disegna la pianta e l'assonometria del chiostro e nell'angolo superiore sinistro si concentra sull'elevazione della basilica.

Lo studio di Santa Chiara continua nelle due pagine seguenti con i disegni 187 e 188, (rispettivamente le figure 05 e 06), utilizzando la stessa combinazione di rappresentazioni pianta - elevazione.

Vale la pena notare come questo meccanismo di doppia rappresentazione fosse già stato utilizzato nella ricerca sulle case Milanesi consegnata in *Cento Tavole* (1997) come uno strumento di lavoro, un procedimento tecnico della ricerca:

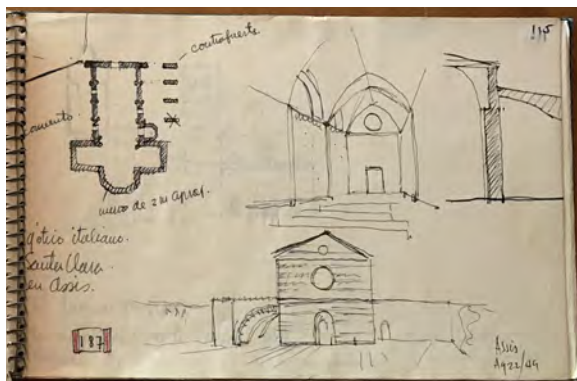


Figura 05 - G. Samper, '187' in Taccuino di Viaggio 4, Assisi, 1949



Figura 06 - G. Samper, '188' in Taccuino di Viaggio 4, Assisi, 1949

“Lo strumento di lavoro, il procedimento tecnico che le accomuna, il modo in cui si è data risposta alle domande dell’analisi è la costruzione di *tavole doppie*. Sono tavole che si compongono sempre di due parti, due figure di cui una è il rispecchiamento o appunto il doppio dell’altra, non perché ne sia la copia fedele o anche solo la parziale ripetizione, ma perché entrambe possono essere lette come diverse versioni del medesimo impianto formale, visto una volta in riferimento ai particolari contenuti propri del dispositivo di lettura, l’altra come figura appartenente a un contesto diverso e sicuramente non legato ad essi. In questa doppiezza la stessa forma risulta abitata contemporaneamente da contenuti diversi”. (Motta, Pizzigoni, 1997, p.21)

Una simile giustapposizione è riscontrabile nell'interessante rapporto stabilito tra Rossi e Roussel in «*Come ho fatto alcuni miei progetti*»: *letteratura combinatoria e arte della memoria nell'opera di Aldo Rossi* (Palma, 2004)

“La pianta distributiva e la prospettiva, l’elenco e la scena: tra queste due modalità della rappresentazione (ma anche della costruzione della figura architettonica), modalità entrambe riferibili tecnicamente

all’arte della memoria artificiale, è possibile leggere una serie di progetti di Aldo Rossi: nell’uso simultaneo di questi due registri del progetto [...]”. (Palma, 2004, p.126)

Per ottenere questa doppia rappresentazione è stato necessario smontare i disegni per ri-ordinarli e mettere in evidenza quegli elementi che rilevano il tema in questione. In questa serie di elaborazioni la doppia lettura è sempre presente. In tutti i casi, le piante e le viste dello stesso soggetto, sono state messe alla stessa scala in modo che fosse più chiaro il loro rapporto. In questo primo argomento è evidenziato il problema del collegamento funzionale e dell'unità architettonica di spazi pubblici esterni di sosta e percorrenza frammentati.

In questo caso si evidenzia l'importanza di lavorare in senso orizzontale, cioè nella pianta, e si constata che la figura architettonica che Samper indaga è la piastra che collega i diversi spazi pubblici. Per questo motivo il disegno in pianta, la planimetria, risulta la rappresentazione impiegata per affrontare il problema.

Parliamo di *piastra* e non di *piazza* perché nella città occidentale 'la piazza' è un concetto legato a una cortina, un limite, un confine, un'architettura che la circonda. In questo senso, un termine più astratto può essere quello della 'piastra', il piano, la piattaforma; la piastra rimanda ad un elemento architettonico unitario sul quale possono essere disposte e collocate architetture aventi identità diverse.

La piastra come soluzione coincide con il suo impiego quale piano di svolgimento della vita pubblica pensata come superficie che serve come base, appoggio e supporto per l'architettura. Nella doppia rappresentazione, la pianta è messa al primo posto e l'elevazione al secondo posto. Per scoprire il meccanismo con cui le relazioni spaziali avvengono nell'elevazione, è necessario tornare alla pianta.

Nel progetto di Aldo Rossi per il Teatro Paganini a Parma il tema della piastra assume un ruolo simile a quello che l'indagine su Samper mette in luce.

In questo progetto c'è anche un piano di appoggio che diventa un elemento

centrale e che “[...] dispone i suoi elementi, il porticato, il teatro, su un suolo «che si trova necessariamente sotto questo piano naturale» e che fornisce una superficie dove le architetture non si connettono tra loro ma sono disposte secondo un disegno planimetricamente autonomo. Nella costruzione scenica di questo spazio si svolge però un funzionamento del progetto che di nuovo mette in campo la tecnica della drammatizzazione dei suoi elementi. Una modestissima ma significativa differenza di quota separa l'attacco al suolo degli edifici dal piano della pavimentazione esterna che diviene così esso stesso un'architettura autonoma, una sorta di foglio sopra il quale gli edifici vengono disegnati (o in-scritti)”. (Palma, 2004, p.138)

Per effettuare l'analisi in questo primo tema, è stato ripreso il modello di *tavole doppie* utilizzato in *Cento Tavole* (1997). Di conseguenza, ogni tavola contiene nella parte superiore l'alzato e nella parte inferiore la pianta, come vedremo di seguito.

Caso 1

Il primo caso scelto per questo tema è rappresentato dai disegni numero 12 (fig. 07) e numero 13 (fig. 08) del quaderno numero 3. I disegni sono realizzati a Bergamo, città dove il viaggio è iniziato dopo il termine del CIAM del 1949.

Il disegno numero 12 (fig. 07) corrisponde alla parte inferiore della tavola (figg. 9 e 10); rappresenta la pianta della Piazza Vecchia e parte della Biblioteca Civica Angelo Mai, fino alla Basilica di Santa Maria Maggiore, passando per la pianta del Palazzo della Ragione che si trova praticamente al centro dello schizzo. Nel disegno Samper non si limita ai confini della Piazza Vecchia, ma incorpora nel disegno la Piazza Padre

Reginaldo Giuliani in cui indica la Basilica di Santa Maria Maggiore, e il giardino della Diocesi di Bergamo.

Il Palazzo della Ragione, situato al centro del disegno, svolge un ruolo importante nella suddivisione degli spazi e si distingue per essere l'unico edificio che Samper disegna in pianta, mentre il resto dell'edificato è rappresentato in planimetria.

È opportuno segnalare come l'edificato che definisce gli spazi pubblici sia campito in modo da sembrare un "pieno" che passa in secondo piano, e come il disegno sottolinea invece il "vuoto". Oltre a ombreggiare il contorno del vuoto, che corrisponde

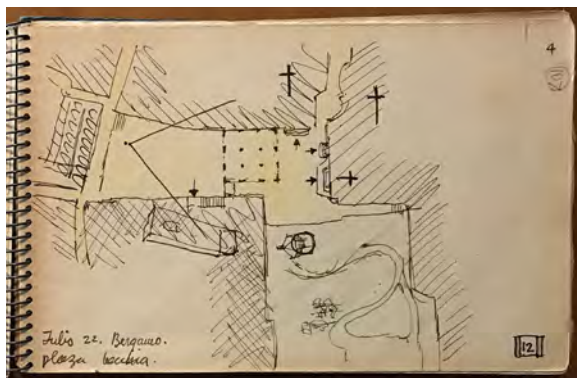


Figura 07 - G. Samper, '012' in Taccuino di Viaggio 3, Bergamo, 1949



Figura 08 - G. Samper, '013' in Taccuino di Viaggio 3, Bergamo, 1949

all'edificato, l'architetto colora in giallo chiaro lo spazio che comprende questo grande vuoto urbano e in verde lo spazio corrispondente al giardino della Diocesi di Bergamo.

È anche interessante notare come Samper disegna della cappella Colleoni e della Cattedrale, solo lo spessore delle facciate, e non le loro forme in pianta, il che va a dare concretezza architettonica al limite dello spazio pubblico.

Questo disegno indica con chiarezza i principali elementi urbani e architettonici del complesso, così come le sue relazioni e

connessioni. In questo modo Samper ricorre a tutti i meccanismi necessari per dare leggibilità e comprensione a questo spazio pubblico nella sua complessa totalità.

In questo caso il ruolo della piastra viene evidenziato dal fatto che Samper sottolinea non i volumi in elevato, ma il piano del suolo della città, la sua articolazione in livelli (le due piazze, la pianta del Palazzo della Ragione, e il giardino della Diocesi di Bergamo).

Il disegno numero 13 (fig. 08) corrisponde alla parte superiore della tavola (figg. 09 e 10) e contiene un'altra rappresentazione

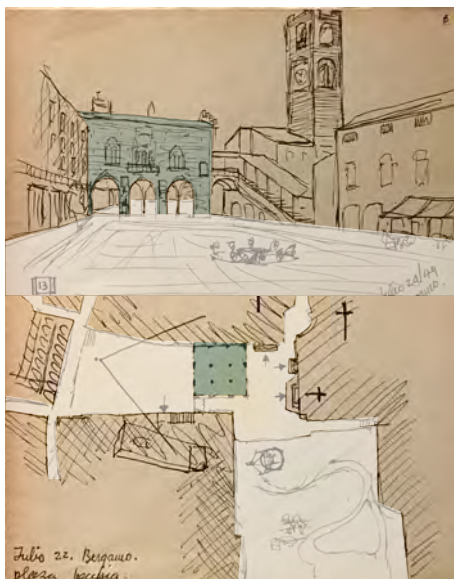


Figura 09: Tavola 01-1 - Tema 01 - Analisi di caso 01 - Taccuino 3 - IDdisegno 012-013, Bergamo



Figura 10: Tavola 01-2 - Tema 01 - Analisi di caso 01 - Taccuino 3 - IDdisegno 012-013, Bergamo

dello stesso soggetto, ovvero una vista in prospettiva in cui il vuoto dello spazio pubblico è in primo piano. Questo spazio si presenta più come uno spazio prolungato che confinato; uno spazio che si articola pur estendendosi e continuando a combinarsi con il piano terra del Palazzo della Ragione.

Il disegno numero 11 (fig. 11) corrisponde al lato sud del Palazzo della Ragione, che rivela la pianta libera, continua, visivamente e fisicamente permeabile. Il disegno 14 (fig. 12), invece, corrisponde al Portale sud dei Leoni bianchi e al campanile di Santa Maria Maggiore. Oltre ad essere parte dello stesso studio di questa spazialità urbana, entrambi i disegni completano tutti quelli eseguiti dall'architetto nella città di Bergamo.



Figura 11 - G. Samper, '011' in Taccuino di Viaggio 3, Bergamo, 1949

La Piazza Vecchia di Bergamo può essere riletta in questa interpretazione, come uno spazio orizzontale che ospita e contiene un insieme di elementi rappresentativi, pur evidenziando l'estensione della Piazza stessa, e la dicotomia che consiste nel dividere e articolare, allo stesso tempo, i diversi sub-spazi suggeriti.

Questa lettura re-interpretativa del disegno di Samper, oltre a prolungare la piazza, la duplica, la frammenta e la ricomponne inserendo nella ricomposizione la pianta del Palazzo della Ragione. Tale architettura, che appare in questo caso essere disposta in modo così centrale, genera la frammentazione di



Figura 12 - G. Samper, '014' in Taccuino di Viaggio 3, Bergamo, 1949

una superficie apparentemente unitaria e divide lo spazio totale in una sequenza di spazi dinamici e articolati che sembrano addirittura collocarsi a livelli diversi.

Tutte queste reinterpretazioni sono orientate dai disegni di Samper stesso, che sono sicuramente molto espliciti. Ad eccezione della planimetria (fig. 07) in cui Samper usa la matita colorata, tutti questi disegni sono fatti con un unico inchiostro nero e questo non è un impedimento per Samper a dare espressione ai disegni attraverso l'uso di varie texture sia nella pianta (fig.07) che

nella prospettiva (fig. 08); questo enfatizza la tridimensionalità, ma evidenzia anche nel disegno quelle parti che Samper è interessato ad evidenziare della bidimensionali.

La figura 09 mostra la tavola con il primo intervento realizzato che implica il riconoscimento di questo spazio vuoto sia in pianta che in prospettiva. La figura 10 reinterpretata nella tavola questa spazialità, rendendo esplicita nella pianta la divisione del grande spazio in spazi più piccoli e conferendo spessore alla piastra nella prospettiva.

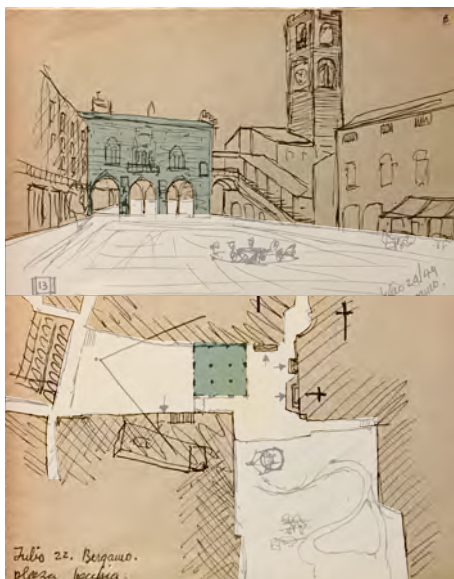


Figura 09: Tavola 01-1 - Tema 01 - Analisi di caso 01 - Taccuino 3 - IDdisegno 012-013, Bergamo



Figura 10: Tavola 01-2 - Tema 01 - Analisi di caso 01 - Taccuino 3 - IDdisegno 012-013, Bergamo

Caso 2

Qualcosa di simile avviene nel caso 2 con i disegni numero 15 (fig. 13) e numero 16 (fig. 14) realizzati a Vicenza, la seconda città visitata da Germán Samper dopo Bergamo.

Il disegno numero 15 (fig. 13) rappresenta la pianta di Piazza dei Signori, compresa quella della Basilica Palladiana che, per la sua disposizione, genera spazialità diverse sulla stessa superficie. Infatti, sul lato orientale della Basilica Palladiana si trova la Piazza delle Biade, sul lato occidentale la Piazzetta Palladiana, sul lato meridionale la Piazza delle Erbe e sul lato settentrionale la Piazza dei Signori che Samper sembra interessato a disegnare.

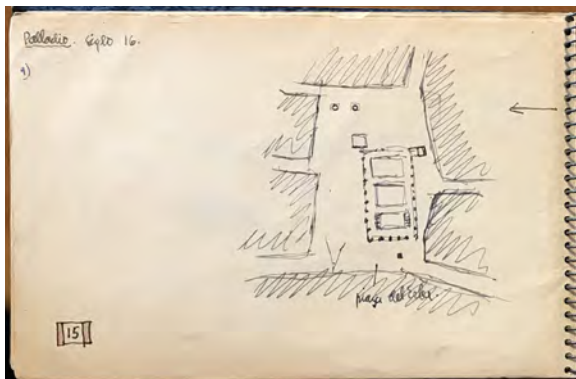


Figura 13 - G. Samper, '015' in Taccuino di Viaggio 3, Vicenza, 1949

Questo disegno (fig. 13) corrisponde alla parte inferiore della tavola (figg. 15 e 16).

In questa planimetria (fig. 13) l'architetto ombreggia, come a Bergamo, la parte che corrisponde all'edificio perimetrale, svelando in tal modo il contorno della piazza. In questo senso si evidenzia il vuoto della piazza che contiene e supporta la Basilica Palladiana.

Vale la pena notare che la Basilica Palladiana è l'unico edificio a cui Samper disegna la pianta in questa planimetria. È curioso che Samper non abbia disegnato l'edificio del Comune di Vicenza e neppure quello del



Figura 14 - G. Samper, '016' in Taccuino di Viaggio 3, Vicenza, 1949

Patrimonio; entrambi gli edifici si trovano proprio sul lato est della Basilica Palladiana e della Torre Bissara. Questi due, la Basilica e la Torre, sono gli unici elementi architettonici tra quelli che si trovano all'interno della piazza, che Samper disegna nel suo taccuino.

Ciò potrebbe evidenziare il suo interesse per l'architettura palladiana, che occupa quasi tutta la sua attenzione e le pagine dedicate a Vicenza nel suo taccuino. Tuttavia, potrebbe anche essere dovuto a una particolare interpretazione spaziale della superficie: il fatto che Samper elimini dal

disegno alcuni degli edifici, potrebbe essere compreso e sottolineato come un gesto quasi progettuale che produce una configurazione architettonica simile a quella appena trovata nel precedente caso di Bergamo: un edificio quasi isolato che separa ma al tempo stesso unisce gli spazi pubblici che lo circondano.

Oltre alla grande superficie che costituisce la piazza, Samper disegna e mette in evidenza anche le sue continuazioni, le sue estensioni, i suoi prolungamenti sul piano di base: le vie d'uscita, i collegamenti, i percorsi; lo spazio si apre da un lato e si

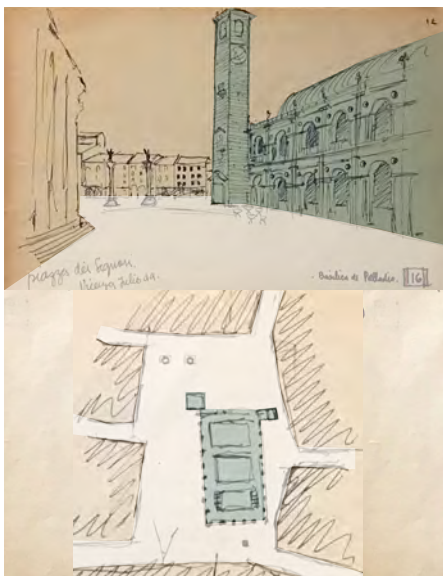


Figura 15 - Tavola 01-1 - Tema 01 - Analisi di caso 02 - Taccuino 3 - IDdisegno 015-016, Vicenza

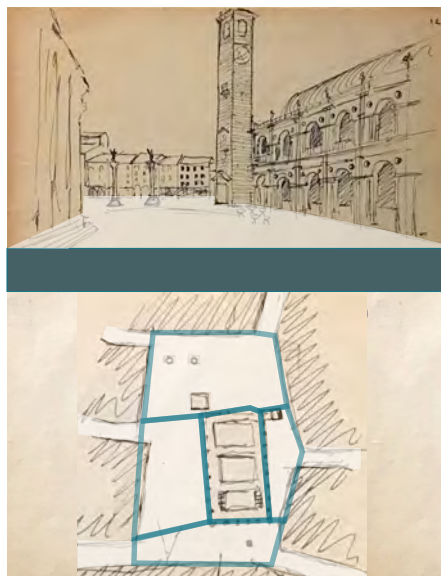


Figura 16 - Tavola 01-2 - Tema 01 - Analisi di caso 02 - Taccuino 3 - IDdisegno 015-016, Vicenza

apre dall'altro. La planimetria è lo strumento di rappresentazione con il quale è possibile apprezzare una concretezza architettonica nel suo insieme e con il quale è fattibile delimitare lo spazio pubblico.

Il disegno numero 16 (fig. 14) illustra lo stesso soggetto in un'altra rappresentazione, quella della vista in prospettiva. In questo caso la Basilica Palladiana e la Torre Bissara sono identificati come elementi gerarchici sulla destra della pagina. Questo disegno (fig. 14) corrisponde alla parte superiore della tavola (figg. 15 e 16). Entrambi i disegni, planimetria e prospettiva, sono realizzati in un unico inchiostro nero, tuttavia, nel caso della figura 14, elementi come la testura della Torre Bissara o i tratti che compongono la facciata della Basilica Palladiana, rendono

il disegno molto più completo. Allo stesso modo, le ombre tra il porticato all'interno della Basilica insinuano un grande spazio interno in relazione allo spazio esterno e indicano la continuità spaziale del piano terra. Tutti questi sono dettagli del disegno che arricchiscono la spazialità che Samper vuole catturare e registrare. In questa rappresentazione, la nozione di spazio confinato di nuovo si perde e, al contrario, viene rappresentato uno spazio che si diluisce tra i limiti dell'architettura per contenerla e supportarla.

Nel lavoro di reinterpretazione (figg. 15 e 16) emerge anche in questo caso l'idea che l'architettura nella sua superficie planimetrica sia sottilmente integrata come parte di quella grande piastra che ancora una



Figura 17 - G. Samper, '017' in Taccuino di Viaggio 3, Vicenza, 1949

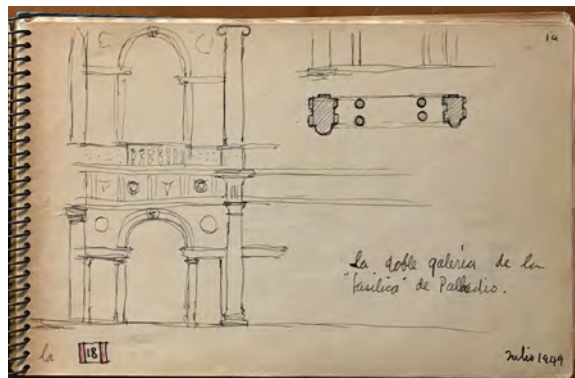


Figura 18 - G. Samper, '018' in Taccuino di Viaggio 3, Vicenza, 1949

volta si frammenta generando nuovi sub-spazi che nuovamente danno la sensazione di essere disposti su diversi livelli.

I disegni 17, 18 e 21 (rispettivamente le figure 17, 18 e 19) fanno parte di questo stesso studio realizzato da Samper a Vicenza. Il disegno 17 (fig. 17) illustra, con pochi tratti, di nuovo il portico della Basilica Palladiana, adesso dall'interno e sottolinea il tratto sull'ultimo portico come l'elemento che rifinisce e incornicia l'esterno. Nel disegno numero 18 (fig. 18) Samper analizza la doppia galleria della Basilica Palladiana attraverso un prospetto e un particolare di una sezione, il che induce a dedurre che il suo interesse



Figura 19 - G. Samper, '021' in Taccuino di Viaggio 3, Vicenza, 1949

per la continuità spaziale nel piano terra, trascende la planimetria per comprendere il suo funzionamento anche in alzato. Infine, il disegno numero 21 (fig. 19) rappresenta una continuità di quel piano terra, ormai sul tetto. Questo disegno potrebbe essere interpretato come lo spazio pubblico sviluppato su diversi livelli.

La figura 15 riconosce nella tavola questo spazio vuoto sia in pianta che in prospettiva, mentre la figura 16 rende esplicita nella tavola la divisione in pianta del grande spazio in spazi minori, e confere spessore alla piastra nella prospettiva.

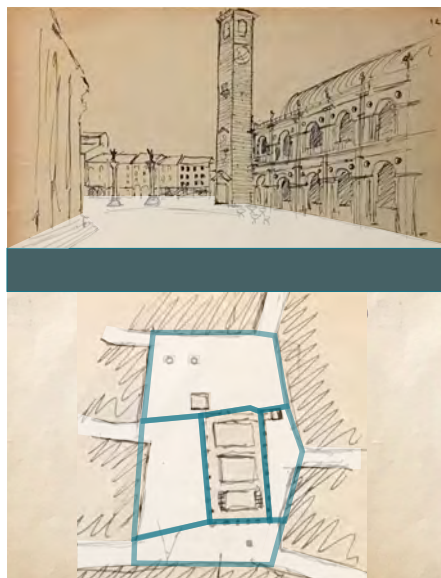


Figura 16 - Tema 01 - Analisi di caso 02 - Taccuino 3 - IDdisegno 015-016, Vicenza

Caso 3

Il terzo caso scelto per indagare il tema dello spazio pubblico fa parte del quaderno numero 4 e corrisponde ai disegni 134 (fig. 20) e 147 (fig. 21) realizzati a Pisa.

Il disegno 134 (fig. 20) rappresenta la pianta della Piazza dei Miracoli, su cui è disposta l'architettura: il Battistero di San Giovanni, il Duomo e la Torre Pendente. In questa planimetria vengono rapidamente riconosciuti i punti di estensione e di collegamento, così come un cambiamento nella tessitura del piano di base che indica il prato. La rappresentazione dell'architettura, a differenza dei casi precedenti, non ha maggiori dettagli e le figure sono astratte forme geometriche elementari. In questo

caso, l'architettura isolata è molto evidente e, grazie alla tracciatura delle ombre, si enfatizza.

Questo disegno (fig. 20) corrisponde alla parte inferiore della tavola (figg. 22 e 23).

Il disegno 147 (fig. 21), invece, contiene la rappresentazione della vista in prospettiva della Piazza dei Miracoli, e corrisponde alla parte superiore della tavola (Figg. 22 e 23). Questo disegno comprende in primo piano sul lato sinistro della pagina parte del Battistero che serve a inquadrare ed evidenziare l'architettura che si appoggia sulla piastra che la contiene. In questo caso l'architettura, a differenza di quanto accade nella pianta, è

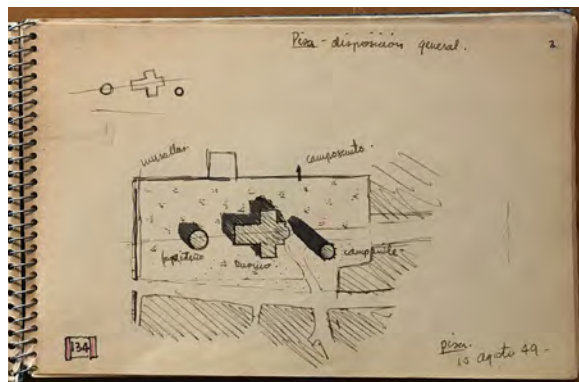


Figura 20 - G. Samper, '134' in Taccuino di Viaggio 4, Pisa, 1949



Figura 21 - G. Samper, '147' in Taccuino di Viaggio 4, Pisa, 1949

rappresentata con i particolari che la rendono riconoscibile. I tratti comprendono anche il contrasto di chiaroscuro prodotto dalla luce e dall'ombra sulle facciate.

A differenza dei casi precedenti, in questo esempio la numerazione dei disegni non è consecutiva. A questo proposito, vanno sottolineati due aspetti: in tutti i tre casi la pianta è stata sempre disegnata prima e successivamente la vista in prospettiva, il che non è necessariamente una banalità, data la complessità e il tempo necessario per disegnare le piante con le caratteristiche con cui Samper le ha disegnate.

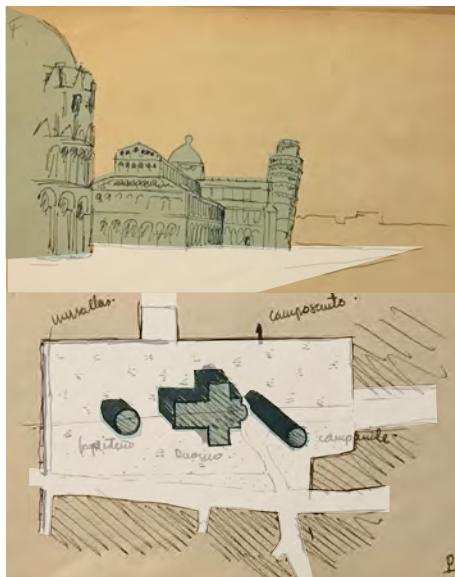


Figura 22 - Tavola 01-1 - Tema 01 - Analisi di caso 03 - Taccuino 4 - IDdisegno 134-147, Pisa

Nel lavoro di reinterpretazione diventa evidente che la Piazza dei Miracoli di Pisa è forse il prototipo più chiaro e rappresentativo della *piastra* come uno spazio che supporta e contiene l'architettura, uno spazio in cui l'architettura è disposta.

La figura 22 presenta la tavola con il primo intervento effettuato, cioè il riconoscimento dello spazio sia in pianta che in prospettiva. La figura 23 illustra nella tavola questa spazialità, evidenziando nella pianta la divisione dello spazio in spazi minori e conferendo nella prospettiva spessore alla piastra su cui si appoggiano le architetture.

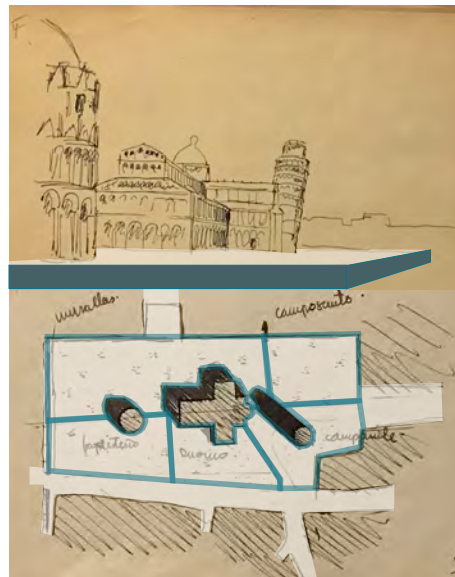


Figura 23 - Tavola 01-2 - Tema 01 - Analisi di caso 03 - Taccuino 4 - IDdisegno 134-147, Pisa

Osservando attentamente la planimetria del Campo dei Miracoli (fig. 20), si può notare in particolare la ripresa in piccolo in alto a sinistra (fig. 24): sembra come se Samper volesse ricavare uno schema astratto del complesso che, pensando al progetto, sarebbe molto utile.

I disegni che nel taccuino separano il disegno della pianta numero 134 (fig. 20) del disegno numero 147 della prospettiva (fig. 21), cioè, dal 135 al 146, sono tutti disegni che studiano la Piazza dei Miracoli e l'architettura in essa contenuta, attraverso ogni tipo di rappresentazione: piante, prospetti, sezioni e prospettive. Un esempio di questo sono i disegni 141 (fig. 25), il disegno 142 (fig. 26) e il disegno 146 (fig. 27), in cui in modi diversi il piano base viene evidenziato come appoggio

e basamento delle architetture. L'unica eccezione è il disegno 143 che curiosamente contiene il tracciato di alcuni pentagrammi con una sorta di composizione musicale (dal tono dell'inchiostro, sembrerebbe essere stato fatto in un momento posteriore).

La tracciatura delle ombre nella piastra, nel Battistero, nel Duomo e nella Torre, generano l'effetto di sembrare elevati sul piano di base. Anche questo fatto produce una rilettura supportata dall'idea di un grande spazio suddiviso e frammentato in vari spazi a diversi livelli. È molto interessante tornare a questo punto nuovamente al parallelo tra Rossi e Roussel (Palma, 2004) in cui si fa riferimento specifico a una doppia rappresentazione del teatro di Parma, e, analogamente a questo caso, si indica che “la

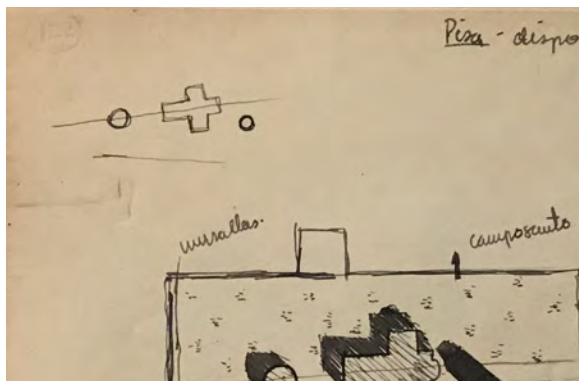


Figura 24 - G. Samper, '134' in Taccuino di Viaggio 4, Pisa, 1949



Figura 25 - G. Samper, '141' in Taccuino di Viaggio 4, Pisa, 1949

vista tridimensionale produce l'immagine del portico fuori scala mentre nella pianta il dato funzionale prevale rivelando la presenza delle scale [...]". (Palma, 2004, p.132)

Questi disegni enfatizzano la differenza di quota, i monumenti isolati, il dettaglio della cornice proiettata a terra che esalta l'effetto degli elementi disposti e appoggiati sulla piastra. Inoltre, la rappresentazione in prospettiva funziona come un palcoscenico su cui si svolgono tutte le azioni dei cittadini.

È opportuno sottolineare tale analogia di nuovo con il progetto del Teatro Paganini di Parma, quel "piano di appoggio diviene un elemento centrale del progetto che dispone i suoi elementi [...] che fornisce una superficie [...]" (Palma, 2004, p.138),

che unisce oggetti architettonici eterogenei e di cui Rossi fa esplicito riferimento al "Teatro dell'Incomparabile" di Rousset. Secondo questa logica, il teatro di Parma funziona "attraverso l'opposizione tra messa in scena, questa volta a partire dalla vera e propria costruzione di un palcoscenico [...] e planimetria distributiva. L'assunto principale del progetto è curiosamente antitetico alle tesi sul rapporto tra monumenti e parti urbane espresse in *L'architettura della città*. Nella relazione Rossi infatti afferma che: «Nel centro di Parma hanno particolare importanza una serie di monumenti isolati [...]. La caratteristica di questi monumenti è data dalla loro densità e dalla loro indipendenza da un preciso tracciato stradale [...]. I monumenti di Parma potrebbero essere posti, come a Pisa, su un prato»". (Palma, 2004, p.137)



Figura 26 - G. Samper, '142' in Taccuino di Viaggio 4, Pisa, 1949



Figura 27 - G. Samper, '146' in Taccuino di Viaggio 4, Pisa, 1949

2.3

TEMA 2: LA CORNICE

*lo spazio pubblico di movimento
e la sua rappresentazione in sezione
[Inquadrare]*

Il tema della prospettiva visuale sugli elementi della città lungo i percorsi, è il secondo argomento che viene trattato. Anche questo tema compare frequentemente nei taccuini di viaggio di Germán Samper e si caratterizza per l'inquadramento dei percorsi nello spazio pubblico esterno. Questa intenzione può essere intesa sia come un orientamento visivo che come una segnalazione di spostamento; una guida di direzione nelle strade e nei percorsi.

Si potrebbe stabilire un rapporto diretto di questi tipo di percorsi con la prospettiva



Figura 28 - G. Samper, '037' in Taccuino di Viaggio 3, Venezia, 1949

come rappresentazione del risultato finale; tuttavia, all'alzare lo sguardo per cambiare il punto di vista, è anche possibile trovare la sezione, la verticalità della sezione.

L'interesse di Samper per queste percorrenze che si svolgono soprattutto nella città medievale, è evidente e si manifesta nei disegni dei suoi quaderni. Secondo questo ragionamento, è possibile costruire una sezione per ognuno dei percorsi in ciascuno dei disegni.

Esiste un particolare interesse per percorsi che non sono rettilinei e sembrano mettere in movimento i disegni sull'asse verticale; sono percorsi sinuosi che trovano un collegamento con i percorsi nelle città medievali, come



Figura 29 - G. Samper, '066' in Taccuino di Viaggio 3, Venezia, 1949

è evidente in quei disegni che sono stati individuati.

La fondamenta e i vicoli di Venezia sono forse un'ottima rappresentazione di questa idea di percorso sinuoso e verticale. I disegni di Samper numero 37 (fig. 28), 66 (fig. 29), 67 (fig. 30) e 74 (fig. 31) sono stati tutti realizzati a Venezia durante la prima tappa del viaggio. La disposizione di ognuno dei disegni all'interno della pagina è diversa in ogni caso, ma questo non impedisce di identificare questo ritaglio verticale del percorso.

Per esempio, i disegni 37 (fig. 28) e 66 (fig. 29) illustrano percorsi lungo il canale, il che potrebbe sfumare un po' la verticalità, tuttavia, nel primo caso la verticalità è

enfattizzata dal muro ombreggiato, e nel secondo, dall'altezza dell'edificato.

Il disegno 37 (fig. 28) è situato al centro della pagina; in questo caso, sia la pagina che il disegno sono disposti in posizione verticale. I tre disegni seguenti (figg. 29, 30, 31) sono su pagine disposte orizzontalmente; il disegno 67 (fig. 30) si appoggia a sinistra e condivide la pagina con il disegno del prospetto della Ca d'Oro. Grazie alla sua disposizione sulla pagina e all'ombreggiatura dei palazzi laterali (Ca d'Oro a sinistra), la verticalità del percorso è molto chiara. Il disegno 74 (fig. 31) è posto al centro della pagina, ma di nuovo Samper contiene ed evidenzia la verticalità del percorso attraverso le ombre dei muri laterali.



Figura 30 - G. Samper, '067' in Taccuino di Viaggio 3, Venezia, 1949

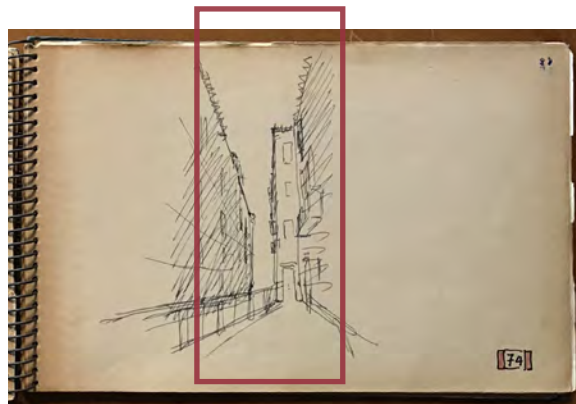


Figura 31 - G. Samper, '074' in Taccuino di Viaggio 3, Venezia, 1949

Una delle caratteristiche principali di questi percorsi è che, poiché non corrono su un asse rettilineo e regolare, producono sempre curve, angoli, deviazioni; di solito le viste sono lunghe e strette, girano, ruotano e si muovono. In queste viste è presente sempre una cornice in primo piano che si ripete alla fine per chiudere la prospettiva, e il fondale.

Una particolarità della città medievale è che, anche se le strade sono strette, si possono costruire ponti da un edificio all'altro e anche questi elementi assumono il ruolo di cornice per l'inquadratura dei percorsi.

Il disegno 160 (fig.31-1) realizzato a Siena e il disegno 183 (fig.32) realizzato a Perugia, mostrano come alla fine di questi percorsi ci sia in fondo una visuale che viene inquadrata dal percorso stesso. Questa chiusura visiva è uno dei fattori principali che enfatizza il percorso in movimento. Nel disegno di Siena l'architetto realizza anche la planimetria schematica del percorso, che è un esercizio interessante che conferma la sua sinuosità e strettezza. Nel disegno di Perugia fa uso di più testure, mentre registra l'ombra del sole sugli edifici, il che contribuisce a chiudere la visuale.

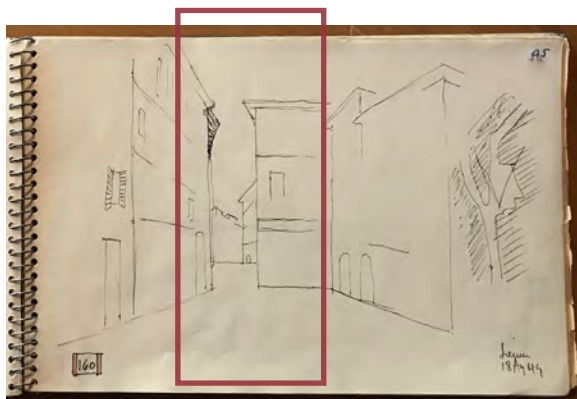


Figura 31-1 - G. Samper, '160' in Taccuino di Viaggio 4, Siena, 1949



Figura 32 - G. Samper, '183' in Taccuino di Viaggio 4, Perugia, 1949

Nonostante tecnicamente non sia stata disegnata come una sezione, la vista si comporta come se lo fosse. In questo senso è inevitabile fare un'immediata analogia con l'anatomia e con la rovina.

Tuttavia, è stato necessario differenziare la sezione, in quanto non è una sezione strutturale, ma è quella che entra in un rapporto molto particolare tra gli spazi della via medievale: è una sorta di sezione incorniciata in cui si stabiliscono rapporti stretti e verticali. Nella sezione alta e stretta c'è sempre uno sfondo non statico; è sempre parzialmente visibile, può apparire una crepa o una torsione; poi, la cornice inquadra le visuali, che non sono più le viste dello spazio pubblico allargato, ma dello spazio pubblico

contenuto, ristretto, canalizzato. In questa reinterpretazione, la cornice in primo piano è importante, ma lo è anche quella che chiude la prospettiva e inquadra lo sfondo.

È stato necessario estrarre la sezione dalla prospettiva per evidenziare il percorso e la nozione di inquadratura dello spazio pubblico verticale. La sezione di questi disegni verticali è rappresentata in questo studio con l'uso di pochi colori in modo che sia più facile eseguire l'astrazione e la semplificazione degli elementi essenziali senza perdere le importanti relazioni spaziali.

Le diverse tipologie delle sezioni finora ottenute hanno dato risultati interessanti che saranno presentati nello studio dei casi.



Figura 32-1 - G. Samper, '167' in Taccuino di Viaggio 4, Perugia, 1949



Figura 32-2 - G. Samper, '172' in Taccuino di Viaggio 4, Perugia, 1949

Caso 1

Il primo caso scelto per questo tema è il disegno numero 93 (fig. 33) del quaderno numero 3, realizzato a Firenze in Via dei Servi in direzione sud con vista sullo sfondo della cupola di Santa Maria del Fiore. Anche se è stato disegnato nel senso orizzontale della pagina, si tratta di un disegno con un marcato aspetto verticale.

Questo è uno degli esempi più chiari e rappresentativi di come la strada stretta e sinuosa, dirige sia lo sguardo che il

movimento e guida entrambi i percorsi, (visivi e fisici), verso lo sfondo, mentre gli edifici su entrambi i lati inquadrano quanto è il vero interesse: la cupola di Santa Maria del Fiore.

In questo disegno realizzato con un solo inchiostro nero, Samper ricorre di nuovo a texture e ombreggiature sia sui palazzi laterali che sul pavimento, per evidenziare la verticalità del percorso e per catturare il movimento. Alla fine, il ritaglio verticale della cupola di Santa Maria del Fiore sottolinea questo effetto.



Figura 33 - G. Samper, '093' in Taccuino di Viaggio 3, Firenze, 1949



Figura 34 - Parte del disegno estratta per l'analisi, Taccuino 3 IDdisegno 093

Ci sono due passaggi nel processo di reinterpretazione del disegno: inizialmente, con un sottile intervento digitale che introduce un paio di colori, viene generata la sezione (fig. 35). Per arrivare a questa prima semplificazione, è stato necessario togliere dal disegno alcuni elementi e quindi lasciare quelli più rappresentativi. Il disegno è incorniciato all'interno di un riquadro che lo delimita per produrre la sezione verticale. In un secondo momento (fig. 36), viene effettuata una ulteriore semplificazione ancora più decisa che elimina tutto ciò che

non è fondamentale, in modo tale che, sia la cornice in primo piano, sia quella sullo sfondo che incornicia il Duomo, possano, essere chiaramente leggibili.

Per questo secondo passaggio, anche i colori sono semplificati col proposito di enfatizzare ciò che resta del disegno e diventa principale.

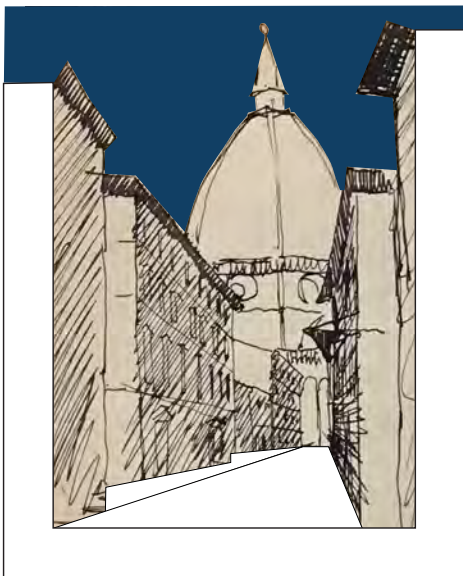


Figura 35 - Tema 02 - Analisi di caso 01 - Taccuino 3 - IDdisegno 093, Firenze

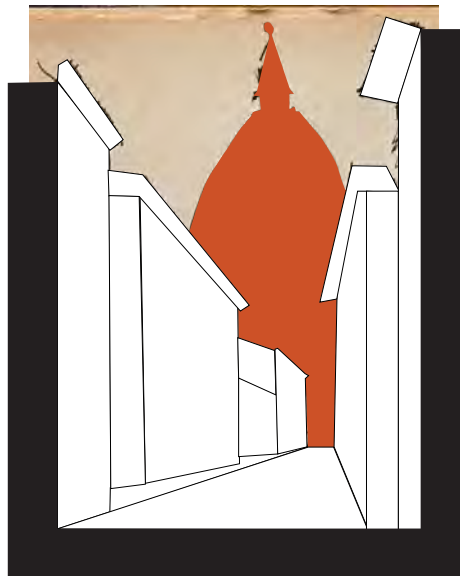


Figura 36 - Tema 02 - Analisi di caso 01 - Taccuino 3 - IDdisegno 093, Firenze

Caso 2

Il secondo caso corrisponde al disegno numero 159 (fig. 37) del quaderno numero 4 realizzato dall'architetto Samper a Siena. La pagina è disposta orizzontalmente e contiene 2 disegni aggiuntivi: a destra in alto, una planimetria schematica del percorso che mostra la strettezza e la sinuosità delle strade, e a destra in basso, una sezione longitudinale che mostra l'inclinazione della strada e il passaggio sotto un passaggio ad arco che scavalca la via.

In questo caso, il percorso della città medievale attraverso il passaggio ad arco tra edifici e strade strette è chiaramente evidente.

Questi tre disegni realizzati a Siena: planimetria schematica, percorso e sezione, dimostrano l'interesse dell'architetto per lo studio delle particolarità della città medievale, ricreano la sensazione delle sue strade strette e delle costruzioni singolari e allo stesso tempo testimoniano l'interesse di Samper per l'altimetria e la topografia del luogo.



Figura 37 - G. Samper, '159' in Taccuino di Viaggio 4, Siena, 1949



Figura 38 - Parte del disegno estratta per l'analisi, Taccuino 4 IDdisegno 159a

I disegni sono realizzati con un unico inchiostro nero e con pochi tratti Samper ricorre alle texture principali e riesce a trasmettere le caratteristiche menzionate.

Nella prima fase della semplificazione e reinterpretazione del disegno (fig. 39), rimangono gli elementi necessari per generare la sezione e la cornice della sezione, mentre gli altri non necessari vengono soppressi. Viene mantenuto l'uso degli stessi



Figura 39 - Tema 02 - Analisi di caso 02 - Taccuino 4 - IDdisegno 159a, Siena

colori, che permettono ancora di intravedere il disegno originale.

Nel passaggio successivo (fig. 40) l'immagine viene ulteriormente semplificata fino a quando non rimangono solo gli elementi di base che evidenziano la sezione e incorniciano l'arco in basso e il sottopasso. Ancora una volta, in questo secondo passaggio, i colori vengono semplificati per enfatizzare ciò che resta del disegno e diventa principale.

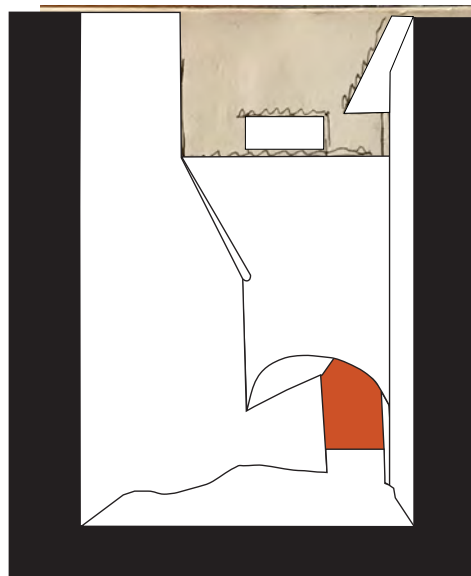


Figura 40 - Tema 02 - Analisi di caso 02 - Taccuino 4 - IDdisegno 159a, Siena

Caso 3

Per il terzo caso, è stato scelto il disegno numero 161 (fig. 41) realizzato sempre a Siena nel quaderno numero 4. A differenza dei due precedenti, questo disegno è disposto nella direzione verticale della pagina, che evidenzia più rapidamente la cornice e la sezione alta e verticale. Sulla sinistra della pagina e del disegno, c'è anche una planimetria schematica che accompagna la vista e che mette in evidenza la stretta e sinuosa tracciatura del percorso.

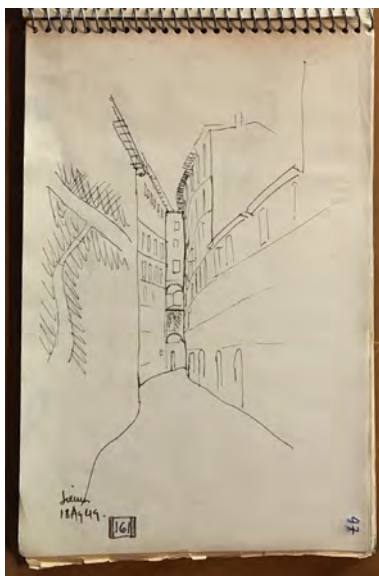


Figura 41 - G. Samper, '161' in Taccuino di Viaggio 4, Siena, 1949

Anche in questo caso si può leggere chiaramente il percorso attraverso la città medievale, con la torre e il passaggio sotto il passaggio ad arco come sfondo.

Sempre in un inchiostro nero unico, questo disegno non ha tante texture né ombre per enfatizzare la verticalità, poiché le linee del disegno sono abbastanza chiare nell'illustrare la strettezza, l'altezza e la sinuosità del percorso.



Figura 42 - Parte del disegno estratta per l'analisi, Taccuino 4 IDdisegno 161a

Nel primo passaggio della semplificazione e reinterpretazione (fig. 43) si osserva che la profondità della cornice verso lo sfondo è maggiore rispetto ai casi precedenti, cosa che viene confermata nella seconda parte della reinterpretazione, delineando più chiaramente la cornice iniziale in primo piano e quella alla fine che inquadra lo sfondo.



Figura 43 - Tema 02 - Analisi di caso 03 - Taccuino 4 - IDdisegno 161a, Siena

Nel secondo passaggio della semplificazione, nel ridisegno e rilettura del disegno originale, è evidente che la cornice che termina alla fine e inquadra lo sfondo, è molto più stretta rispetto alle precedenti, molto probabilmente per la natura verticale iniziale delle tracce del disegno enfatizzati nella pagina verticale.

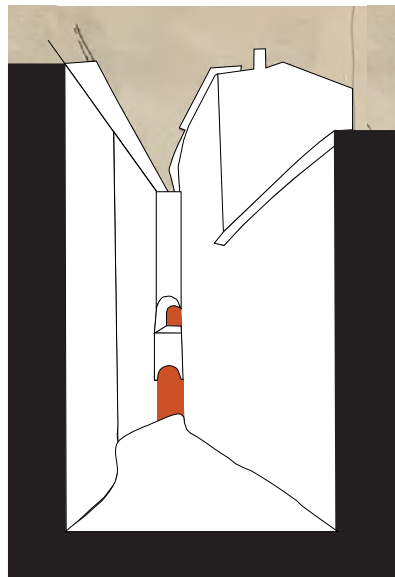


Figura 44 - Tema 02 - Analisi di caso 03 - Taccuino 4 - IDdisegno 161a, Siena

2.4

TEMA 3: LA LUCE

*il taglio di luce nello spazio interiore
e la sua rappresentazione combinata:
sezione e prospettiva
[Illuminare]*

L'illuminazione all'interno dello spazio è il terzo tema che viene indagato. Questo argomento deriva dal fatto che appare in modo ricorrente nei taccuini di viaggio di Germán Samper. A differenza dei due precedenti, questo tema si sviluppa, infatti, negli spazi interni e negli spazi coperti che sono spesso gli spazi di soglia.

Per elaborare tale argomento è stato necessario estrarre quei disegni in cui l'ombra era evidente, e si è riscontrato che per studiare questo particolare problema della relazione tra illuminazione e ombreggiatura,

Samper utilizza nei suoi disegni almeno due rappresentazioni principali: sezioni e prospettive. L'ombra si trova principalmente in sezioni parziali, sezioni totali, sezioni di cupola, e prospettive. Questa ricerca assume nel riconoscimento dell'ombra, un altro modo di collegare la luce. Inoltre, la caratterizzazione dello spazio da luci e ombre e dai loro cambiamenti, comprende inevitabilmente il rapporto tra esterno e interno.

Le figure 45 a 48 corrispondono alla basilica di Sant'Apollinare Nuovo a Ravenna. Il



Figura 45 - G. Samper, '082' in Taccuino di Viaggio 3, Ravenna, 1949



Figura 46 - G. Samper, '086' in Taccuino di Viaggio 3, Ravenna, 1949

disegno 82 (figure 45) e il disegno 86 (figura 46) rappresentano prospettive interne: guardando verso l'altare (fig. 45) e guardando verso l'esterno (fig. 46). Il disegno 82 (fig. 45) viene realizzato con un solo inchiostro nero e Samper usa tratti veloci per evidenziare la luce e l'ombra all'interno dello spazio. Lo schema più piccolo in alto a destra della pagina delinea gli spazi illuminati e ombreggiati all'interno della Basilica. Nel disegno 86 (fig. 46), inoltre, Samper colora i mosaici in alto sul lato nord della navata (guardando verso l'esterno) che vengono valorizzati dall'ingresso della luce. La scritta: "equilibrio tra interno ed esterno", indica quanto l'architetto sia attento a questo

argomento. Il disegno 84 (fig. 47) rappresenta parte del prospetto interno del portico sul lato sinistro della navata. Samper disegna tutti gli elementi che lo compongono: il portico, il panorama dei mosaici, i riquadri tra le finestre che incorniciano figure, e le finestre come elementi strategicamente disposti per permettere il passaggio della luce e illuminare i mosaici che vengono valorizzati caratterizzando, colorando e qualificando, infatti, la luce, e a sua volta, lo spazio interno.

Il disegno 83 (figura 48) contiene lo schema della pianta a tre navate con il campanile e l'abside, il prospetto principale che indica le ombre del portico (nartece o àrdica) e il

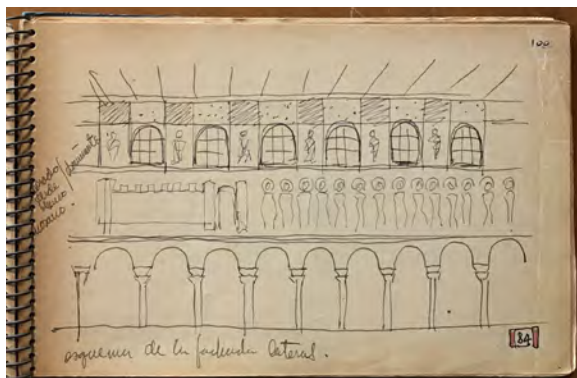


Figura 47 - G. Samper, 'o84' in Taccuino di Viaggio 3, Ravenna, 1949



Figura 48 - G. Samper, 'o83' in Taccuino di Viaggio 3, Ravenna, 1949

campanile e, inoltre, due schemi più piccoli: una sezione trasversale e ancora il prospetto frontale.

Per lavorare su questo argomento, questo studio ricorre al discorso-dispositivo funzionalista, poiché si concentra non tanto su ciò che è stabile e fisso, ma piuttosto su ciò che, senza appartenere propriamente all'architettura, si muove al suo interno. In questo caso, l'attenzione si concentra sulla luce, l'ombra e i raggi del sole che penetrano e percorrono lo spazio a seconda del passare del tempo.



Figura 49 - G. Samper, '107' in Taccuino di Viaggio 3, Firenze, 1949

Nel disegno 107 (fig. 49) di Santa Croce a Firenze, Samper compie un interessante esercizio confrontando lo spazio interno attraverso due diverse rappresentazioni: una prospettiva e un prospetto del portico, indicando in entrambi i casi, con tratti precisi, le luci e le ombre. Con questo esercizio Samper mostra come il contrasto tra luce e ombra interviene nella percezione dello spazio, oltre a riuscire a creare la sensazione di registrare il passare del tempo attraverso il passaggio della luce. Inoltre, evidenzia che anche se non sono elementi tangibili, sono fondamentali nella composizione e nella percezione spaziale.

Durante il suo primo viaggio in Italia, l'interesse di Samper per comprendere il problema della luce, dell'ombra e dell'illuminazione è evidente e si esprime nei suoi disegni. Anni più tardi, questo diventa un tema centrale nei suoi progetti, che risolve con grande efficacia e, soprattutto, sensibilità.

"Ho fatto l'esercizio di mettere in relazione ciò che ho disegnato nei miei viaggi e ciò che ho proposto sul tavolo di lavoro. Quello si potrebbe chiamare riferimento, affinità,

memoria, trasferimento, ricreazione". (Samper, 2017, p.177)

I disegni dei suoi taccuini dimostrano che per affrontare questo problema la sezione risulta essere una rappresentazione fondamentale. Quando studia e analizza il rapporto interno-esterno e il gioco tra luce e ombra, lo fa spesso dal punto di vista della tecnica costruttiva.

Il disegno 180 (figura 50) del Palazzo Comunale di Perugia è un esempio di come Samper ha utilizzato la sezione strutturale come strumento per comprendere, fra altri aspetti, il problema del passaggio della luce all'interno dello spazio; cioè, dell'illuminazione.

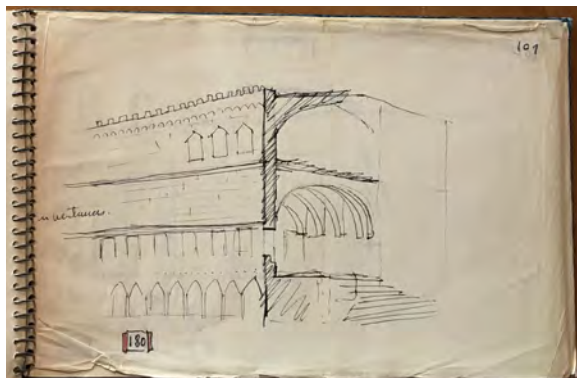


Figura 50 - G. Samper, '180' in Taccuino di Viaggio 4, Perugia, 1949

Inoltre, per studiare questo argomento si avvale anche di prospettive interiori che sono forse più legate alla percezione spaziale, alle variazioni dell'illuminazione e al passaggio della luce all'ombra. Queste prospettive interne hanno un carattere che suggerisce, allo stesso tempo, una sezione.

Tuttavia, con l'intenzione di analizzare come si stabiliscono queste relazioni tra luce-ombra, interno-esterno, Samper ricorre anche alla rappresentazione planimetrica, poiché gli fornisce informazioni aggiuntive per comprendere alcune operazioni architettoniche coinvolte in queste relazioni. In alcuni casi impiega diverse rappresentazioni simultaneamente con lo scopo di capire il gioco tra luci e ombre negli spazi interni, esterni e di soglia, cioè, quegli spazi intermedi tra l'interno e l'esterno.

Sebbene la rappresentazione in pianta non sia l'unica, né la più comune che si trova nei taccuini di Samper per affrontare questo argomento, la comprensione dell'importanza dell'illuminazione come determinante nella composizione architettonica permette di includere questo tema all'interno di un approccio funzionalista.

Il disegno funzionalista esposto nel discorso-dispositivo della funzione, “nasce dall’attenzione che si dà non più solo alla casa e alle sue parti, fisse o mobili, ma a tutto ciò che per diverse ragioni la attraversa o la percorre o in essa si muove. [...] Non si tratta solo dei movimenti delle persone; le piante della casa si arricchiscono infatti di segni che riguardano i movimenti delle cose: le porte e le finestre prima di tutto, ma anche la libera circolazione dell’aria, la possibilità che la luce solare penetri il più possibile dentro la casa, l’individuazione di zone in luce e zone in ombra, l’aprirsi di alcune visuali dentro la

casa o di altre che l’attraversano dall’interno all’esterno o viceversa”. (Pizzigoni, 1997, p.28)

Uno degli interessi di Samper per il tema della luce si concentra sui grandi spazi liberi, coperti con un’unica campata, nei quali i fasci luminosi disegnano forme nitide e profonde. Allo stesso modo, nei suoi disegni Samper esprime anche l’idea dell’ombra strappata dalla luce tramite grandi e piccoli fori di illuminazione; in questo caso, i grandi e piccoli buchi di luce sono in armonia con i vuoti interni. Ci sono anche i casi in cui



Figura 51 - G. Samper, '064' in Taccuino di Viaggio 3, Venezia, 1949



Figura 52 - G. Samper, '062' in Taccuino di Viaggio 3, Venezia, 1949

la luce penetra orizzontalmente e in modo direzionato per mezzo di geometrie definite che delineano anche geometricamente i raggi di luce, delimitando allo stesso tempo anche la penombra.

I disegni 64, 62, 45, 50 (rispettivamente figure 51, 52, 53 e 54), corrispondono a studi di luce, ombra e illuminazione con diverse rappresentazioni in differenti spazi del Palazzo Ducale a Venezia.

Come scrive Federico Bilò: “[...] la riflessione sullo spazio in quanto materiale dell’architettura ha sempre avuto [...] un registro estetico o, per meglio dire, figurativo; le questioni affrontate riguardano la sua configurazione, le sue proporzioni, la pressione che le membrature involucri esercitano sulle cavità, i ruoli giocati dalla luce, dai materiali, ecc. [...]”. (Bilò, 2014, p.366)



Figura 53 - G. Samper, '045' in Taccuino di Viaggio 3, Venezia, 1949



Figura 54 - G. Samper, '050' in Taccuino di Viaggio 3, Venezia, 1949

Caso 1

Il primo caso selezionato per illustrare questo tema riguarda la Ca D'Oro a Venezia. Per comprendere tale questione nella Ca D'Oro, nel disegno numero 69 (fig. 55), Samper ricorre a una prospettiva dello spazio interno del primo piano della Ca D'oro il cui affaccia sul Canal Grande. Questo disegno guarda verso l'esterno e rende evidente il rapporto tra dentro e fuori attraverso i buchi che compongono, scompongono e ricompongono la facciata. Samper nomina il disegno con la scritta: "Loggia: contatto

tra l'esterno e l'interno. Ca D'Oro. Venezia 1949". L'architetto mostra nuovamente il suo particolare interesse per il rapporto e la connessione permanente tra luce e ombra e tra esterno e interno, in questo caso, attraverso la loggia come lo spazio di transizione.

Il disegno 68 (fig. 56), invece, corrisponde alle planimetrie del piano terra e del primo piano. Nel piano terra segnala gli ingressi (a piedi e in gondola) e la struttura, mentre nel primo piano segnala, inoltre, la distribuzione così come segna il rapporto interno - esterno attraverso la loggia.



Figura 55 - G. Samper, 'o69' in Taccuino di Viaggio 3, Venezia, 1949

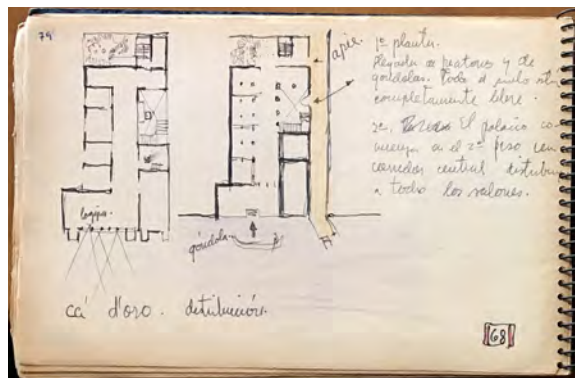


Figura 56 - G. Samper, 'o68' in Taccuino di Viaggio 3, Venezia, 1949

Entrambi i disegni (planimetrie e prospettiva) sono disposti sulla pagina in senso orizzontale. La prospettiva (fig. 55) è dominata dall'apertura, anch'essa orizzontale, della facciata principale della Ca D'oro vista dall'interno verso il Canal Grande.

La facciata si apre delicatamente verso l'esterno, e permette l'ingresso controllato della luce. Le perforazioni ornate della facciata permettono di percepire lo spessore del materiale e, allo stesso tempo, di stabilire un rapporto visivo e percettivo immediato con

l'esterno. I grandi e piccoli buchi permettono il paso della luce che illumina e ombreggia l'interno in modo particolare e cambiante nel giorno.

In questa prospettiva (fig. 55), l'architetto utilizza la stessa tracciatura per rappresentare l'ombra generata dagli spazi dove la luce non arriva. Quest'ombra si estende alla parete frontale del disegno, mentre un tracciato di linee sulla parte inferiore e superiore dello spazio traforato della facciata finisce di configurare lo spazio interiore.

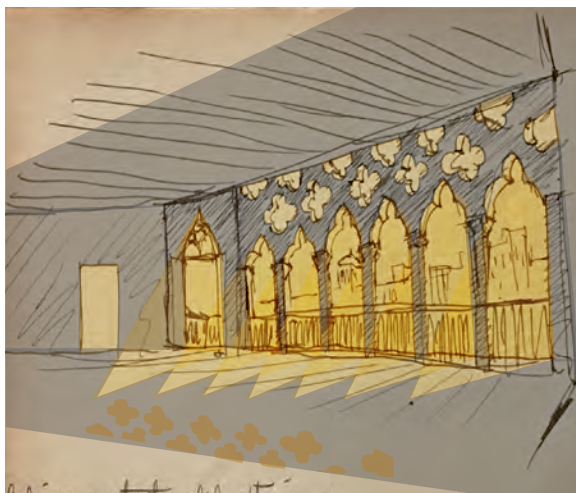


Figura 57 - Tema 03 - Analisi di caso 01 - Taccuino 3 - IDdisegno 069, Venezia

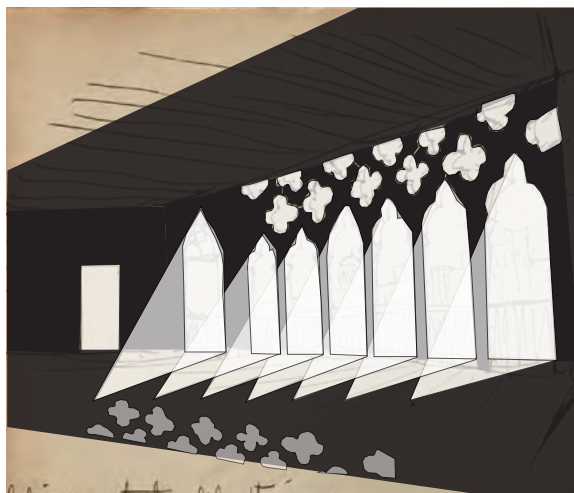


Figura 58 - Tema 03 - Analisi di caso 01 - Taccuino 3 - IDdisegno 069, Venezia

Per questo argomento sono state effettuate due rielaborazioni. La prima corrisponde a un approccio sottile con colori quasi trasparenti per capire quale potrebbe essere il rapporto tra gli spazi illuminati e gli spazi ombreggiati; il secondo passaggio, invece, prevede una manipolazione più forte dei colori, cioè, un'astrazione del contrasto fra lo spazio illuminato e lo spazio in ombra il che viene enfatizzato con più forza.

Samper iniziava sempre i suoi disegni sulla pagina di destra, quindi, anche se la numerazione successiva indica il contrario, è abbastanza possibile che Samper abbia

prima disegnato la prospettiva interna, e poi si sia rivolto alla pagina di sinistra e abbia disegnato la planimetria che gli ha permesso di capire in pianta ciò che con la sola prospettiva non era sufficiente: schema distributivo, funzionale e strutturale.

Lo stesso vale per i disegni 67 (figura 59) e 65 (figura 60). Il disegno 67 (figura 59) è probabilmente la prima cosa che Samper traccia della Ca D'Oro. In realtà ci sono 2 schizzi: una prospettiva dell'ingresso pedonale e la facciata anteriore sul Canal Grande in cui l'architetto indica l'ingresso in gondola. Con tratti rapidi e generali Samper



Figura 59 - G. Samper, '067' in Taccuino di Viaggio 3, Venezia, 1949



Figura 60 - G. Samper, '065' in Taccuino di Viaggio 3, Venezia, 1949

rappresenta dall'esterno il contrasto tra luce e ombra all'interno dello spazio.

D'altra parte, il disegno 65 (figura 60) è disposto di nuovo sulla pagina sinistra, e indica che, forse alla fine della visita alla Ca D'Oro, Samper ritorna al punto di partenza per ripetere il disegno della facciata, adesso con una maggiore chiarezza che mostra i tratti più precisi e dettagliati, sia della facciata stessa, sia del contrasto tra spazi illuminati e ombreggiati all'interno.

Alla fine, nell'ultima pagina che Samper dedica in questo viaggio alla Ca D'Oro (figura 61), scrive:

Caratteristiche:

1. separazione della circolazione. 2 accessi diversi.
2. totale libertà del primo piano.
3. uso della loggia. Elemento di contatto tra interno ed esterno.

Ricchezza nelle finiture: pavimenti. Muri. Soffitto

Finisce con un breve schizzo di una delle piccole perforazioni estratte dalla facciata che permette il passaggio dell'aria e della luce all'interno. Ancora una volta si sottolinea l'interesse di Samper per questo argomento.

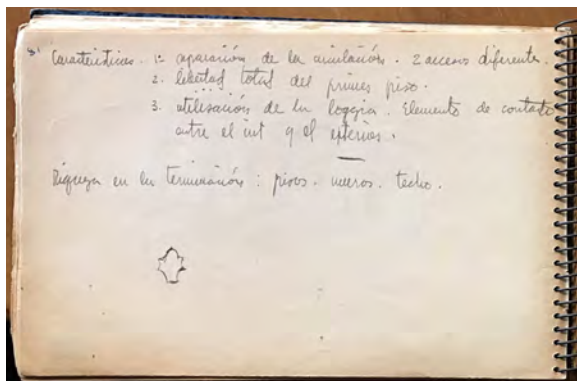


Figura 61 - G. Samper in Taccuino di Viaggio 3, Venezia, 1949

Caso 2

Il secondo caso corrisponde alla sala interna della Basilica Palladiana di Vicenza. Il disegno 20 (figura 62) contiene due prospettive, una più grande che occupa quasi tutta la pagina e una più piccola in alto a destra.

Sicuramente interessato al sistema strutturale della grande copertura in legno, "a carena di nave rovesciata" della grande sala, in parte sollevata da grandi archivolti, Samper disegna gli elementi principali dello spazio:

L'archivolto, il grande soffitto le cui trame indicano le sue curvature, così come la struttura in legno, le pareti e le aperture per l'ingresso della luce.

Le finestre sono divise in due: verticali nella parte inferiore e circolari e più piccole nella parte superiore.

Entrambi i tipi di aperture sono disposti secondo un'evidente simmetria che genera un ritmo di pieni e vuoti nelle pareti del recinto. Questi elementi sono decisivi nel modo in cui viene illuminato lo spazio interno, poiché la



Figura 62 - G. Samper, '020' in Taccuino di Viaggio 3, Vicenza, 1949



Figura 63 - G. Samper, '016' in Taccuino di Viaggio 3, Vicenza, 1949

luce segue la rigorosa geometria delle forme delle aperture.

Questa condizione della luce che entra nell'interno e le sue variazioni con il passare delle diverse ore del giorno, hanno effetti sul modo in cui viene percepito lo spazio interno.

Le figure 64 e 65 mostrano i due interventi eseguiti, uno più sottile dell'altro, per rendere esplicita l'illuminazione e il rapporto chiaro-scuro generato da luci e ombre.



Figura 64 - Tema 03 - Analisi di caso 02 - Taccuino 3 - IDdisegno 020, Vicenza

Nel disegno numero 16 (figura 63) Samper rappresenta la Piazza dei Signori con la facciata nord della Basilica Palladiana, compresa la Torre Bissara. In questo schizzo, con alcuni rapidi tratti, indica alcune testure e le ombre all'interno dello spazio della Basilica.

I disegni 15 (fig. 66), corrisponde alla planimetria della Basilica iscritta in Piazza dei Signori. Il disegno 17 (fig. 67) corrisponde a una prospettiva del interno dei portici del piano terra. Infine, il disegno 18 (fig. 68) corrisponde allo studio della facciata dei porticci e al particolare di una sezione

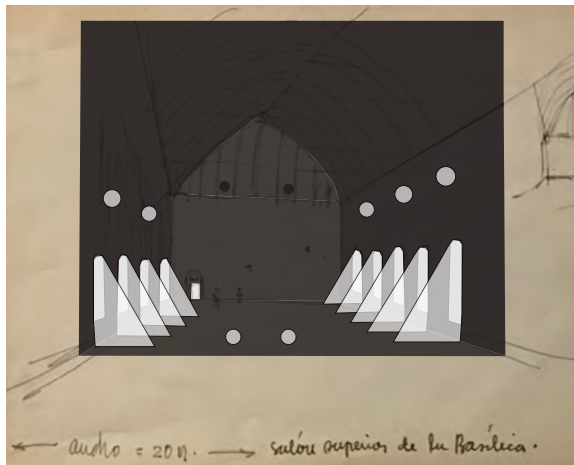


Figura 65 - Tema 03 - Analisi di caso 02 - Taccuino 3 - IDdisegno 020, Vicenza

strutturale che indica come sono disposti gli elementi e come funziona la doppia galleria.

Tutti questi disegni costituiscono uno stesso studio, dal quale si può dedurre che le aperture presenti nella grande sala fanno parte di una coerenza compositiva, in cui l'uso della simmetria e delle forme geometriche sono determinanti nella composizione architettonica.

“L'ipotesi di poter rappresentare insieme alla consistenza muraria di un edificio ciò che in esso succede pur non appartenendo al corpo dell'edificio e spesso non essendo nemmeno qualcosa di visibile, ha contribuito a mettere in crisi i presupposti della rappresentazione classica, la chiarezza e la semplicità del suo rapporto con gli oggetti, introducendo nell'architettura modi sicuramente nuovi di vedere le cose e soprattutto di pensare ai rapporti tra le cose e le loro rappresentazione.

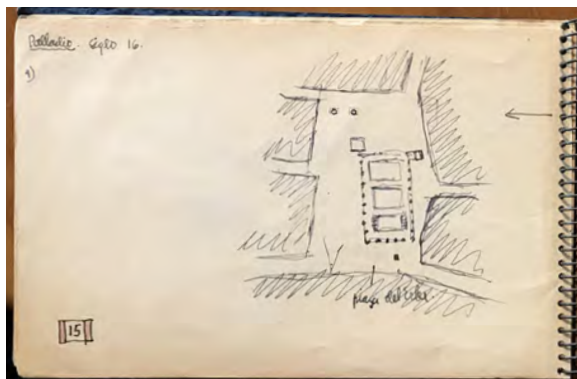


Figura 66 - G. Samper, '015' in Taccuino di Viaggio 3, Vicenza, 1949



Figura 67 - G. Samper, '017' in Taccuino di Viaggio 3, Vicenza, 1949

Allo sguardo prospettico, che suppone sempre un punto di vista e un oggetto da vedere e da rappresentare, all'occhio che appunto vede e rappresenta le cose, si sostituisce proprio a partire dalla rappresentazione delle funzioni, uno sguardo che possiamo chiamare cartografico. È lo sguardo di chi paradossalmente non vede necessariamente ciò che rappresenta, che anzi trae da questa incapacità o impossibilità di vedere una diversa capacità di rappresentare, che nel

disegno non fa il ritratto delle cose, non cerca l'adeguatezza, la somiglianza, la fedeltà della rappresentazione alle cose, ma traccia sulla carta, a margine o sopra, rappresentazioni che solo parzialmente hanno a che fare col visibile, dei segni che, come appunto succede nelle rappresentazione dei cartografi, non corrispondono a ciò che è visibile ma servono da guida per rendere visibile l'invisibile". (Pizzigoni, 1997, p.30)

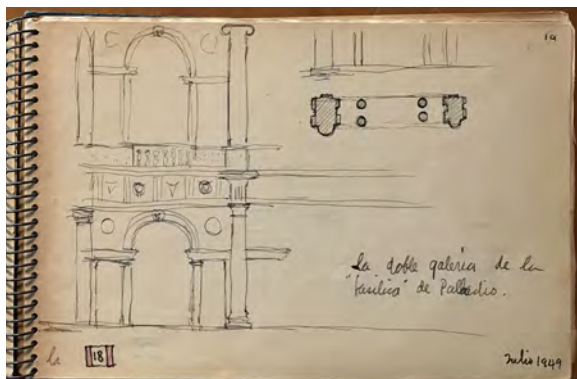


Figura 68 - G. Samper, '018' in Taccuino di Viaggio 3, Vicenza, 1949

Caso 3

Il terzo caso scelto per studiare questo argomento corrisponde al Battistero di San Giovanni a Firenze.

Il disegno 94 (fig. 69) del quaderno numero 3 è disposto orizzontalmente sulla pagina e viene accompagnato da due planimetrie che, sebbene sono più piccoli, mostrano l'interesse di Samper a comprendere come sia strutturalmente supportata la cupola. A differenza dei casi precedenti, nel Battistero di San Giovanni la luce entra direttamente

dall'alto: dalla cima della cupola in un unico flusso di luce.

In questo caso si rende evidente la potenzialità della luce naturale, la quale non si limita alla funzione illuminante, ma anche alla creazione di un effetto particolare sull'ambiente illuminato.

Samper ricorre a una sezione strutturale per indagare contemporaneamente due questioni: da una parte la struttura e d'altra parte l'illuminazione attraverso il rapporti luce-ombra. Sicuramente tramite

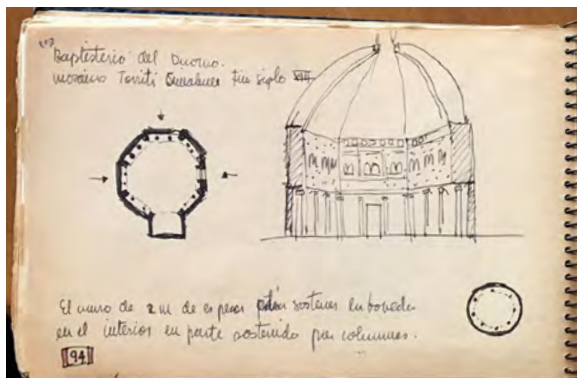


Figura 69 - G. Samper, '094' in Taccuino di Viaggio 3, Firenze, 1949



Figura 70 - Parte del disegno estratta per l'analisi, Taccuino 3 IDdisegno 094b

le rappresentazioni planimetriche e la sezione, l'architetto è riuscito a comprendere i problemi principali che sono emersi in questo caso.

Nella sezione (fig. 70) Samper evidenzia la suddivisione del interno in tre fasce orizzontali, la più alta che corrisponde alla cupola, la fascia mediana che corrisponde alla tribuna o balcone (matroneo) e la fascia inferiore in cui si evidenzia la suddivisione verticali delle pareti per mezzo di colonne monolitiche.

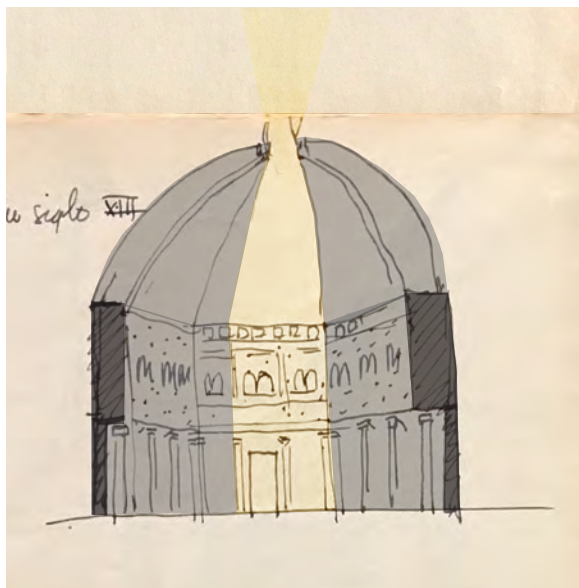


Figura 71 - Tema 03 - Analisi di caso 03 - Taccuino 3 - IDdisegno 094b, Firenze

È interessante notare come Samper evidenzia con una testura di piccoli punti la fascia media invece che quella della cupola che contiene i mosaici. Questo potrebbe essere dovuto al fatto che uno dei suoi interessi riguarda il comprendere come la cupola è sostenuta e la faccia centrale è sicuramente un elemento strutturale chiave.

Samper accompagna i disegni del Battistero con la scritta (fig. 69): *Battistero del Duomo Mosaico Torriti, Cimabue Fine VIII secolo Il muro spesso 2 metri per sostenere la cupola Interno parzialmente sostenuto da colonne.*

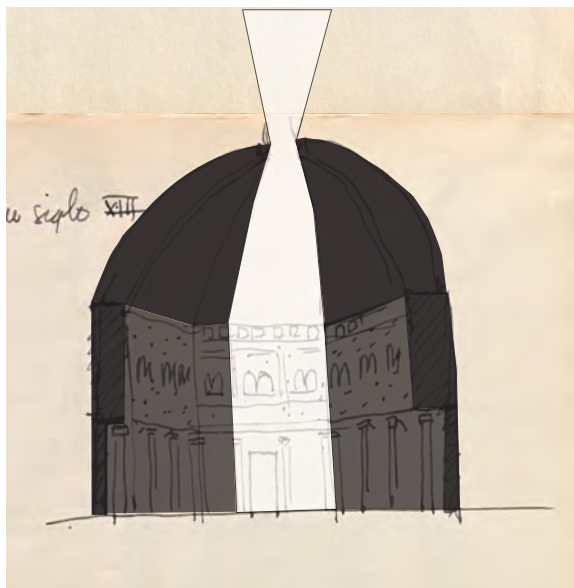


Figura 72 - Tema 03 - Analisi di caso 03 - Taccuino 3 - IDdisegno 094b, Firenze

Per questo caso, di nuovo, la prima rielaborazione è sottile con colori quasi trasparenti; la seconda, invece, prevede la manipolazione più forte dei colori, in cui lo spazio oscuro viene enfatizzato con più forza e si può individuare chiaramente il contrasto tra ombra e luce nella cavità.

Un ingresso di luce come questo implica una riflessione su una risposta strutturale, che a sua volta, si traduce in una magnificenza dell'illuminazione all'interno e una messa in evidenza del contrasto tra gli spazi illuminati e gli spazi ombreggiati.

Un altro esempio corrisponde al Duomo di Santa Maria del Fiore, a Firenze. Il disegno numero 97 (figura 73) contiene la sezione strutturale e una planimetria del tetto, in cui l'architetto indica l'apertura zenitale. Il disegno numero 99 (figura 74) corrisponde a una prospettiva interiore del Duomo. Questi disegni fanno parte di una serie dedicata esclusivamente allo studio della cupola di Brunelleschi, composta di un totale di 8 disegni tra piante, sezione e prospettive. È interessante notare come, di nuovo, allo stesso tempo che Samper cerca di comprendere il sistema strutturale che

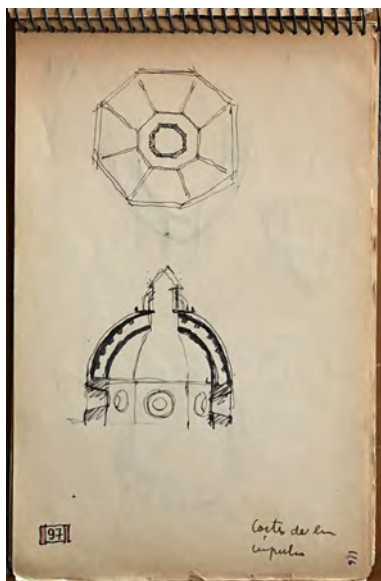


Figura 73 - G. Samper, '097' in Taccuino di Viaggio 3, Firenze, 1949



Figura 74 - G. Samper, '099' in Taccuino di Viaggio 3, Firenze, 1949

risolve la luce della cupola, analizza il paso della luce. L'illuminazione all'interno della cavità si infiltra attraverso la aperture zenitale e penetra in un unico flusso dall'alto.

In questi due esempi: Battistero (fig. 71 e 72) e Duomo (fig. 75 e 76), il primo ridisegno corrisponde a un approccio sottile con colori quasi trasparenti per capire quale potrebbe essere il rapporto tra gli spazi illuminati e gli spazi ombreggiati. Con il secondo passaggio, in entrambi i casi, lo spazio oscuro enfatizza più fortemente la cavità che viene esaltata con il contrasto di luce e ombra.



Figura 75 - Tema 03 - Analisi di caso 03 - Taccuino 3 - IDdisegno 097b, Firenze

“In francese il termine usato per indicare la sezione è “coupe”. In questa parola troviamo sia la “cupola”, sia il “cupo”, l’oscuro [...] Sezionare, infatti, è sempre svelare un interno, un luogo o una parte che non stanno alla luce. Il Pantheon, tra le sue molte qualità architettoniche, rappresenta quindi anche l’idea di un interno che improvvisamente, attraverso la luce che arriva dall’occhio centrale, diventa esterno; diventa un edificio “cosmografico”, che rappresenta cioè la volta celeste e il sole”. (Palma, 2014, p.386)

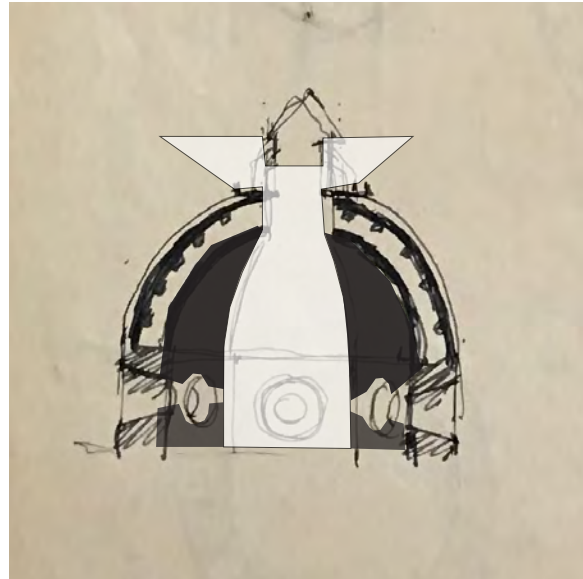


Figura 76 - Tema 03 - Analisi di caso 03 - Taccuino 3 - IDdisegno 097b, Firenze

FIGURE CAPITOLO 2

Figura a: G. Samper, '175' in Taccuino di Viaggio 4, Perugia, 1949

Figura b: G. Samper, '176' in Taccuino di Viaggio 4, Perugia, 1949

Figura 01-1 - G. Samper, '030' in Taccuino di Viaggio 3, Padova, 1949

Figura 01-2 - G. Samper, '031' in Taccuino di Viaggio 3, Padova, 1949

Figura 02 - G. Samper, '030 - 031' in Taccuino di Viaggio 3, Padova, 1949 - Disegno ricomposto

Figura 03 - G. Samper, '035' in Taccuino di Viaggio 3, Venezia, 1949

Figura 04 - G. Samper, '186' in Taccuino di Viaggio 4, Assisi, 1949

Figura 05 - G. Samper, '187' in Taccuino di Viaggio 4, Assisi, 1949

Figura 06 - G. Samper, '188' in Taccuino di Viaggio 4, Assisi, 1949

Figura 07 - G. Samper, '012' in Taccuino di Viaggio 3, Bergamo, 1949

Figura 08 - G. Samper, '013' in Taccuino di Viaggio 3, Bergamo, 1949

Figura 09: Tavola 01-1 - Tema 01 - Analisi di caso 01 - Taccuino 3 - IDdisegno 012-013, Bergamo

Figura 10: Tavola 01-2 - Tema 01 - Analisi di caso 01 - Taccuino 3 - IDdisegno 012-013, Bergamo

Figura 11 - G. Samper, '011' in Taccuino di Viaggio 3, Bergamo, 1949

Figura 12 - G. Samper, '014' in Taccuino di Viaggio 3, Bergamo, 1949

Figura 13 - G. Samper, '015' in Taccuino di Viaggio 3, Vicenza, 1949

Figura 14 - G. Samper, '016' in Taccuino di Viaggio 3, Vicenza, 1949

Figura 15 - Tavola 01-1 - Tema 01 - Analisi di caso 02 - Taccuino 3 - IDdisegno 015-016, Vicenza

Figura 16 - Tavola 01-2 - Tema 01 - Analisi di caso 02 - Taccuino 3 - IDdisegno 015-016, Vicenza

Figura 17 - G. Samper, '017' in Taccuino di Viaggio 3, Vicenza, 1949

Figura 18 - G. Samper, '018' in Taccuino di Viaggio 3, Vicenza, 1949

Figura 19 - G. Samper, '021' in Taccuino di Viaggio 3, Vicenza, 1949

Figura 20 - G. Samper, '134' in Taccuino di Viaggio 4, Pisa, 1949

Figura 21 - G. Samper, '147' in Taccuino di Viaggio 4, Pisa, 1949

Figura 22 - Tavola 01-1 - Tema 01 - Analisi di caso 03 - Taccuino 4 - IDdisegno 134-147, Pisa
Figura 23 - Tavola 01-2 - Tema 01 - Analisi di caso 03 - Taccuino 4 - IDdisegno 134-147, Pisa
Figura 24 - G. Samper, '134' in Taccuino di Viaggio 4, Pisa, 1949
Figura 25 - G. Samper, '141' in Taccuino di Viaggio 4, Pisa, 1949
Figura 26 - G. Samper, '142' in Taccuino di Viaggio 4, Pisa, 1949
Figura 27 - G. Samper, '146' in Taccuino di Viaggio 4, Pisa, 1949
Figura 28 - G. Samper, '037' in Taccuino di Viaggio 3, Venezia, 1949
Figura 29 - G. Samper, '066' in Taccuino di Viaggio 3, Venezia, 1949
Figura 30 - G. Samper, '067' in Taccuino di Viaggio 3, Venezia, 1949
Figura 31 - G. Samper, '074' in Taccuino di Viaggio 3, Venezia, 1949
Figura 32 - G. Samper, '183' in Taccuino di Viaggio 4, Perugia, 1949
Figura 32-1 - G. Samper, '167' in Taccuino di Viaggio 4, Perugia, 1949
Figura 32-2 - G. Samper, '172' in Taccuino di Viaggio 4, Perugia, 1949
Figura 33 - G. Samper, '093' in Taccuino di Viaggio 3, Firenze, 1949

Figura 34 - Parte del disegno estratta per l'analisi, Taccuino 3 IDdisegno 093
Figura 35 - Tema 02 - Analisi di caso 01 - Taccuino 3 - IDdisegno 093, Firenze
Figura 36 - Tema 02 - Analisi di caso 01 - Taccuino 3 - IDdisegno 093, Firenze
Figura 37 - G. Samper, '159' in Taccuino di Viaggio 4, Siena, 1949
Figura 38 - Parte del disegno estratta per l'analisi, Taccuino 4 IDdisegno 159a
Figura 39 - Tema 02 - Analisi di caso 02 - Taccuino 4 - IDdisegno 159a, Siena
Figura 40 - Tema 02 - Analisi di caso 02 - Taccuino 4 - IDdisegno 159a, Siena
Figura 41 - G. Samper, '161' in Taccuino di Viaggio 4, Siena, 1949
Figura 42 - Parte del disegno estratta per l'analisi, Taccuino 4 IDdisegno 161a
Figura 43 - Tema 02 - Analisi di caso 03 - Taccuino 4 - IDdisegno 161a, Siena
Figura 44 - Tema 02 - Analisi di caso 03 - Taccuino 4 - IDdisegno 161a, Siena
Figura 45 - G. Samper, '082' in Taccuino di Viaggio 3, Ravenna, 1949
Figura 46 - G. Samper, '086' in Taccuino di Viaggio 3, Ravenna, 1949
Figura 47 - G. Samper, '084' in Taccuino di Viaggio 3, Ravenna, 1949

Figura 48 - G. Samper, '083' in Taccuino di Viaggio 3, Ravenna, 1949
Figura 49 - G. Samper, '107' in Taccuino di Viaggio 3, Firenze, 1949
Figura 50 - G. Samper, '180' in Taccuino di Viaggio 4, Perugia, 1949
Figura 51 - G. Samper, '064' in Taccuino di Viaggio 3, Venezia, 1949
Figura 52 - G. Samper, '062' in Taccuino di Viaggio 3, Venezia, 1949
Figura 53 - G. Samper, '045' in Taccuino di Viaggio 3, Venezia, 1949
Figura 54 - G. Samper, '050' in Taccuino di Viaggio 3, Venezia, 1949
Figura 55 - G. Samper, '069' in Taccuino di Viaggio 3, Venezia, 1949
Figura 56 - G. Samper, '068' in Taccuino di Viaggio 3, Venezia, 1949
Figura 57 - Tema 03 - Analisi di caso 01 - Taccuino 3 - IDdisegno 069, Venezia
Figura 58 - Tema 03 - Analisi di caso 01 - Taccuino 3 - IDdisegno 069, Venezia
Figura 59 - G. Samper, '067' in Taccuino di Viaggio 3, Venezia, 1949
Figura 60 - G. Samper, '065' in Taccuino di Viaggio 3, Venezia, 1949
Figura 61 - G. Samper in Taccuino di Viaggio 3, Venezia, 1949
Figura 62 - G. Samper, '020' in Taccuino di Viaggio 3, Vicenza, 1949

Figura 63 - G. Samper, '016' in Taccuino di Viaggio 3, Vicenza, 1949
Figura 64 - Tema 03 - Analisi di caso 02 - Taccuino 3 - IDdisegno 020, Vicenza
Figura 65 - Tema 03 - Analisi di caso 02 - Taccuino 3 - IDdisegno 020, Vicenza
Figura 66 - G. Samper, '015' in Taccuino di Viaggio 3, Vicenza, 1949
Figura 67 - G. Samper, '017' in Taccuino di Viaggio 3, Vicenza, 1949
Figura 68 - G. Samper, '018' in Taccuino di Viaggio 3, Vicenza, 1949
Figura 69 - G. Samper, '094' in Taccuino di Viaggio 3, Firenze, 1949
Figura 70 - Parte del disegno estratta per l'analisi, Taccuino 3 IDdisegno 094b
Figura 71 - Tema 03 - Analisi di caso 03 - Taccuino 3 - IDdisegno 094b, Firenze
Figura 72 - Tema 03 - Analisi di caso 03 - Taccuino 3 - IDdisegno 094b, Firenze
Figura 73 - G. Samper, '097' in Taccuino di Viaggio 3, Firenze, 1949
Figura 74 - G. Samper, '099' in Taccuino di Viaggio 3, Firenze, 1949
Figura 75 - Tema 03 - Analisi di caso 03 - Taccuino 3 - IDdisegno 097b, Firenze
Figura 76 - Tema 03 - Analisi di caso 03 - Taccuino 3 - IDdisegno 097b, Firenze

GRAFICI CAPITOLO 2

Grafico 1: Tabella 'Pagina' / Database Quaderni di Viaggio G. Samper / 2019

Grafico 2: Tabella 'Disegno' / Database Quaderni di Viaggio G. Samper / 2019

Grafico 3: Parte dalla Tabella 'Disegno' / Database Quaderni di Viaggio G. Samper / 2019

Grafico 4: Percentuale grafica dei disegni in ognuno dei quaderni

Grafico 5: Percentuale grafica dei disegni per città

Grafico 6: Percentuale grafica dei disegni dei tipi di rappresentazione

Grafico 7: Percentuale grafica dei disegni per pagina

Grafico 8: Percentuale grafica relazione tra città e tipi di rappresentazione

Grafico 9: Percentuale grafica relazione tra soggetto e tipi di rappresentazione

Grafico 10: Tabella Sintesi Temi / Problemi di Progetto / Soluzioni

FOTO CAPITOLO 2

Foto 1: Germán Samper nel suo ufficio a Bogotá, Luglio 18, 2018

Foto 2: Un ringraziamento postumo di Germán Samper a Le Corbusier, Bogotá, Ottobre 2014

Foto 3: Germán Samper, Quaderno di Viaggio numero 13, Agosto - Settembre 1952

Foto 4: Germán Samper, Archivio personale 'Croquis de Viaje' (Foto: 07.2018)

Foto 5: Germán Samper, Archivio personale 'Croquis de Viaje' (Foto: 07.2018)

Foto 6: Germán Samper, Archivio personale 'Croquis de Viaje' (Foto: 07.2018)

**REFERENZE
BIBLIOGRAFICHE
CAPITOLO 2**

Bilò, F. (2014) *Programma e Spazio: note su un rapporto complesso* in *Atlante di Progettazione architettonica* Palma, R. Ravagnati, C. (a cura di). Milano: Città Studi

Corboz, A. (1983). *El territorio como palimpsesto*. En: Martín, À. (Comp.). *Lo urbano en 20 autores contemporáneos* 2004. (25-34) Barcelona: UPC

Grassi, G. (2000). *L'architettura come mestiere (1974)* in «*Scritti Scelti 1965-1999*». Milano: FrancoAngeli

Grassi, G. (2000). *Questioni di progettazione (1983)* in «*Scritti Scelti 1965-1999*». Milano: FrancoAngeli

Grassi, G. (1980). *Un parere sul disegno (1976)* in in «*L'architettura come mestiere e altri scritti*». Milano: FrancoAngeli

Motta, G., Pizzigoni, A. (2008). *La maquina de proyecto / La Macchina di progetto* Giancarlo Motta – Antonia Pizzigoni, R. Cortés, N. Roza (a cura di), Bogotá: Universidad Nacional de Colombia

Motta, G., Pizzigoni, A. (1997). *Cento Tavole. La casa a Milano dal 1890 al 1970*. Milano: Unicopli

Motta, G., Pizzigoni, A. (2001) *L'esposizione teorica. Il testo di architettura come forma della teoria* in «*Architettura Spazio Scritto*». P. Bonifazio e R. Palma (a cura di). Torino: UTET

Palma, R. (1997). In *Cento Tavole. La casa a Milano dal 1890 al 1970*. Milano: Unicopli

Palma, R. (2004). «*Come ho fatto alcuni dei miei progetti*»: letteratura combinatoria e arte della memoria nell'opera di Aldo Rossi. In «*Macchine nascoste. Discipline e tecniche di rappresentazione nella composizione architettonica*». R. Palma e C. Ravagnati (a cura di). Torino: UTET

Palma, R. (2014) «*Progettare per il museo dell'architettura*» in *Atlante di Progettazione architettonica* Riccardo Palma, R. Ravagnati, C. (a cura di). Milano: Città Studi

Rossi, A. (1981) *1998 Autobiografia científica*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili

Rossi, A. (1966). *L'architettura della città*. Padova: Marsilio (ed. cons. Milano: CittàStudi, 1995; Barcelona: G.Gili, 1999]

Capitolo 3

ANATOMIA SCIENTIFICA DI UN PROGETTO

*Centro Amministrativo Municipale [CAM]
Dalla dimensione intima del taccuino
alla dimensione collettiva del progetto*

3.0 INTRODUZIONE

L'esperienza ci dà sicurezza di giudizio, fiducia nei mezzi, ma non ci permette mai di dare qualcosa per scontato, non ci permette di saltare dei passaggi. Rimettere ogni volta tutto in discussione è in realtà una condizione necessaria del progetto, anche questa lezione ci viene dalle buone architetture, quelle architetture che quanto più appaiono sicure e definitive, tanto più dimostrano che la tentazione accademica è in loro del tutto estranea.

Giorgio Grassi

Questo terzo e ultimo capitolo si concentra sull'analisi e la costruzione dell'anatomia scientifica del progetto Centro Administrativo Municipal [CAM] di Cali, Colombia, alla luce dei risultati dell'anatomia scientifica dei taccuini di viaggio di Germán Samper, realizzata nel capitolo precedente. Questo capitolo sviluppa una lettura per comprendere la presenza del quaderno di viaggio nel progetto. L'ipotesi principale è che quelle annotazioni e quelle architetture disegnate nel taccuino di viaggio siano utili più tardi, in questo caso 20 anni dopo, per trovare soluzioni a certi problemi di progetto.

Per arrivare a questa fase della relazione tra taccuino di viaggio e progetto, questo studio riprende i seguenti aspetti che nel secondo capitolo sono stati fondamentali per eseguire l'anatomia scientifica dei taccuini di viaggio, adesso estrapolati al progetto:

1. i problemi di progettazione nel CAM, estratti dal programma;
2. le diverse soluzioni per risolvere questi problemi, rintracciando i loro riferimenti nei taccuini di viaggio;
3. la corrispondenza tra la tecnica di rappresentazione e il tipo di problema.

Il capitolo contiene 4 sezioni: 3.1 *Il luogo*; 3.2 *Il programma di concorso*; 3.3 *La griglia d'analisi: Programma di concorso (problemi) e "Memoria" di progetto (soluzioni)*; 3.4 *La griglia di progetto: Programma e "Memoria" - Riferimento e Figura del progetto*.

Nella sezione 3.1 *Il luogo del progetto*, viene caratterizzato il luogo scelto per sviluppare il progetto del Centro Amministrativo Municipale CAM di Cali.

La sezione 3.2 presenta *Il programma del concorso per il Centro Amministrativo Municipale di Cali CAM*, che contiene il testo prescrittivo in cui vengono enunciati i problemi che il progetto deve risolvere, e i termini del concorso convocato nel 1967.

Il paragrafo 3.3 *La Griglia di Analisi* mette a confronto i problemi selezionati dal testo del programma del concorso, e la "Memoria" grafica del progetto realizzata da Samper, che contiene le soluzioni a questi problemi.

La sezione 3.4 *La Griglia di progetto* seleziona ed estrae tre problemi-soluzioni dalla *Griglia di analisi* realizzata nel paragrafo 3.3. Questi tre problemi-soluzioni corrispondono a quelli studiati nel capitolo precedente: la piastra,

la cornice, la luce. Nella griglia di progetto, i riferimenti architettonici contenuti nei disegni dei taccuini di viaggio sono estratti e messi in relazione con le figure del progetto che illustrano i problemi studiati e le loro rappresentazioni.

In seguito vengono elencati i seguenti concetti: luogo, programma e “Memoria” di progetto, Griglia di analisi e Griglia di progetto, e riferimenti, che verranno utilizzati nel capitolo.

Il luogo

Uno dei problemi principali che affronta qualunque progetto è il luogo. Un progetto adeguato deve essere coerente con il suo contesto, in quanto luogo e architettura si determinano trasformandosi reciprocamente. Nel processo di composizione del progetto c'è un'interpretazione del luogo a partire dalle preesistenze, questo implica prendere in considerazione i diversi strati e i diversi tracciati o griglie che si sovrappongono e lo modellano. Architettura e luogo sono un'unità indivisibile.

Nel suo libro *L'architettura della città* (1966), Aldo Rossi apporta un contributo fondamentale nella comprensione della relazione tra progetto e luogo. Rossi si riferisce al *locus*, parola latina per "luogo", e spiega come ogni luogo è il prodotto di una stratificazione di fatti e architetture che si sono verificati nel tempo, e che a volte rimangono e a volte, scompaiono. Rossi suggerisce di leggere i luoghi tenendo conto della storia che li ha prodotti e che rimane in essi. I luoghi, dice Rossi, sono il risultato della somma di frammenti e idee, che poi contribuiranno a continuare la costruzione della città a cui appartengono.

Rossi fa riferimento alla teoria storica di Poète, che è incentrata sul fenomeno delle persistenze. Rossi enfatizza l'importanza di quegli elementi del passato che continuano ad essere significativi nel presente. “Le persistenze sono rilevabili attraverso i monumenti, i segni fisici del passato, ma anche attraverso la persistenza dei tracciati e del piano. Quest'ultimo punto è la scoperta più importante di Poète; le città permangono sui loro assi di sviluppo, mantengono la posizione dei loro tracciati, crescono secondo la direzione e con il significato di fatti più antichi, spesso remoti, di quelli attuali. A

volte questi fatti permangono essi stessi, sono dotati di una vitalità continua, a volte si spengono; resta allora la permanenza della forma, dei segni fisici, del locus. La permanenza più significativa è data quindi dalle strade e dal piano; il piano permane sotto elevazioni diverse, si differenzia nell'attribuzione, spesso si deforma, ma in sostanza non si sposta". (Rossi, 1999/1966, p.99)

Questi approcci di Rossi in *L'architettura della città*, soggiacciono alla proposta dello svizzero André Corboz (1928-2012) nella sua pubblicazione *Le Territoire comme palimpseste* (1983), in cui spiega la concezione del paesaggio come "il risultato di una stratificazione molto lunga e molto lenta, che è necessario conoscere per cercare di modificare" e in questo senso, l'idea che "un luogo non è un dato, ma il risultato di un accumulo di elementi". Inoltre, spiega che poiché è possibile sia aggiungere che sottrarre strati al territorio, il territorio è costruito da una serie di tracce che si sovrappongono come in un palinsesto. "Il territorio, pieno di tracce e di letture forzate, è più simile a un palinsesto [...] il vecchio testo che gli uomini hanno inscritto sulla materia insostituibile del suolo per depositarne uno nuovo che risponda alle esigenze attuali". (Corboz, 1983)

Allo stesso modo, anche gli abitanti e il luogo mantengono una relazione indissolubile, poiché insieme costruiscono sia la loro memoria che la memoria collettiva della città.

"Questo rapporto tra il locus e i cittadini diventa, quindi, l'immagine preminente, l'architettura, il paesaggio; e mentre i fatti rientrano nella memoria, nuovi fatti crescono nella città [...] la memoria collettiva diventa la trasformazione stessa dello spazio per opera della collettività; una trasformazione che è sempre condizionata da questi dati materiali che contrastano questa azione". (Rossi, 1999/1966), p.226)

Seguendo Grassi, quando si progetta è essenziale conoscere il luogo in prima persona, perché progettare implica l'obbligo, la necessità e la responsabilità di stabilire un dialogo con la sua forma, le sue caratteristiche e le sue condizioni. Il progettista deve lavorare con quello spazio in cui entra il progetto, deve imparare a conoscerlo, a decifrarlo, a interpretarlo, a usarlo e ad abitarlo per poter progettare. Un buon progetto deve assumere i problemi del luogo ed emergere come risposta. "[...] è evidente che una parte importante nella definizione dell'oggetto del progetto spetta al luogo" (Grassi, 2000, p.319)

Il programma e la "Memoria" di progetto

Il programma è un documento prescrittivo che definisce i problemi a cui un progetto deve rispondere. Indica il luogo in cui il progetto sarà realizzato e dichiara le sue determinanti e le sue condizioni generali e principali.

“Da un testo descrittivo viene ricavato un testo prescrittivo: il programma. Dal programma, letto invece come testo descrittivo (la descrizione di un’assenza) [...]” (Motta, Pizzigoni, 2008, p.79).

Il programma è composto da problemi e a ciascun problema corrisponde una figura come soluzione. Anche se il programma non offre risposte esplicite e univoche, né contiene le soluzioni definitive, può contenere implicitamente le soluzioni possibili e le figure che le corrispondono. Federico Bilò fornisce una definizione elementare ma sostanziale di programma: “In senso etimologico il programma è *"ciò che è scritto prima"*; in senso generale, è l’enunciazione di quanto si intende fare e, nello specifico, quanto raccoglie e descrive le informazioni relative a un edificio da costruire o a un luogo da trasformare”. (Bilò, 2014, p.358)

Tuttavia, un programma funziona come un meccanismo più complesso di una semplice lista di problemi che elenca punto per punto le necessità da risolvere e quelle soluzioni che saranno valutate attraverso il progetto presentato.

“[...] il programma non può essere allora considerato semplicemente una lista ordinata di problemi da risolvere. Una tale macchina è continuamente in azione poiché il suo testo può essere letto molteplici volte da molteplici progettisti, tagliato in innumerevoli punti, decodificato da diversi codici. Il risultato è fatto di resti e catene di parti, frammenti senza interi, figure indipendenti tra loro: cioè, in fondo architetture”. (Palma, 2011, p.207)

È interessante notare come l’analisi e l’interpretazione del programma hanno un ruolo determinante nella composizione del progetto.

“[...] nozioni di programma e di spazio, illustrando le relazioni che le legano e mostrando come programma, spazio e i loro mutui rapporti siano materiali basilari dell’attività progettuale. La manipolazione del programma in rapporto allo spazio e la manipolazione dello spazio in rapporto al

programma, costituiscono uno dei momenti cruciali nello sviluppo di un progetto”. (Bilò, 2014, p.358)

In un concorso di architettura si mostra chiaramente come lo stesso programma (con gli stessi problemi), ha interpretazioni completamente diverse da parte dei partecipanti e, di conseguenza, le risposte sono tutte diverse e i progetti risultanti sono sempre differenti. “[...] a un’istanza programmatica si può rispondere con organizzazioni dello spazio molto diverse, come dimostra un qualunque concorso di architettura”. (Bilò, 2014, p. 366) Tutti leggono lo stesso programma, ma tutte le soluzioni sono diverse. In questo senso, c’è una componente aggiuntiva che rende il programma un "vincolo" importante e interessante, oltre che un incentivo stimolante. Se studiato, analizzato e interpretato attentamente e in profondità, il programma offre indizi che forniscono alcune basi per il processo di composizione. Secondo gli studi realizzati nel gruppo di ricerca Motta - Pizzigoni, nel processo di composizione del progetto, il programma appare come il primo vincolo del progetto. Sollevano che in seconda istanza si affronta il problema del luogo, in terza istanza i vincoli

che corrispondono ai problemi dell'edificio e, in un quarto momento il ridisegno dei riferimenti.

“[...] il programma è costituito per problemi che, seguendo l’impianto tipico dei testi di programma per i progetti di architettura, vanno dalle grandi scale del territorio, dalla città e dei luoghi, fino alla scala dell’edificio e, in quest’ultimo, dalle questioni complessive di carattere tipologico e funzionale alle questioni distributive e strutturali, fino ai problemi riguardanti gli impianti e alle indicazioni sui materiali di rivestimento e sulle facciate”. (Motta, Pizzigoni, 2008, p. 69).

«Ogni progetto, perciò, è un’appassionante sfida finalizzata alla soluzione dei problemi enunciati nel testo del programma. Quest’ultimo può essere espresso attraverso uno scritto ufficiale – come succede nei programmi di concorso [...] esprime nel programma i problemi che il progetto deve risolvere [...] per risolvere un problema di progetto, l’architetto non è mai solo, ma fa ricorso a quelle architetture che hanno già affrontato un problema simile o, che è la stessa cosa, hanno prodotto figure che possono essere impiegate come soluzioni al problema che si sta affrontando». (Palma, 2014, p.377)

La “Memoria” del progetto è la tavola che presenta e spiega il progetto. In generale, è una tavola molto importante, ed è particolarmente significativa in un concorso. Emerge come sintesi del progetto e come risposta ai problemi del programma. In un concorso si tratta di un pezzo chiave e fondamentale, poiché è la prima impressione che le giurie hanno del progetto e quindi ha un ruolo determinante, soprattutto nel momento in cui la giuria esamina i progetti che partecipano al concorso e li valuta.

Griglia di analisi e griglia di progetto

La griglia è uno strumento di analisi che “individua i diversi momenti del pensiero, la memoria, il ragionamento, la immaginazione, presentandoli come le diverse fasi che si susseguono nella costruzione del progetto di architettura [...] (la memoria richiama le architetture di riferimento, il ragionamento ne guida il loro uso o ridisegno, l’immaginazione compone le figure ricavate), ma opera anche sui problemi che nel programma si presentano intrecciati separandoli in una serie di problemi minori [...]”. (Motta, Pizzigoni, 2008, p.19)

La *griglia di analisi* elaborata per questo studio, confronta il programma del concorso e la “Memoria” di progetto. La *griglia di progetto*, inoltre, presenta la relazione tra il riferimento estratto dal taccuino di viaggio e la figura del progetto che si basa su questo riferimento architettonico.

La griglia inizia con il programma. “Il programma è l’insieme degli aspetti posti in termine problematiche a cui il progetto deve fare una soluzione”, e la griglia finisce con la descrizione del progetto “La descrizione è il testo che spiega le figure del progetto come risposte ai problemi del programma”. (Motta, Pizzigoni, 2008, p.63)

Le griglie sono uno strumento molto prezioso perché, da una parte, la griglia di analisi mette in relazione problemi e soluzioni: il testo prescrittivo del programma, visto in parallelo con il testo descrittivo della “Memoria” del progetto, offre risposte e soluzioni ai problemi posti. D'altra parte, la griglia del progetto evidenzia anche il legame stabilito tra il referente architettonico contenuto nel taccuino di viaggio e la figura del progetto.

I riferimenti

È necessario chiarire il termine "riferimento" per non confondere le sue connotazioni. "Se cerchiamo su un vocabolario della lingua italiana il termine riferimento, per esempio nell'edizione del 1996 di Nicola Zingarelli, possiamo trovare le definizioni seguenti: «1. modo, atto, effetto del riferire o del riferirsi; 2. relazione, rapporto, richiamo; 3. chi (o ciò che) viene assunto come termine fondamentale di confronto, di orientamento»". (Bonfante, 2014, p.269)

Il riferimento architettonico si riferisce a un'opera di architettura del passato, che viene estratta dalla memoria del progettista quando è utile per risolvere problemi di progettazione. "[...] il procedimento analogico caratterizza il processo conoscitivo che, quasi inconsapevolmente, si attua costruendo similitudini e differenze con quanto risulta noto". (Landsberger, 2014, p.317)

È di rilevante importanza studiare il legame che il riferimento ("ripetizione") stabilisce con la "nuova" figura architettonica ("differenza"). Una volta che l'architettura di riferimento è stata trovata ed estratta, viene posta sul "tavolo di lavoro e dissezione" del progettista che prosegue ad aprire,

spaccare, sezionare, esplorare, analizzare e studiare quell'architettura in dettaglio per ottenere conoscenze sulla sua composizione, organizzazione geometrica e materiale, la determinazione della sua forma, le sue tecniche di costruzione e la sua materialità, tra altre cose. In questo modo, propone nuovi materiali di progetto secondo una procedura integrata che coinvolge il pensare e il fare per produrre "nuove" forme, "nuove" architetture.

"[...] attraverso riferimenti, cioè una ripetizione delle architetture che già esistono, il progetto produce nuovi oggetti architettonici, cioè oggetti che presentano sostanziali differenze rispetto alle stesse "architetture di riferimento". Differenza e ripetizione: come è possibile produrre qualcosa di nuovo usando ciò che è antico [...] tecniche attraverso le quali ciò può avvenire [...] in particolare delle tecniche di rappresentazione. Infatti, poiché i "riferimenti" sono scelti dal progettista e hanno un preciso rapporto con i singoli problemi che esso affronta, per poter usare in modo utile le architetture di riferimento, è necessario ridisegnarle in funzione del problema che esse devono risolvere: perciò è necessario capire quale rappresentazione del riferimento è più adatta a fornire una soluzione progettuale [...] un problema

tipologico si risolve attraverso il disegno dello schema tipologico del riferimento individuato come soluzione. Una volta ottenuta questa rappresentazione del riferimento, mediante operazioni di variazione necessarie ad adattarla alla sua nuova collocazione, è possibile impiegare la figura ottenuta come soluzione al problema di progetto affrontato”. (Palma, 2014, p.376) È essenziale ricordare che al momento della progettazione, i riferimenti non sono usati come un'unità completa, ma sono presi parzialmente secondo i problemi da risolvere. “Proprio l'imperfezione di qualsiasi rappresentazione, imperfezione che chiameremo “parzialità”, è la chiave per capire come mai il riferimento, pur essendo una ripetizione, serve a produrre una differenza [...]” (Palma, 2014, p.379)

Pensare allo stesso tempo ai diversi riferimenti che contribuiscono a risolvere i problemi del progetto e lo costituiscono, implica una ricostituzione; in una sorta di collage di progetto. Questo potrebbe dare l'idea di parti o parzialità che si articolano in modo attento e necessariamente studiato. “[...] trovare il modo di trasformare le diverse soluzioni ai problemi del progetto e, soprattutto, le diverse architetture che queste soluzioni hanno generato, in una architettura che le tiene assieme tutte, senza perdere

né la coerenza complessiva del progetto [...] usare le architetture che conosciamo e che qui abbiamo chiamato riferimenti usare i riferimenti in funzione dei problemi del progetto con la capacità di produrre risposte architettoniche e non meramente tecniche [...] Tenere assieme nel progetto queste risposte [...] disciplina che si chiama composizione [...]”. (Palma, 2014, p.381)

In questo studio, le figure dei referenti relativi ai problemi del programma provengono dai taccuini di viaggio. “L'accumularsi delle esperienze dovrebbe quindi generare nell'architetto l'idea concreta del processo progettuale, e quindi la possibilità di utilizzarlo personalmente per il proprio tempo, per il proprio luogo, per la propria particolare situazione culturale”. (Bonfante, 2014, p.271) È essenziale per questa ricerca insistere sul concetto di taccuino di viaggio come memoria di riferimenti. Secondo quanto spiegato: il taccuino di viaggio resta per gli architetti il mezzo preferito e più efficace per catturare e compilare i riferimenti, al fine di costruire una memoria che trova la sua applicazione nei progetti di architettura e nella sua didattica. I quaderni sono, appunto, una fonte molto importante per trovare soluzioni ai problemi posti dal programma di un progetto specifico.

3.1

IL LUOGO DEL CAM

Il luogo attraverso le sue risposte, attraverso ciò che resta del sovrapporsi di tante risposte (la sua forma finale), fa vedere i suoi problemi, quelli cui ha dato soluzione e quelli lasciati ancora aperti. Questi problemi, più ancora che le loro risposte, sono l'eredità più preziosa che il luogo trasmette al progetto. Il progetto dovrà porsi cioè l'intero arco di questi problemi, oltre naturalmente ad affrontarne di nuovi, quelli aperti dalla sua stessa presenza.

Giorgio Grassi

Il Centro Amministrativo Municipale - CAM si localizza nel cuore di Santiago de Cali, in Colombia. Il progetto ha una superficie di 44.000 m² e si sviluppa in un terreno composto da 37 parcelle, molto vicino alla *Plaza Caycedo*, la piazza di fondazione da cui si è sviluppata la città. Una delle sue caratteristiche principali è che è immerso in un corridoio molto verde e alberato che forma le rive del fiume Cali, una delle principali fonti d'acqua della città e riferimento geografico. Il progetto è delimitato a nord e a ovest da un viale principale (*Avenida 2N*) e a est dal Parco *Simón Bolívar*, anch'esso un

importante punto di riferimento urbano per la sua ubicazione e dimensione. Allo stesso modo, gli elementi naturali lontani come le colline tutelari di *Las Tres Cruces* e *Cristo Rey*, sono visivamente e compositivamente integrati al progetto, costituendo una cortina naturale. Lungo il fiume si sviluppano una serie di ponti, di cui il *Puente Ortiz* è il più significativo dalla sua costruzione tra il 1835 e il 1845, poiché significava l'unione tra le due sponde del fiume; oggi è un monumento nazionale e una parte importante della memoria collettiva della città.



Carta 1: Carta Cali- Colombia



Foto 1: Fiume Cali, progetto CAM - Foto: Sasha Londono Venegas, 2021

Il Ponte Ortiz, così come gli altri ponti e percorsi pedonali, fanno parte dei diversi sentieri che si costituiscono intorno al progetto e lo integrano alla città. Per le sue condizioni geografiche, morfologiche e architettoniche, questo luogo è sicuramente uno dei principali spazi pubblici di Cali e dalla sua fondazione, una parte fondamentale della memoria collettiva dei suoi abitanti.

"L'architettura è la scena fissa delle vicissitudini dell'uomo; con tutto il carico dei sentimenti delle generazioni, degli eventi pubblici, delle tragedie private, dei

fatti nuovi e antichi. L'elemento collettivo e quello privato, la società e l'individuo, si contrappongono e si fondono nella città [...]". (Rossi, 1999/1966, p.62)

Queste caratteristiche sono fondamentali se consideriamo che "Il rapporto tra progetto e luogo presuppone una conoscenza che non si limita alla presa d'atto dello spazio nella sua essenza fisica, ma anche del tempo che ha scandito i momenti della sua formazione. Tra progetto e luogo si colloca la storia, lo studio del passato che trova espressione nelle forme del presente, e in particolare nelle



Foto 2: Puente Ortiz - progetto CAM - Foto: Sasha Londono Venegas, 2021



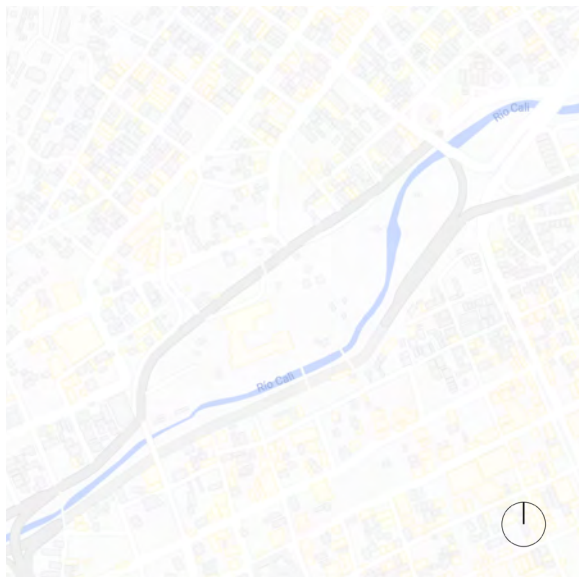
Foto 3: Parque Simón Bolívar - CAM - Foto: Sasha Londono Venegas, 2021

tracce stratificate che connotano i luoghi storicamente abitati dall'uomo". (Coccia, 2014, p.133)

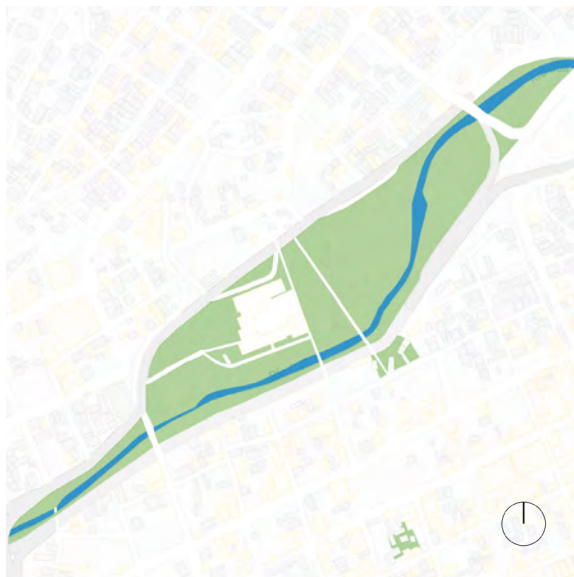
I diversi strati ed elementi che compongono questo luogo si sovrappongono: sono gli edifici, il costruito, il non costruito, lo spazio verde, il fiume e anche gli elementi geografici lontani, tra le altre cose. In questo senso può essere inteso come un palinsesto di strati e tracciati molteplici che sovrapposti generano una griglia del luogo.

Oltre alla particolare geografia, topografia, architettura, monumenti, circolazioni e fatti urbani, si sovrappone anche la memoria del luogo, costituendo in questo modo uno strato fondamentale del palinsesto.

"Quando parlo della costruzione di un fatto e della sua memoria, capisco che questi problemi sono in gran parte di natura collettiva; appartengono alla città, quindi alla collettività". (Rossi, 1999/1966, p.198)



Carta 2: luogo del CAM con fiume Cali



Carta 3: luogo del CAM con fiume Cali e parchi

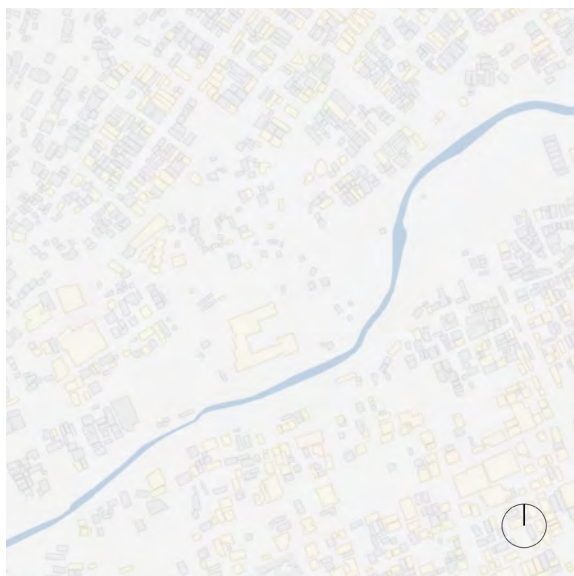
Il progetto è inserito in una griglia che sembra emergere dalla griglia esistente nel luogo; sebbene si sviluppino a una scala diversa, queste griglie sovrapposte diventano parte delle determinanti della composizione, così come una guida per tracciare i percorsi pedonali ed estendere il consolidamento del tessuto urbano. Il luogo, il contesto e l'estensione della griglia sul progetto si combinano per delimitare, contenere e ordinare ciascuno degli elementi come parte fondamentale della composizione del progetto.

“Ernesto Nathan Rogers [...] ritiene che le forme architettoniche debbano esplicitare un profondo dialogo con l’ambiente, sia in senso fisico-geografico che in senso storico”. (Coccia, 2014, p.142)

La prima cosa che accade nella composizione del progetto è un'interpretazione del contesto e del luogo, così come la sovrapposizione delle sue tracce e della sua memoria. Di conseguenza, si stabiliscono alcuni importanti condizionamenti da prendere



Carta 4: luogo del CAM con costruzioni e vie



Carta 5: luogo CAM con pini e vouti

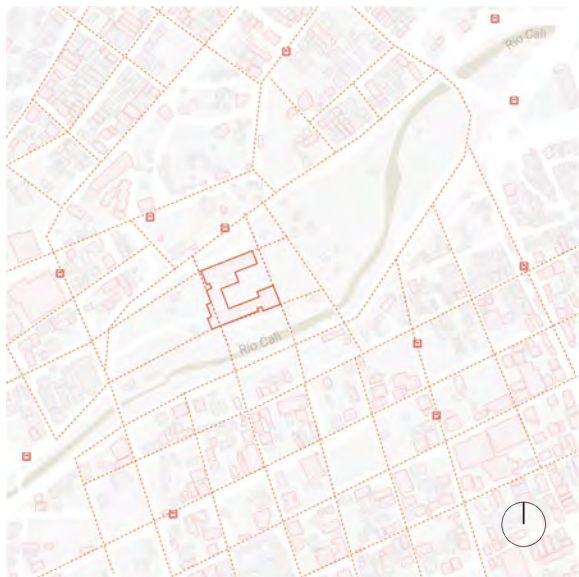
in considerazione per la realizzazione del progetto, che nasce come risposta al luogo, alle sue tracce e alle sue circostanze.

Il CAM riproduce su un'altra scala la griglia esistente della città e nella sovrapposizione delle griglie si distribuiscono gli elementi e i dispositivi architettonici, le funzioni, le intersezioni, gli spazi di soglia, gli elementi singolari, le relazioni vicine e lontane, ecc.

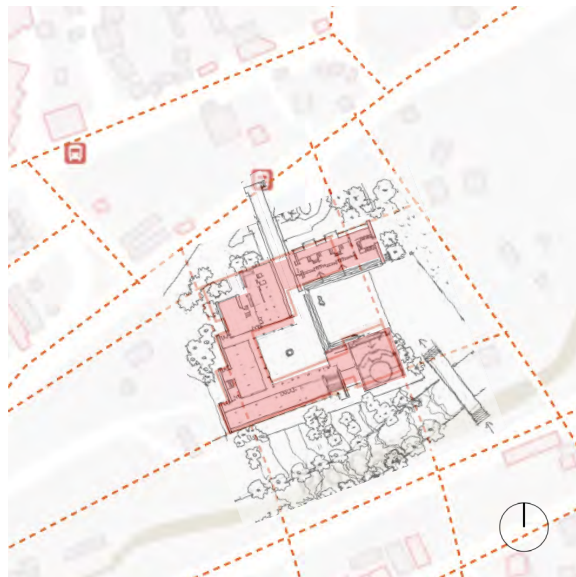
Il risultato è una geometria regolare che distribuisce, organizza e articola il progetto, mentre intersezioni, permanenze

e transizioni sono rese esplicite. Di conseguenza, tra il progetto CAM e il luogo, si generano dei legami a livello della planimetria che li comunicano e li mettono in relazione.

“[...] l'azione progettuale presuppone la conoscenza del luogo [...] Da un punto di vista operativo si deve quindi ritenere che l'atto del disporre non può prescindere dalla specificità delle situazioni locali per cui l'azione progettuale presuppone la conoscenza dei luoghi”. (Coccia, 2014, pp.131-134)



Carta 6: Schema d'ubicazione, progetto CAM con reticola



Carta 7: Schema d'ubicazione, progetto CAM con reticola

Il CAM ha compreso il suo contesto, luogo e memoria. Tuttavia, occupare questo spazio nella città non è stato esattamente un compito facile per il progetto. C'era una serie di costruzioni che costituiva una parte fondamentale dello sviluppo della città e della memoria collettiva. Uno di questi era il Battaglione Militare Pichincha, che oltre a formare il limite urbano della città, è stato riconosciuto dalla sua costruzione come uno degli edifici più emblematici di Cali fino alla sua demolizione nel 1968. "Le sue costruzioni rimarranno in piedi fino al 1968, quando l'intera area urbana fu demolita per far posto

alla costruzione del Centro Amministrativo Municipale (CAM) [...]". (Galindo, J., Henao, L., 2013)

La demolizione del Battaglione generò una diffusa opposizione pubblica al nuovo progetto, il quale rappresentava la trasformazione, la crescita e lo sviluppo della città, rivolto alla celebrazione dei *Juegos Panamericanos*¹ del 1971. Tuttavia, subito dopo e fino ad oggi, il complesso del CAM è riuscito a diventare un punto di riferimento emblematico per la comunità, con significato e memoria collettiva.



Foto 4: Battaglione Pichincha, Cali (circa 1960) - Foto: Alberto Lenis Burckhardt



Foto 5: Battaglione Pichincha, Cali (circa 1960) - Foto: Archivio di Cali

Quando si sovrappone la piazza del CAM sopra il cortile del battaglione, si può notare come entrambe hanno una pianta quadrata e hanno praticamente la stessa disposizione spaziale. Il progetto del CAM ha mantenuto la disposizione del cortile del battaglione, ma aperto sul suo lato orientale per permettere la permeabilità fisica e visiva.

L'architettura interpreta il luogo e in qualche modo con quell'architettura il luogo si trasforma; dice Peghin: "la nostra percezione, la nostra idea, i nostri sentimenti, il nostro modo di guardare, di vedere, di percepire

questo luogo, cambia in funzione di quell'architettura che ci l'ha spiegato in un modo che in nessun altro modo potrebbe essere fatto". Un'architettura corretta, ben pensata e ben risolta, è quella che rende impossibile pensare a quel luogo senza di essa. Costruisce un'unità che rende quel luogo inscindibile da quell'architettura.

“Il progetto entra a far parte della storia del luogo e, entrando a farne parte, la riscrive. È questa la responsabilità del progetto, la sua responsabilità più complessiva. E anche la sua difficoltà [...]”. (Grassi, 2000, p. 320)



Foto 6: Battaglione Pichincha, Cali (circa 1960) - Foto: Alberto Lenis Burckhardt



Foto 7: Battaglione Pichincha, Cali (circa 1960) Foto: Alberto Lenis Burckhardt



Foto 8: Cantiere Progetto CAM, Cali (circa 1970) Archivio G. Samper, Foto: Álvaro González



Foto 9: Cantiere Progetto CAM, Cali (circa 1972) Archivio G. Samper, Foto: Álvaro González



Foto 10: Progetto CAM, Cali (circa 1980) Archivio G. Samper, Foto: Álvaro González



Foto 11: Progetto CAM, Cali (circa 1980) Archivio G. Samper, Foto: Álvaro González

NOTE 3.1

I I VI Juegos Panamericanos si sono tenuti a Cali, Colombia, tra il 30 luglio e il 13 agosto 1971. La sua realizzazione implicò la trasformazione architettonica della città perché, oltre alla costruzione di nuovi impianti sportivi e la ristrutturazione di quelli esistenti, la rete stradale fu migliorata e ampliata, furono costruiti complessi residenziali, il Campus dell'Università della valle, altri edifici pubblici, alberghi e centri commerciali, dando impulso allo sviluppo della città durante la decade degli anni 70.



Foto 12: Progetto CAM, Cali (circa 1980) Archivio G. Samper, Foto: Álvaro González

CARTE 3.1

Carta 1: Carta Cali- Colombia

Carta 2: luogo del CAM con fiume Cali

Carta 3: luogo del CAM con fiume Cali e parchi

Carta 4: luogo del CAM con costruzioni e vie

Carta 5: luogo CAM con pieni e vouti

Carta 6: Schema d'ubicazione, progetto CAM con reticola

Carta 7: Schema d'ubicazione, progetto CAM con reticola



Foto 13: Progetto CAM, Cali (circa 1980) Archivio G. Samper, Foto: Álvaro González

FOTO 3.1

Foto 1: Fiume Cali, progetto CAM - Foto: Sasha Londono Venegas, 2021

Foto 2: Puente Ortriz - progetto CAM - Foto: Sasha Londono Venegas, 2021

Foto 3: Parque Simón Bolívar - CAM - Foto: Sasha Londono Venegas, 2021

Foto 4: Battaglione Pichincha, Cali (circa 1960) - Foto: Alberto Lenis Burckhardt

Foto 5: Battaglione Pichincha, Cali (circa 1960) - Foto: Archivio di Cali

Foto 6: Battaglione Pichincha, Cali (circa 1960) - Foto: Alberto Lenis Burckhardt

Foto 7: Battaglione Pichincha, Cali (circa 1960) - Foto: Alberto Lenis Burckhardt

Foto 8: Cantiere Progetto CAM, Cali (circa 1970)

Archivio G. Samper, Foto: Álvaro González

Foto 9: Cantiere Progetto CAM, Cali (circa 1972)

Archivio G. Samper, Foto: Álvaro González

Foto 10: Progetto CAM, Cali (circa 1980) Archivio G. Samper, Foto: Álvaro González

Foto 11: Progetto CAM, Cali (circa 1980) Archivio G. Samper, Foto: Álvaro González

Foto 12: Progetto CAM, Cali (circa 1980) Archivio G. Samper, Foto: Álvaro González

Foto 13: Progetto CAM, Cali (circa 1980) Archivio G. Samper, Foto: Álvaro González

Foto 14: Progetto CAM, Cali (circa 1980) Archivio G. Samper, Foto: Álvaro González

Foto 15: Progetto CAM, Cali (circa 1980) Archivio G. Samper, Foto: Álvaro González



Foto 14: Progetto CAM, Cali (circa 1980) Archivio G. Samper, Foto: Álvaro González

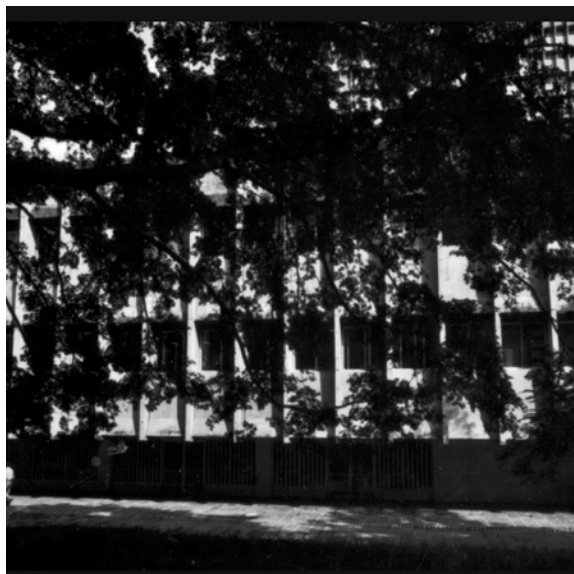


Foto 15: Progetto CAM, Cali (circa 1980) Archivio G. Samper, Foto: Álvaro González

3.2

IL PROGRAMMA DI CONCORSO PER IL CAM (1967)

Così noi impariamo dagli esempi. E nel progetto impariamo anzitutto ad attenerci al programma [...] impariamo a non sottovalutare nemmeno gli aspetti più irrilevanti [...] più sordi e banali, e trasformarli in elementi problematici del programma, cioè dar loro quel rilievo e quella collocazione che giudichiamo convenienti perché possano diventare elementi necessari del progetto.

Giorgio Grassi

Il progetto del Centro Amministrativo Municipale [CAM] è il risultato di un concorso realizzato nel 1967 e rappresenta certamente un progetto di modernizzazione urbana.

Nella seconda metà degli anni '60, anche nel contesto latinoamericano, le direttrici del CIAM furono seguite, sia a livello nazionale che internazionale. Secondo queste linee guida, centri di gestione e centri civici dovevano essere concentrati nelle grandi città. Questo è stato il caso di Cali, una delle 3 città più grandi della Colombia, e la ragione per cui è stato convocato un concorso nazionale a cui hanno partecipato i principali studi di architettura colombiani del momento.

Lo studio di architettura di Bogotá *Esguerra Saenz y Urdaneta Samper*⁴ in associazione e collaborazione con lo studio *Ricaurte, Carrizosa y Prieto*, anch'esso di Bogotá, hanno vinto il concorso e sono stati incaricati del progetto finale. A metà del XX secolo in Colombia, i progetti su larga scala erano sviluppati a livello nazionale da giovani studi di architettura colombiani in fase di consolidamento professionale, quindi era usuale associare diversi studi per rafforzare le loro capacità di soddisfare la domanda di progetti. In questo senso, lo sviluppo

del progetto del CAM replica la pratica professionale convenzionale dell'epoca.

Secondo i documenti ufficiali, l'idea di creare un *Centro Amministrativo Municipale* per la città di Cali è stata suggerita per la prima volta nel 1945. Per scegliere la sua ubicazione nella città è stato decisivo il peso della storia e della memoria del centro cittadino e la possibilità di riattivare i settori circostanti dall'incorporazione di questo complesso urbano. Decisivo è stato anche l'aspetto paesaggistico caratterizzato dalla sua ubicazione sulle rive del fiume Cali (principale sistema idrico della città), la vicinanza delle colline tutelari (*Las Tres Cruces* e *Cristo Rey*), punto di riferimento geografico e la vegetazione della zona (vegetazione molto verde e generosa), oltre alle conseguenze positive per il centro città e la vicinanza a una zona commerciale centrale.

È così che nel 1962, sono state stabilite le regole generali di questo concorso nazionale di merito, nonché un terreno nel cuore della città, vicino al *Ponte Ortiz* (primo ponte sul fiume Cali, dal 1845, oggi monumento nazionale), il *Paseo Bolivar* (passeggiata pedonale), il *Parco Simon Bolivar* e il fiume Cali. Questo era lo stesso posto dove si trovava il *Battaglione Pichincha* dal 1907.

Il concorso finale per il progetto del CAM è stato aperto nel 1967, 22 anni dopo la prima idea (1945). Lo stesso anno in cui si è tenuto il concorso, è iniziata anche la costruzione. I lavori delle torri e del Consiglio sono stati eseguiti simultaneamente, e la costruzione della piazza civica è stata completata nel 1968, ma la consegna ufficiale del progetto e l'inaugurazione non hanno avuto luogo fino al 1972.

La seguente analisi del programma svolta per il CAM si basa su una serie di procedure di lettura e interpretazione del programma organizzate in diversi passaggi.

L'analisi si applica a segmenti del testo originale del programma che sono evidenziati in *corsivo*.

Passo 1. Consiste nell'individuare ed evidenziare con colori diversi i distinti tipi di testo:

a) Testi performativi: questi sono testi prescrittivi che indicano un problema che il progetto deve risolvere per rispondere al programma. Questa prima selezione di "*problemi di progetto*" indicati nel programma sarà segnata in *rosso*.

b) Testi descrittivi: sono quelli che alludono a "*figure architettoniche*" o che le figure sono implicitamente contenute nel programma. Questi testi saranno indicati in *viola*.

Passo 2. Consiste nell'elencare i principali problemi che vengono affrontati effettivamente nel progetto di Samper.

Passo 3. Consiste nell'individuare la figura architettonica che è stata impiegata da Samper per la soluzione di ognuno dei problemi di progetto e nel definire lo spazio di rappresentazione nel quale tale figura è stata impiegata.

Il programma per il Centro Amministrativo Municipale di Cali soddisfa le caratteristiche di un programma come testo prescrittivo in cui le principali richieste di un committente sono imperativamente annunciate e prescritte.

Per facilitare la lettura dell'elenco delle parti che compongono il programma, in questo studio si propone una nuova numerazione, che viene anche indicata nell'appendice.

Secondo questo il programma del concorso è strutturato in quattro parti principali:

1) "Oggetto del concorso"; 2) "Generalità" che contiene due parti: a) "Significato" e b) "Carattere della piazza e degli edifici che la compongono"; 3) "Determinanti" che specifica i requisiti urbani (vie veicolari e pedonali, paesaggio (vicino e lontano), città e architettura; e 4) "Osservazioni generali" che contiene specificazioni per le diverse architetture. In questa struttura è possibile notare come il programma parte dal più particolare per poi espandersi al più generale e tornare alla specificità architettonica. Di conseguenza, inizia con la scala architettonica, continua con la scala urbana e di città e infine finisce di nuovo con la scala architettonica.

Di seguito sono riportate alcune delle parti principali che hanno implicazioni dirette sul progetto di Samper; tuttavia, per lo scopo di questo studio, non si approfondiranno tutti i punti del programma che sono ugualmente interessanti e fondamentali per la realizzazione del progetto. Per leggere il programma del concorso, si veda *l'Appendice A* (pagina 326), che contiene il testo del programma completo in spagnolo (lingua originale) e in italiano tradotto dall'autore.

Secondo quanto sopra, le parti selezionate del programma sono strutturate come segue:

Intestazione:

CENTRO amministrativo municipale di Cali

CONCURSO: dicembre 1967

1) OGGETTO DEL CONCORSO

Il primo enunciato, "Oggetto del concorso" rende implicita la gerarchia della "Piazza Civica" come il vuoto strutturante dello spazio e attorno al quale il progetto dovrebbe essere sviluppato. Viene dichiarato in questo modo il primo problema di progetto:

*L'oggetto del concorso è il **Complesso Amministrativo Municipale di Cali**, composto dalla **Piazza Civica** e dagli edifici che la compongono.*

E successivamente questo studio identifica tutte le figure architettoniche che, secondo il programma, dovrebbero comporre il progetto. In prima istanza è chiaro che non si tratta di un edificio singolo, ma deve essere "un insieme" di edifici che soddisfano le attività principali del CAM.

Questi elementi possono distinguersi come segue:

- 1) *La Piazza Civica*
- 2) *Il Comune in due sezioni: Servizi Amministrativi e Servizi Generali*
- 3) *Il Consiglio Municipale*
- 4) *L'edificio per EMCALI (Impresa Municipale di Cali), in tre sezioni:*
 - L'Amministrativa
 - Servizi generali
 - Sala conferenze
- 5) *L'edificio per l'Aziende Municipali:*
 - Emsirva
 - Invicali
- 6) *Il Memoriale Civico della città.*

Questa struttura elencativa delle principali componenti del progetto contiene forse un'indicazione implicita dell'importanza della "Piazza Civica" come asse articolante del progetto. In seguito, il programma si concentra su ciò che denomina le "Generalità" del progetto e che sono elencate e ordinate come segue:

a) *SIGNIFICATO:*

"Significato" è un testo che si riferisce al valore significativo e simbolico del progetto

nella continuazione della costruzione della memoria collettiva della città, che in quel momento si stava posizionando come una delle principali città della Colombia dopo Bogotá, la capitale del paese. Qui è chiara la gerarchia che il progetto avrebbe avuto per Cali da quel momento fino ad oggi.

Il significato simbolico esprime il secondo dei problemi di progetto:

[Il CAM] ha per la città di Cali un significato di realizzazione definitiva e di affermazione che il suo sviluppo economico, fisico e sociale corrisponderà alle immense possibilità [...] È, infatti, il primo importante sviluppo di rinnovamento che il Comune sta portando avanti a livello ufficiale e con il consenso dei cittadini; è quindi un simbolo [...] Dovrà diventare per i turisti e per la gente della città, la prima impressione di piacevole e ordinata efficienza amministrativa e di vigoroso sviluppo della comunità. [...] Dovrà migliorare il contatto quotidiano tra i cittadini e i loro rappresentanti e lo scambio che deve avvenire tra i cittadini e coloro che li rappresentano [...].

Inoltre, questo paragrafo riafferma l'importanza della "Piazza Civica" come spazio di aggregazione dei cittadini e in

questo senso si sottolinea come un altro problema del progetto:

[Il CAM] Deve essere uno spazio propizio per le riunioni dei cittadini, per l'espressione della volontà popolare, il luogo dove si elegge e si viene eletti, e dove l'Autorità Municipale a tutti i suoi livelli ha la sua sede con il rilievo che la città merita, poiché per molti versi è la sua stessa espressione [...]

b) CARATTERE DELLA PIAZZA E DEGLI EDIFICI CHE LA COMPONGONO

In un secondo momento, sotto il titolo *Carattere della piazza e degli edifici che la compongono* il programma offre un'introduzione generale che rafforza il significato simbolico del progetto, mentre mette in evidenza sia i problemi architettonici che le figure.

Un terzo problema che emerge è la necessità di leggere il progetto come un'unità nonostante sia composto da vari edifici. Da lì deriva un quarto problema che sottolinea la validità estetica dell'unità del complesso. Un ultimo problema, non meno importante, chiude questa piccola introduzione: il valore delle preesistenze rappresentate nei parchi del luogo, che il progetto deve includere come

elementi principali della sua composizione. Come figure architettoniche, si evidenziano i pieni: gli edifici, e i vuoti: gli spazi pubblici.

“Il carattere del complesso del CENTRO AMMINISTRATIVO e di ciascuna delle parti che lo compongono, come gli edifici e gli spazi pubblici, deve essere tale da corrispondere all'altissima missione che essi devono compiere. Devono quindi, innanzitutto, essere evidenti come edifici e spazi pubblici. La loro ubicazione e il loro trattamento devono essere un'espressione di unione con la città. Devono avere validità estetica entro un criterio di austera dignità [...] Il carattere del Centro sarà in gran parte definito dalla presenza nel settore del gruppo di parchi tradizionali presenti sul territorio i cui valori devono essere incorporati alla sua stessa vita, cercando non solo di non distruggerli, ma al contrario di valorizzarli”.

Successivamente il programma prescrive la caratterizzazione, apparentemente gerarchica, di ognuno degli elementi architettonici che devono conformare il complesso e che sono stati enunciati nel primo punto. In generale, tutti questi elementi architettonici sono incaricati di contenere e riflettere il significato e il simbolismo a cui si riferisce il punto precedente, e la

configurazione degli spazi e degli edifici che danno conto del suo carattere pubblico in un luogo strategico della città. Il programma determina le caratteristiche materiali e l'intenzione formale dell'architettura, così come sottolinea la gerarchia del luogo e l'importanza di integrare le preesistenze.

Al primo posto, c'è la figura della "Piazza Civica" e ancora una volta la sua gerarchia è esplicitata come l'elemento principale e strutturante del progetto. Questo problema progettuale indica che la piazza deve essere il basamento conformatore e unificatore dello spazio e dell'architettura, l'articolatore del progetto. Il progetto deve essere generato dalla "piazza civica" che ha il compito di ospitare i cittadini, mentre serve come punto cruciale di unione del complesso di edifici che si relazionano tra loro attraverso questo vuoto. Il suo carattere di unificazione e di articolazione nel progetto è così enfatizzato.

LA PIAZZA:

La Piazza Civica è anche il piano comune e l'unione di tutti gli edifici che la compongono e ai quali conferisce un carattere, servendoli come accesso e basamento:

Sono indicate con chiarezza le soluzioni che il progetto deve offrire attraverso la "Piazza Civica", come ad esempio soddisfare molteplici attività ed essere lo spazio incaricato di ricevere, accogliere e distribuire:

-Il centro della vita politica cittadina, con le sue molteplici attività.

-Il luogo dove i cittadini si incontrano e scambiano tra di loro e con le autorità municipali.

La "Piazza Civica" deve anche essere armoniosamente integrata con le preesistenze del luogo, principalmente con i parchi e le aree verdi.

Questo è stabilito dal programma come un tema principale e per affrontarlo, lo stesso programma suggerisce un sistema distributivo differenziato per i principali spazi e percorsi:

-Il collegamento spaziale tra lo sviluppo civico della città, attraverso l'area dei parchi.

-La hall d'arrivo delle passerelle pedonali.

-E, infine, un luogo di vita molteplice adatto a tutti i tipi di attività congiunta della comunità in cui si riassumono le sue caratteristiche urbane e politiche.

In seguito c'è la figura del "Comune", il secondo elemento più importante del progetto. Il programma sottolinea che il Comune deve distinguersi nell'insieme e rappresentare l'organizzazione della città. Analogamente alla piazza come fondamentale "vuoto-non-costruito", questo edificio doveva essere il più rappresentativo "pieno-costruito". Il programma annuncia che spazialmente il Comune deve essere composto da due sezioni; una "privata" per ospitare gli uffici dei funzionari e una "pubblica".

IL COMUNE:

È composto da due grandi sezioni:

Il Comune stesso o l'area amministrativa municipale, in cui sono ospitati le dipendenze amministrative del Comune, [...] Questo settore ha un carattere principale nel Complesso, è per la sua funzione, l'edificio più rilevante tra quelli da svilupparsi nel concorso: è naturalmente un'alta espressione dell'intera città e una manifestazione fisica della sua organizzazione che in gran parte la precede e su di essa si concentra.

L'altra è la sezione "pubblica" per lo sportello al cittadino:

[...] L'area dei Servizi Generali del Comune che è composta dalle aree degli sportelli al cittadino [...].

Questa parte pubblica non solo stabilisce il bisogno che il progetto deve soddisfare, ma offre anche alternative su come lo spazio dovrebbe essere progettato per risolvere i problemi specifici. Fornisce un esempio tipologico e contemporaneamente menziona questioni distributive, come nel caso dell'accessibilità, e funzionali, riferendosi specificamente all'aria e alla luce:

[la parte pubblica] ha quindi un carattere secondario rispetto all'area amministrativa, ma deve disporre di aree di servizio al pubblico facilmente accessibili dalla piazza, ampie e ben ventilate e illuminate. Devono dare al contribuente la sensazione gradevole di essere ben accolto e che l'intera area è stata progettata per servirlo, è in molti aspetti simile a una hall bancaria.

Successivamente, il programma stabilisce i requisiti per il Consiglio Municipale, che deve essere principalmente di facile accesso e conforme al suo significato simbolico di mediazione tra i cittadini e l'amministrazione:

IL CONSIGLIO MUNICIPALE:

È la rappresentazione dei cittadini davanti all'amministrazione. Ha un carattere ampiamente democratico, deve quindi essere

facilmente accessibile e dare ai cittadini la sensazione di essere un collegamento o un ponte con l'amministrazione [...] tutto questo deve essere espresso nell'aspetto esterno dell'edificio.

In questo caso, una delle sfide principali è stata quella di avere una disposizione adeguata e strategica all'interno del complesso, oltre a risolvere attraverso il progetto il problema di poter ricevere grandi gruppi di persone sia all'interno che all'esterno dell'edificio. Di nuovo, il programma offre un esempio che illustra le caratteristiche di base dello spazio interno:

Il carattere rappresentativo della collettività sarà dato tra l'altro dalla sua ubicazione e dalle sue aree per le tribune e la hall pubblica adatta a ricevere facilmente grandi gruppi, il che dovrà essere espresso all'esterno dell'edificio. Tra le sue condizioni di base c'è quella di fungere da Auditorium dove le condizioni fondamentali di acustica e visibilità devono essere ottimali verso qualsiasi posizione nella zona dei consiglieri e dalle tribune. Questo aspetto contribuirà a segnare la facile relazione con i cittadini e naturalmente contribuirà a imprimere carattere all'edificio.

In seguito, il programma introduce la figura degli "Organismi Decentralizzati", cioè le Aziende Municipali che in quel momento erano appena in fase di creazione e formazione:

GLI ORGANISMI DECENTRALIZZATI:

L'obiettivo della fondazione e dell'esistenza legale delle Aziende Municipali di Cali (EMCALI) è la direzione, l'organizzazione, l'amministrazione, l'espansione, la conservazione e la manutenzione delle Aziende e degli impianti del Comune di Cali costituiti da Acquedotto, Canalizzazione, Energia Elettrica e Telefonia.

Anche in questo caso, l'edificio deve essere diviso in due settori chiaramente differenziati: il primo è il settore dei servizi pubblici; in questo caso il programma fornisce un'esempio di una spazialità riconoscibile:

[...] Si compone di due settori perfettamente differenziati per quanto riguarda il rapporto con il pubblico. Il settore dei Servizi Generali che, come nel Comune, funziona in modo molto simile ad una banca, con tutte le dipendenze annesse necessarie per il suo corretto funzionamento;

Il secondo settore deve essere più isolato e deve avere meno contatto con il pubblico:

[...] e dipendenze tecniche che hanno meno contatto con il pubblico e richiedono un certo grado di isolamento rispetto all'attività che normalmente si svolge in uno spazio civico.

Successivamente, si indica nel programma "L'istituto di abitazione del comune di Cali (Invicali)":

L'ISTITUTO PER LE ABITAZIONI MUNICIPALE DI CALI (INVICALI):

Ha come obiettivi generali la promozione o la realizzazione di studi e ricerche su tutti gli aspetti dell'edilizia abitativa, [...] promuovere e stimolare la costruzione di abitazioni [...] fomentare e stimolare lo sviluppo dei materiali da costruzione; promuovere lo sradicamento delle baraccopoli e la riabilitazione di quelle aree che sono suscettibili di essere migliorate; concessione di prestiti con garanzie ipotecarie [...] promuovere e realizzare la costruzione, igienizzazione, riparazione o ampliamento di abitazioni e l'esecuzione di opere di urbanizzazione e di risanamento urbano; e fornire informazioni e piani di assistenza tecnica [...].

E poi cita la "Empresa de Servicios Varios Municipales de Cali" (EMSIRVA):

L'obiettivo dell'Impresa di Servizi Vari Municipali di Cali (EMSIRVA) è quello di fornire servizi pubblici per la pulizia e lo spazzamento delle vie pubbliche; di manutenzione e miglioramento di parchi, giardini e aree verdi; di piantare alberi, di raccolte domiciliari, disposizione o sfruttamento dei rifiuti; di Centrale di trasporto [...].

Prima di presentare un problema specifico, il programma delinea una possibile soluzione, indicando che sia INVICALI che EMSIRVA potrebbero formare un unico volume e sottolinea l'importanza della grande hall di servizio, così come l'altezza suggerita del volume:

[...] INVICALI ed EMSIRVA potranno costituire un unico volume, con una grande hall di pagamento, ricezione e consegna di documenti, informazioni ed esposizioni, ecc. e due livelli addizionali per la futura esposizione.

L'ultima sezione di questa parte del programma si riferisce alla figura del "Memoriale Civico di Cali", che doveva essere costituito come un monumento. È la prima

occasione in cui il programma sembra non dare indicazioni per la composizione del progetto:

MEMORIALE CIVICO DI CALI

Il Memoriale Civico della Città (Lapidario Eponimo) è un monumento destinato a onorare permanentemente la memoria di tutti gli uomini preclarificati che hanno dato lustro alla città. Il Memoriale Civico sarà destinato esclusivamente a custodire le ceneri o a preservare la memoria di coloro che hanno contribuito a fondare la Repubblica [...] La superficie massima totale di questo monumento è stata calcolata in 200 metri quadrati, che devono essere integrati nel complesso amministrativo municipale. È facoltà dei concorrenti scegliere la modalità di questo elemento in base alle caratteristiche di ogni progetto.

L'ultima parte del programma si riferisce specificamente alla localizzazione del progetto, alla sua relazione con la scala della città e alle sue componenti urbano-ambientali. In prima istanza si riferisce ai determinanti stradali, qui sono specificate le strade principali e secondarie per le automobili, così come i percorsi pedonali. Si evidenzia l'importanza dei passaggi pedonali e delle passerelle, per i quali il progetto deve

fornire soluzioni ai problemi di unione e permeabilità pedonale, isolandosi e proteggendosi in un certo modo dalle strade veicolari:

3) DETERMINANTI

a) STRADALE: Vie automobilistiche

Il CENTRO AMMINISTRATIVO sarà servito principalmente da un anello stradale [...] Sono stati considerati come fattori fondamentali [...] i collegamenti dal CENTRO AMMINISTRATIVO con le diverse estremi [...] Le strade automobilistiche che tagliano l'area del Centro [...] sono state soppresse in modo che da lì si distribuisca senza interferire nelle funzioni, che in prima istanza devono realizzare il CENTRO AMMINISTRATIVO come zona preferibilmente pedonale. All'anello periferico convergono le due margini del fiume Cali che riceveranno il traffico generato nel centro della città e lo evacueranno verso di esso simultaneamente [...].

Uno dei punti che il programma presenta come fondamentale è quello che ha a che fare con il carattere pedonale del CAM. Nella sezione precedente, si è sottolineata l'importanza che il progetto sia accessibile ai pedoni, anche se è ben servito da strade veicolari. Nella sezione seguente, il

programma evidenzia questa caratteristica, mentre suggerisce che i collegamenti pedonali debbano essere fatti attraverso passerelle pedonali che, oltre a permettere il flusso pedonale, diventano letteralmente una sorta di fili che legano il progetto con la città.

PERCORSI PEDONALI

Si è considerato fondamentale l'accesso a piedi al CENTRO AMMINISTRATIVO dai principali nodi generatori di questo tipo di traffico [...] Tra questi due poli si stabilisce una comunicazione facile e continua, [...] che dovrà diventare passeggiate pedonali attraverso un'area commerciale leggera e chiaramente conformata, raggiungendo il CENTRO AMMINISTRATIVO

Oltre ai percorsi pedonali, di grande importanza sono anche gli spazi di permanenza, che saranno principalmente la piazza e i parchi, costituendo così una struttura di spazi pubblici che sarà decisiva nelle decisioni e nella composizione del progetto.

[...] Il Parco Uribe Uribe sarà integrato nell'area del CENTRO AMMINISTRATIVO attraverso un ponte pedonale che contribuirà a stabilire una passeggiata lungo il Fiume e una

comunicazione in senso longitudinale dell'area del Centro attraversando le piazze e il parco fino a raggiungere l'area del secondo sviluppo.

In seguito, si enunciano le determinanti paesaggistiche e si giustifica di nuovo la scelta del luogo per il progetto nella città. In questo senso, il programma rende esplicita l'importanza che il progetto non solo lavori con il luogo, ma si integri con esso e lo metta in evidenza; progetto e luogo sono un'associazione fondamentale:

2° DETERMINANTI PAESAGGISTICI

Le determinanti paesaggistiche del luogo sono state in gran parte quelle che hanno portato a sceglierlo come sede del CENTRO AMMINISTRATIVO MUNICIPALE. È quindi essenziale evidenziarli come punto di partenza per qualsiasi progetto. Tra questi, vale la pena di menzionare principalmente i seguenti: Il fiume, che lo limita e lo conforma in gran parte della sua estensione e contribuisce a caratterizzare definitivamente il settore. La sua presenza è accusata nella zonizzazione attraverso un trattamento del parco e gli alberi lungo il suo percorso e nello studio paesaggistico si includerà una passeggiata che sfrutterà la sua vista nel modo più appropriato [...].

Come continuazione del punto precedente, si stabilisce la relazione fondamentale che il progetto deve avere con i parchi e le aree verdi, tenendo conto che si trova nella zona verde e alberata più grande e strutturata del centro città. Di conseguenza, il programma ribadisce che questa relazione con il luogo è fondamentale e deve essere il punto di partenza della proposta di progetto. Soprattutto, il progetto deve adattarsi alle condizioni naturali esistenti (alberi, fiume, rive, parchi, sentieri, ecc.) e raggiungere un'unità armoniosa con il paesaggio:

3° I PARCHI

Questo settore di Cali è caratterizzato per avere le uniche aree verdi costituiti nel centro della città; [...] punto di partenza principalmente all'interno dello studio del CENTRO AMMINISTRATIVO. Il disegno dell'area edificata e delle aree dure del Centro Civico, non potrà ignorare questo fatto né distruggere i gruppi di alberi [...] la maggior parte dei quali sarebbero insostituibili; al contrario, è opportuno preservare questi valori e cercare di incorporarli nel progetto urbano e architettonico e di concentrare gli edifici sulla parte attualmente costruita, dove c'è la più bassa quantità di alberi e di aree verdi [...].

Inoltre, il programma si riferisce alle particolari condizioni climatiche e ambientali della città di Cali. Di conseguenza, suggerisce di prendere in considerazione la materialità e la quantità di pavimento duro nel progetto, le soglie di transizione e le zone d'ombra:

Il clima di Cali rende sconsigliabile l'uso incontrollato di aree dure che riflettono il sole sugli edifici e al contrario è auspicabile mantenere zone d'ombra e prati che rinfrescano l'ambiente, creando un piacevole microclima. [...]"

Infine, il programma termina con le "Osservazioni generali" che, come il nome indica, si riferiscono agli elementi comuni che dovrebbero essere caratteristici dei diversi edifici che compongono il progetto. Con questo, il programma espone una serie di requisiti specifici che devono essere risolti attraverso la composizione del progetto. Quindi, il testo del programma si conclude e si chiude di nuovo con la scala architettonica:

OSSERVAZIONI GENERALI

Ci sono una serie di elementi comuni che serviranno generalmente a tutte le dipendenze; -Gli spazi comuni di accoglienza devono essere situati su ogni piano.

-Devono inoltre essere previsti un Centro di corrispondenza o di Messaggeria Generale per l'intero edificio, dove la ricezione e l'invio di tutta la corrispondenza EMCALI, sia interna che esterna, è centralizzata [...]

-Le scale della piattaforma basica devono essere progettate in modo tale che nel prossimo futuro possano essere sostituite da scale meccaniche.

-Le dipendenze situate nel sotterraneo e nel seminterrato avranno le stesse caratteristiche delle corrispondenti dell'edificio del Comune.

-Gli ascensori saranno 3 [...] pozzo necessario per l'installazione di 3 ascensori [...].

Il programma del concorso annuncia a lungo l'importanza di creare un legame con la città attraverso un progetto architettonico che dovrebbe offrire un'architettura civile e collettiva. Indica che questo progetto mira a migliorare i contatti tra i cittadini e a fornire spazi di incontro. Sottolinea l'importanza dello spazio pubblico e il forte legame con il contesto e la città preesistente. Il progetto dovrebbe essere un'espressione di unione con la città ed è così che funziona attualmente.

NOTE 3.2

1 Cinque anni dopo il suo ritorno in Colombia, Samper è stato invitato a diventare socio dello studio di architettura di Bogotá Esguerra Sáenz Urdaneta Suárez come architetto di progettazione. Dal 1976, lo studio si chiama Esguerra Sáenz y Samper. Germán Samper si occupava sempre della progettazione architettonica con la collaborazione di architetti e disegnatori che aveva sotto il suo coordinamento, replicando in un certo senso il lavoro che faceva Le Corbusier nel suo atelier. Nello studio, mentre Samper si occupava della progettazione, Álvaro Sáenz si occupava dell'amministrazione e Rafael Esguerra era responsabile della materializzazione e della costruzione del progetto. "Nel lavoro di squadra tra Esguerra, Sáenz e Samper, Germán aveva il compito di dare un ordine estetico e programmatico all'intero processo di progettazione. Fedele ai canoni dell'architettura razionale, cercò la chiarezza volumetrica e la riconoscibilità dei sistemi costruttivi. Il risultato sono edifici di grande sintesi: nella loro forma, nella struttura che li supporta e nei sistemi costruttivi di ordine minore, sempre attenti alla coerenza tra il dettaglio e l'insieme". (Vargas Caicedo, 2011; p.70) D'altra parte, le aspirazioni di introdurre e consolidare l'architettura moderna nel contesto colombiano, hanno reso la parte della tecnica di costruzione estremamente importante per tutti i membri dello studio. Pertanto, la figura dell'ingegnere era sempre presente in tutti i progetti. Tra le altre cose, perché l'architettura moderna in Colombia non era comune a quel tempo e i sistemi di costruzione corrispondenti non erano sufficientemente conosciuti; lavorare con materiali come il calcestruzzo, per esempio, era una novità. Dall'inizio del processo di progettazione di ogni singolo progetto, Samper lavorava a stretto contatto

con le valutazioni dell'ingegnere strutturale. A Bogotá hanno lavorato principalmente con l'ingegnere italiano Domenico Parma, riconosciuto come una figura molto significativa nello sviluppo dell'architettura moderna in Colombia. In particolare il progetto CAM a Cali è stato calcolato dall'ingegnere Roberto Caicedo Douat.

3.3

LA GRIGLIA DI ANALISI

Programma di concorso [Problemi]

"Memoria" di progetto [Soluzioni]

[...] la estructura común de las memorias de concurso se puede formular como una secuencia integrada por razonamientos analíticos, que se podría denominar una técnica proyectual, y que van conduciendo al problema de pensar la arquitectura de una instancia a otra, como se observó en la grilla [CIAM]

Rodrigo Cortés, Fernando Arias

Le questioni sollevate nel programma sono state prese in considerazione nella composizione del complesso.

In questo paragrafo si confrontano alcune parti del testo del programma del concorso (che contiene una selezione dei problemi evidenziati nel sotto capitolo precedente) con la "Memoria" di progetto (che contiene le soluzioni ai problemi selezionati).

Come risposta al programma, Samper realizza una "Memoria" disegnata e scritta a mano, in cui sintetizza gli elementi più significativi del progetto che rispondono ai principali problemi posti dal programma. Questa "Memoria", che presenta il progetto alla giuria del concorso, è, come lui stesso l'ha chiamata, una "Memoria grafica" e oltre ai grafici, include tutti i commenti fatti da Samper per spiegare la proposta del progetto del CAM. Ogni disegno o schema è sempre accompagnato da un breve testo: alcuni testi sono tra virgolette, altri sono in corsivo, perché trascrivono parti del programma, e altri, propri dell'architetto, che spiegano e completano i disegni in modo chiaro ed efficace.

Per realizzare questa analisi è stato utile e indispensabile partire dalla lettura del programma del concorso in parallelo e in corrispondenza con quanto Samper ha disegnato e scritto nella "Memoria" del progetto. Analizzando questi due preziosi documenti, sono sorte domande che hanno portato a indagare sui problemi che Samper ha incontrato e a rivedere come li ha affrontati. Tutto questo esercizio è stato necessario per capire come Samper mette in relazione il programma attraverso la "Memoria" del progetto per generare risposte ai molteplici problemi architettonici e, in questo senso, per orientare la proposta finale del progetto. La "Memoria" è anche pensata per presentare le idee, così come per spiegare e concludere il progetto. Samper elabora una proposta basata sui problemi posti e sugli aspetti più importanti richiesti dal programma. Queste sono le linee guida con cui struttura l'idea del progetto. La "Memoria" di questo concorso, in particolare, è abbastanza dettagliata ed è stata molto significativa per l'evoluzione di questo studio.

Per affrontare questa analisi la ricerca ha sviluppato una griglia interpretativa che mette in relazione il testo di programma con il testo della "Memoria" del progetto, con

l'intenzione di dare maggiore chiarezza alla lettura dell'interpretazione che l'architetto fa dei problemi. Ai fini di questa ricerca, si selezionano solo alcuni dei problemi contenuti nel programma e si analizza come Samper dà loro una soluzione attraverso la "Memoria" del progetto.

La griglia è strutturata su tre colonne (fig. 01): la colonna di sinistra *Programma-problema* espone la parte del testo del programma che dichiara i diversi problemi. La colonna centrale *Memoria-soluzione grafica* contiene la soluzione del problema espressa attraverso una rappresentazione grafica nella "Memoria" di Samper. La colonna di destra *Memoria-Testo* corrisponde al testo che accompagna questa rappresentazione grafica nella memoria.

Per chiarire la lettura, si utilizza una nomenclatura elementare che facilita la relazione tra i due documenti.

La memoria presentata da Samper al concorso consiste in 4 tavole disposte orizzontalmente. Ciascuna delle tavole è strutturata sulla base di titoli e sottotitoli che la organizzano, e in generale la memoria è divisa praticamente nelle stesse parti di cui è composto il programma. Samper la chiama *Memoria gráfica*, essendo evidentemente una serie continua di disegni, schemi e diagrammi che sono accompagnati e completati da brevi testi (alcuni presi dal programma e altri propri). In ognuna delle tavole l'architetto affronta diversi problemi, ricostruendo alcuni punti essenziali del processo di composizione e progettazione. Sia nella caratterizzazione della memoria che nella griglia di analisi, oltre a mettere in corsivo i testi del programma e della memoria, i testi che Samper trascrive dal programma nella memoria saranno segnati in *corsivo* e i testi propri dell'architetto in *azzurro*, in modo che possano essere facilmente differenziati.

| | | |
|--------------------|---------------------------|---------------|
| Programma-problema | Memoria-Soluzione grafica | Memoria-Testo |
|--------------------|---------------------------|---------------|

Figura 01: Intestazione della griglia di analisi

La prima tavola [MP1] (fig. 02) è divisa orizzontalmente in due parti: il lato sinistro è chiamato [A1] e il lato destro è chiamato [B1].

[A1]

[B1]



Figura 02: "Memoria" di progetto 1/4

Sul lato sinistro [A1] (fig. 02), il titolo *Pianificazione* contiene l'oggetto del concorso come indicato nel programma: "L'oggetto del concorso è il Complesso Amministrativo Municipale di Cali, costituito dalla Piazza Civica e dagli edifici che lo compongono (tratto dal regolamento del concorso)".

In seguito, sotto il sottotitolo *Caratteristiche interne* vengono illustrate una per una le principali figure architettoniche e le loro caratteristiche fondamentali. Questo corrisponde alla prima e alla terza parte del programma, rispettivamente.

Vale la pena notare come in *Caratteristiche interne* Samper riprende nello stesso ordine di gerarchia le principali figure architettoniche proposte dal programma del concorso, e realizza una sorta di griglia in cui a destra trascrive alcune parti del testo del programma, (a volte testualmente e a volte solo l'idea principale), mentre a sinistra elabora una rappresentazione grafica della figura architettonica con cui si propone di rispondere a quei vincoli. La rappresentazione di queste figure si basa su diagrammi planivolumetrici che danno un'idea approssimativa della forma e della dimensione all'interno del complesso.

Il lato destro [B1] (fig. 02) della prima tavola [MP1] (fig. 02), ha come intestazione il titolo *Memoria grafica - Nota: tra virgolette frasi tratte dal regolamento del concorso*, seguito dal sottotitolo *Caratteristiche esterne*. Qui l'analisi del programma del concorso continua parallelamente allo sviluppo della proposta con la realizzazione del progetto sul luogo.

La memoria contiene lo schema della pianta generale della localizzazione del progetto, il contesto e le condizioni urbane e paesaggistiche, sia immediate che lontane, del luogo destinato al progetto.

In prima istanza appare la *Piazza Civica* e il testo con le sue principali caratteristiche e richieste. La sua rappresentazione grafica è un piano assonometrico in cui i dislivelli e il collegamento per mezzo di scale sono

evidenti in tutto il suo contorno. Più che una *piazza* come è tradizionalmente conosciuta, questa figura funziona come un basamento, come una *piastra*.

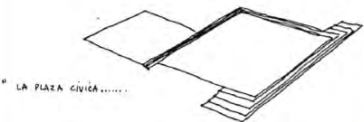
| Programma-problema | Memoria-Soluzione grafica | Memoria-Testo |
|---|---|---|
| <p>LA PIAZZA: <i>[...] piano comune e l'unione di tutti gli edifici che la compongono e ai quali conferisce un carattere, servendoli come accesso e basamento [...] molteplici attività [...] luogo di incontro e di scambio [...] collegamento spaziale [...] attraverso l'area dei parchi [...] La hall di arrivo delle passerelle pedonali [...] luogo di vita molteplice adatto a tutti i tipi di attività congiunta della comunità [...]</i></p> | <p>MP1-A1-1</p>  | <p>LA PIAZZA CIVICA <i>"Il complesso deve essere evidenziato come edifici e spazi pubblici". "È il centro della vita politica civica, con le sue molteplici attività". È il luogo per lo sviluppo delle assemblee popolari. È il collegamento spaziale tra lo sviluppo civico e la città. "La piazza civica conferisce un carattere, servendoli come accesso e basamento. Riassunto La PIAZZA è: -luogo di contatto cittadino -di vita all'aria aperta -simbolo di autorità e governo Livello più alto dovuto all'adattamento alla topografia [...] Portico che collega le entrate delle tre Aziende.</i></p> |

Figura 03: Griglia di analisi 1/13

In secondo ordine, come nel programma, c'è il *Comune*. In questo caso, ciò che sembra essere più importante nel testo per la risoluzione della figura è la necessità che l'architettura risponda a due spazi, e sottolinea

il carattere principale che ha nell'insieme. La figura che rappresenta questa architettura corrisponde a un volume in assonometria, in cui è già evidente l'uso di vari elementi nella composizione della facciata.

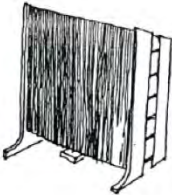
| Programma-problema | Memoria-Soluzione grafica | Memoria-Testo |
|---|---|---|
| <p>IL COMUNE <i>È composto da due grandi sezioni:</i> <i>Il Comune stesso o l'area amministrativa municipale, in cui sono ospitati le dipendenze amministrative del Comune, [...] Questo settore ha un carattere principale nel Complesso, è per la sua funzione, l'edificio più rilevante tra quelli da svilupparsi nel concorso [...]</i> <i>L'area dei Servizi Generali del Comune che è composta dalle aree degli sportelli al cittadino [...] deve disporre di aree di servizio al pubblico facilmente accessibili dalla piazza, ampie e ben ventilate e illuminate. Devono dare al contribuente la sensazione gradevole di essere ben accolto e che l'intera area è stata progettata per servirlo, è in molti aspetti simile a una hall bancaria.</i></p> | <p>MP1-A1-2</p>  | <p>IL COMUNE: <i>Diviso in due:</i> 1. <i>Comune o area amministrativa. "Questo settore ha un personaggio principale nel complesso". Queste sono aree rappresentative.</i> 2. <i>Servizi generali. "Composto dalle aree di servizio pubblico e di scambio di documenti" (aree flessibili).</i> <i>"Il Comune è per la sua funzione l'edificio più importante tra quelli che saranno sviluppati nel complesso".</i> Riassunto: <i>Progettazione accurata e permanente sui piani rappresentativi.</i> <i>Funzionalità e flessibilità nelle altre aree.</i></p> |

Figura 04: Griglia di analisi 2/13

Nel *Consiglio* la questione formale era importante perché doveva avere un carattere rappresentativo. Anche qui la forma della

figura architettonica è un'assonometria chiara e forte: un volume pulito, di altezza ridotta rispetto agli altri, di materialità omogenea e uniforme.

| Programma-problema | Memoria-Soluzione grafica | Memoria-Testo |
|---|---|---|
| <p>IL CONSIGLIO MUNICIPALE: <i>[...] deve quindi essere facilmente accessibile e dare ai cittadini la sensazione di essere un collegamento o un ponte con l'amministrazione [...] tutto questo deve essere espresso nell'aspetto esterno dell'edificio.</i></p> | <p>MP1-A1-3</p> <p>Y LOS EDIFICIOS DE LA CORPORAÇÃO. //</p>  | <p>IL CONSIGLIO <i>"Rappresenta i cittadini di fronte all'amministrazione. Simbolo della democrazia. Deve essere facilmente accessibile".</i> <i>Il suo carattere rappresentativo deve essere espresso nell'aspetto esterno dell'edificio.</i></p> |

Figura 05: Griglia di analisi 3/13

I volumi che corrispondono alle Aziende sono due: uno è di bassa altezza e funziona come una piattaforma che articola il complesso;

l'altro è un volume più alto che spicca per la sua altezza e perché ha caratteristiche simili al volume del Comune, anche se è evidente che non lo supera in gerarchia.

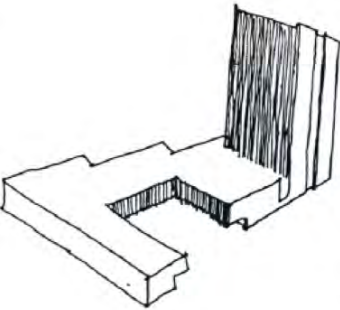
| Programma-problema | Memoria-Soluzione grafica | Memoria-Testo |
|--|---|---|
| <p>GLI ORGANISMI DECENTRALIZZATI <i>[...] Si compone di due settori perfettamente differenziati per quanto riguarda il rapporto con il pubblico. Il settore dei Servizi Generali che, come nel Comune, funziona in modo molto simile ad una banca, con tutte le dipendenze annesse necessarie per il suo corretto funzionamento [...] e dipendenze tecniche che hanno meno contatto con il pubblico e richiedono un certo grado di isolamento rispetto all'attività che normalmente si svolge in uno spazio civico [...] INVICALI ed EMSIRVA potranno costituire un unico volume, con una grande hall di pagamento, ricezione e consegna di documenti, informazioni ed esposizioni, ecc. e due livelli addizionali per la futura esposizione.</i></p> | <p>MP1-A1-4</p>  | <p>LE AZIENDE <i>EMCALI: 2 settori</i> <i>a) servizi generali "che funziona come una banca".</i> <i>b) dipartimenti tecnici. Poco pubblico. Devono essere isolati</i> <i>"È un organismo decentralizzato. Autonomo"</i> <i>"I volumi devono essere chiaramente definiti".</i> INVICALI <i>EMSIRVA può formare un unico volume.</i> <i>I livelli di espansione devono essere previsti.</i></p> |

Figura o6: Griglia di analisi 4/13

Nel lato destro [B1] (fig. 02) di questa prima tavola, si evidenzia la relazione del progetto con le preesistenze urbane e paesaggistiche. In questo modo si fa una localizzazione

precisa degli elementi rilevanti chiaramente citati nel programma e con i quali il progetto stabilisce relazioni e connessioni esplicite, come trascritto di seguito nella griglia di analisi.


| Programma-problema | Memoria-Soluzione grafica | Memoria-Testo |
|--|---|---|
| <p>3° I PARCHI <i>Questo settore di Cali è caratterizzato per avere le uniche aree verdi costituiti nel centro della città; [...] punto di partenza principalmente all'interno dello studio del CENTRO AMMINISTRATIVO. Il disegno dell'area edificata e delle aree dure del Centro Civico, non potrà ignorare questo fatto né distruggere i gruppi di alberi [...] la maggior parte dei quali sarebbero insostituibili; al contrario, è opportuno preservare questi valori e cercare di incorporarli nel progetto urbano e architettonico e di concentrare gli edifici sulla parte attualmente costruita, dove c'è la più bassa quantità di alberi e di aree verdi [...].</i></p> | <p style="text-align: center;">MP1-B1</p>  | <p><i>Caratteristiche esterne</i></p> <p><i>Dieci punti basic</i></p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Il Terreno (primo sviluppo) 2. Il Nord (un orientamento corretto è definitivo) 3. Il Parco (presenza) 4. Il Fiume (presenza) 5. Flusso pedonale principale 6. Plaza de Caycedo Centro di gravità del commercio 7. L'anello viale 8. Montagne a nord (le 3 Croci) 9. Montagne a ovest 10. Secondo e terzo sviluppo |

Figura 07: Griglia di analisi 5/13

Anche la seconda tavola di memoria [MP2] (fig. o8) è divisa in lato sinistro [A2] e lato destro [B2]

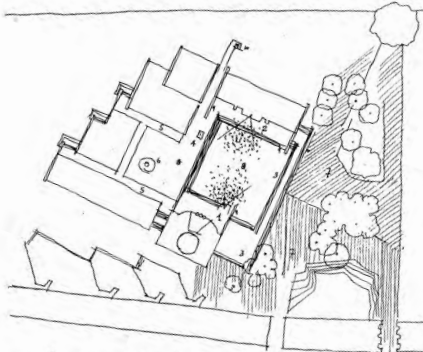
[A2]

[B2]

LA SOLUCION PROPUESTA.

1. Cita nombre y tamaño
quita de los laterales

MEMORIA
GRAFICA



CARACTER DE LOS EDIFICIOS PUBLICOS

• La Playa Lince. Substantivo de Madrid y Linceo. (Cuando los que se otro sea dependa el equilibrio cultural representativo)

- 1- El punto del centro de la Playa Lince.
- 2- El punto del centro de la Playa Lince y el punto de la Playa Lince.
- 3- Conexión entre las viviendas y los edificios representativos.
- 4- Honrar al fundador.

La Playa de los Baños.

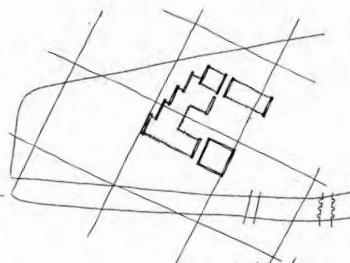
- 5- Puntos de vista de la Playa Lince.
- 6- Puntos de vista de la Playa Lince.

Una vivienda de los Baños.

- 7- Punto del punto del punto en forma que convenga hacia la Playa Lince.
- 8- Dirección del punto de la Playa Lince (punto punto) considerando un el punto estructural.
- 9- Introducción de los edificios a la Playa Lince por medio de una vía que la abarca.

• viviendas de viviendas, viviendas, puntos, puntos de vista etc.

2



PRIMERA DECISION. ORIENTACION

Adoptación de una posición CLARA sobre
hacia la red de calles etc.

- 1- Orientación según consideraciones geográficas.
- 2- Para los edificios de los Baños, considerando las viviendas particulares y los edificios representativos.
- 3- Conexión entre los edificios y los puntos de vista de los edificios representativos.

[B2-1]

SEGUNDA DECISION. PLAZA CIVICA Y EDIFICIOS REPRESENTATIVOS

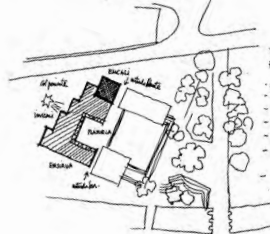
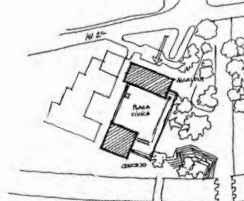
Ubicación de una PLAZA CIVICA sobre el punto que tiene las viviendas y los edificios representativos.

- 1- Ubicación de la plaza civilica sobre el punto que tiene las viviendas y los edificios representativos.
- 2- Conexión entre las viviendas y los edificios representativos.

• Conexión entre las viviendas y los edificios representativos.

- 1- Conexión entre las viviendas y los edificios representativos.
- 2- Conexión entre las viviendas y los edificios representativos.

[B2-2]



TERCERA DECISION. PLAZUELA DE LAS EMPRESAS

- 1- Ubicación de la Plaza de las Empresas.
- 2- Conexión entre las viviendas y los edificios representativos.
- 3- Conexión entre las viviendas y los edificios representativos.
- 4- Conexión entre las viviendas y los edificios representativos.
- 5- Conexión entre las viviendas y los edificios representativos.

[B2-3]

Figura o8: "Memoria" di progetto 2/4

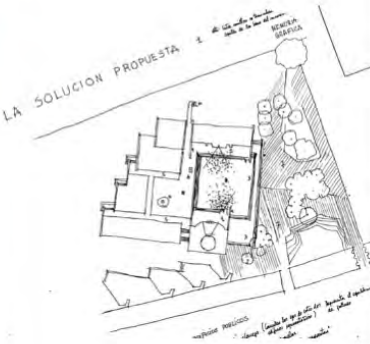
| Programma-problema | Memoria-Soluzione grafica | Memoria-Testo |
|---|--|--|
| <p><i>[...] Complesso Amministrativo Municipale di Cali, composto dalla Piazza Civica e dagli edifici che la compongono [...] Deve essere uno spazio propizio per le riunioni dei cittadini, per l'espressione della volontà popolare, il luogo dove si elegge e si viene eletti, e dove l'Autorità Municipale a tutti i suoi livelli ha la sua sede con il rilievo che la città merita, poiché per molti versi è la sua stessa espressione [...] Il carattere del Centro sarà in gran parte definito dalla presenza nel settore del gruppo di parchi tradizionali presenti sul territorio i cui valori devono essere incorporati alla sua stessa vita, cercando non solo di non distruggerli, ma al contrario di valorizzarli.</i></p> | <p style="text-align: center;">MP2-A2</p>  | <p>LA SOLUZIONE PROPOSTA 1 <i>Carattere degli edifici pubblici</i> <i>La piazza civica</i> <i>Contrapposizione del Comune e del Consiglio (gli assi di questi due edifici rappresentativi coincidono) Rappresenta l'equilibrio del potere.</i></p> <ol style="list-style-type: none"> <i>1. Il portico del consiglio e il tribunale popolare o "il contatto tra i cittadini e coloro che li rappresentano".</i> <i>2. Il portico del Comune e il balcone che si affaccia sulla piazza o "il contatto tra i cittadini e i loro rappresentanti".</i> <i>3. Scalinate che presentano la piazza come un basamento che collega gli edifici.</i> <i>4. Tributo al fondatore</i> <i>La Piazzetta delle Aziende</i> <i>5. Portico intorno alla piazzetta (protezione dalla pioggia e sole).</i> <i>6. Fontana d'acqua per rinfrescare l'ambiente</i> <i>Altri elementi di progettazione urbana</i> <i>7. Progettazione della pavimentazione del parco in modo che porti alla piazza civica</i> <i>8. Disegno del pavimento delle due piazze (forme semplici coincidenti con il modulo strutturale).</i> <i>9. Integrazione degli edifici alla piazza per mezzo di muri che la abbracciano.</i> <i>10. Progettazione accurata di scale, piedistalli, ponti, fontane</i> |

Figura 09: Griglia di analisi 6/13

Sul lato sinistro [A2] (fig. 08) il titolo *La Soluzione della Proposta 1* contiene la pianta dello schema generale della proposta, e sotto il sottotitolo *Carattere degli edifici pubblici*, sono elencate le caratteristiche principali di ciascuno degli elementi architettonici che compongono il complesso del CAM.

Sul lato destro [B2] (fig. 08) c'è una successione di diagrammi derivanti dallo schema generale, che illustrano le decisioni della localizzazione del progetto sul luogo e la disposizione della piazza e degli edifici che la compongono.

Questi schemi planimetrici (fig. 08) sono nominati nel loro ordine, come: *Prima decisione - Orientamento* [B2-1] *Seconda decisione - Piazza civica ed edifici rappresentativi* [B2-2]; *Terza decisione - Piazzetta dell'Aziende* [B2-3].

È interessante notare come nella *Prima decisione - Orientamento* [B2-1] sia evidente l'uso di una griglia che, come detto nel sotto capitolo 3.1, si sovrappone alla griglia della città e diventa fondamentale per la composizione del progetto. Il testo che

accompagna lo schema è il seguente:

Adozione di una politica climatica chiara che è definita come segue:

- 1. Orientamento secondo le coordinate geografiche.*
- 2. Facciate nord e sud aperte e protette da parasole verticali e orizzontali.*
- 3. Chiudere le facciate est e ovest con pareti doppie con circolazione d'aria che forniscono un eccellente isolamento termico.*

In questa prima decisione è già chiaro come il progetto inizi a prevedere misure per rispondere ai problemi posti dal luogo e dal programma, e che sono determinanti nella definizione delle figure architettoniche e della loro disposizione sul terreno.

La *Terza decisione - Piazzette delle Aziende* [B2-3] si riferisce alle decisioni riguardanti allo sviluppo delle Aziende, che Samper nomina *Piazzetta delle Aziende*. In questo studio questa *Piazzetta* è intesa e percepita come l'estensione della "Piazza Civica"; come parte dello stesso elemento architettonico.

- Creazione della Piazzetta delle Aziende.
- Livello più alto dovuto all'adattamento alla topografia.
- Orientamento della piazzetta con ombra nel pomeriggio.
- Portico che collega le entrate delle tre Aziende.
- Passi che portano al secondo sviluppo
- Separazione del Comune e dal Consiglio permette una penetrazione secondaria a nord e a sud.
- Chiara separazione da Emcali ma permettendo l'unità con il Comune.

La Seconda decisione - *Piazza civica ed edifici rappresentativi* [B2-2] incorpora esplicitamente le principali figure architettoniche, adesso nel loro insieme, e vengono indicate alcune specificazioni: Già definite ed enunciate le figure architettoniche nella prima tavola della memoria [MP1], in questa seconda tavola [MP2] esse trovano la loro particolare disposizione in uno spazio specifico all'interno del complesso e del luogo. Di conseguenza, due di queste decisioni (*Livello più alto dovuto all'adattamento alla topografia e Portico che collega le entrate delle tre Aziende*) sono inclusi nella griglia come parte della risposta alla "Piazza Civica" e sono segnati in *blu*.

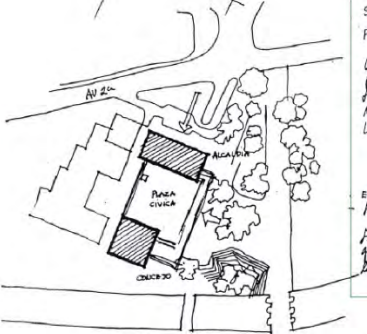
| Programma-problema | Memoria-Soluzione grafica | Memoria-Testo |
|---|--|--|
| <p>LA PIAZZA CIVICA <i>[...] piano comune e l'unione di tutti gli edifici che la compongono e ai quali conferisce un carattere, servendoli come accesso e basamento [...] molteplici attività [...] luogo di incontro e di scambio [...] collegamento spaziale [...] attraverso l'area dei parchi [...] La hall di arrivo delle passerelle pedonali [...]</i></p> | <p>MP2-B-2</p>  | <p>SECONDA DECISIONE PIAZZA CIVICA ED EDIFICI RAPPRESENTATIVI <i>Creazione di una PIAZZA CIVICA aperta al parco per fare il suo ingresso attraverso di esso.</i> <i>La piazza è incorniciata dai due edifici rappresentativi: il Comune e il Consiglio.</i> <i>Il Comune, accanto al Av.2a per facilitare l'accesso per: Camion ai seminterrati</i> <i>Auto ufficiali ai parcheggi.</i> <i>Fermate dell'autobus</i> <i>Ambulanze.</i> <i>Il Consiglio davanti al Comune.</i> <i>-Gli edifici simbolici costituiscono una facciata permanente del parco.</i> <i>Gli altri edifici (le aziende) costituiscono un gruppo suscettibile di estensioni ed espansioni nell'area del secondo sviluppo.</i> <i>Livello più alto dovuto all'adattamento alla topografia [...]</i> <i>Portico che collega le entrate delle tre Aziende.</i></p> |

Figura 10: Griglia di analisi 7/13

La terza tavola della "Memoria" [MP3] (fig. 11) è anche divisa in lato sinistro [A3] e lato destro [B3]. Questa è la continuazione della tavola precedente ed espone gli *Schemi pedonali* [A3-1], lo *Schema del traffico automobilistico* [A3-2] e lo *schema Protezione del clima* [A3-3].

[A3]

[B3]

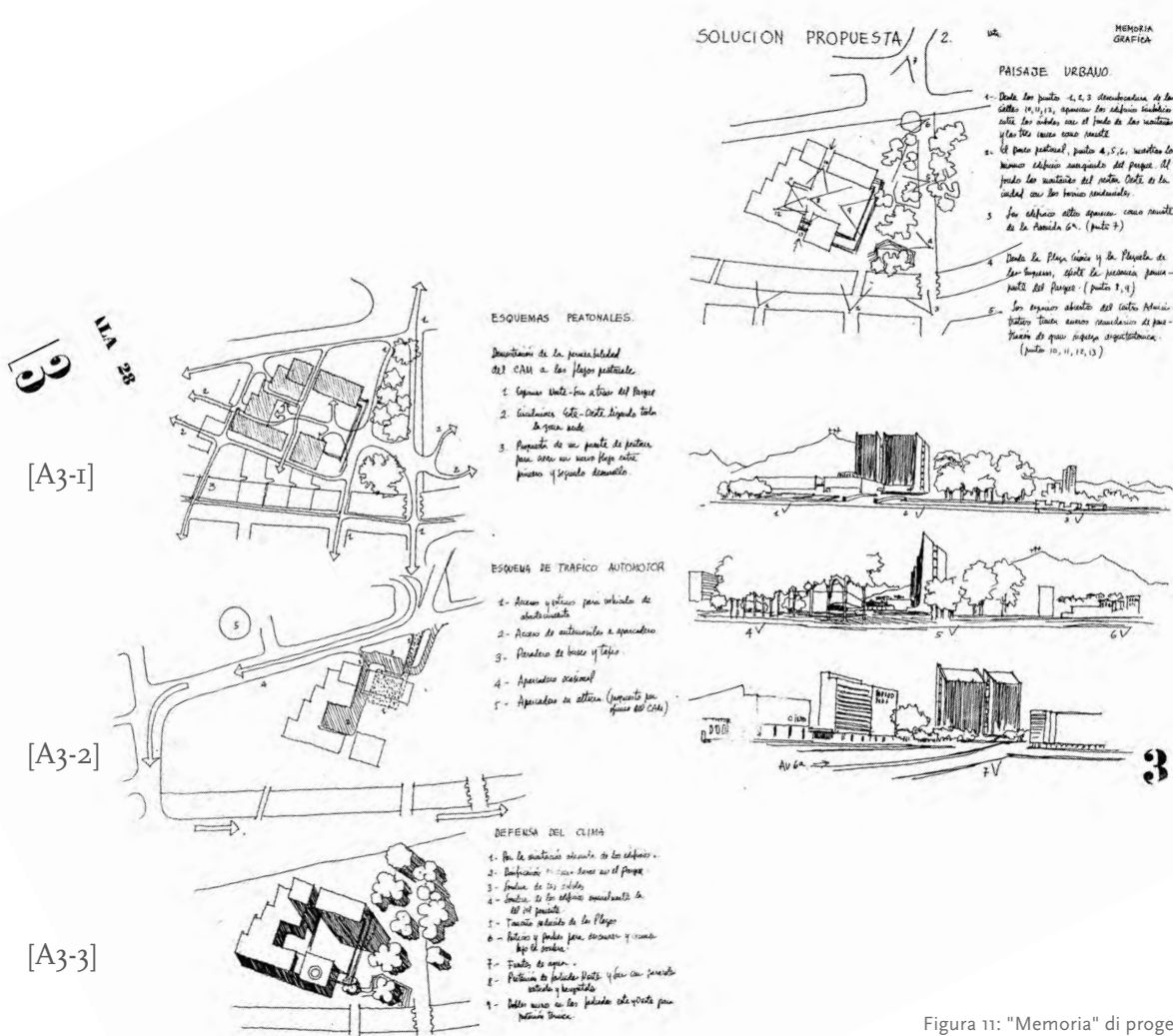


Figura 11: "Memoria" di progetto 3/4

La tavola [MP3] (fig. 11) è fondamentale, perché espone alcune delle principali linee guida per la composizione del progetto, come gli schemi pedonali e veicolari e le determinanti architettoniche al riguardo della protezione del clima. Per esporre queste

decisioni, Samper si serve di diagrammi planimetrici che illustrano le orientamenti per la circolazione pedonale e veicolare e di un piano assonometrico con ombre che illustra le componenti climatiche. Con il sottotitolo *Protezione del clima* sono prese alcune delle

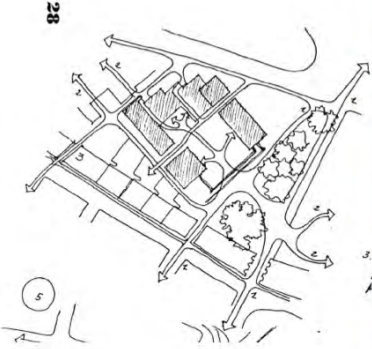
| Programma-problema | Memoria-Soluzione grafica | Memoria-Testo |
|--|---|--|
| <p>PERCORSI PEDONALI <i>Si è considerato fondamentale l'accesso a piedi al CENTRO AMMINISTRATIVO dai principali nodi generatori di questo tipo di traffico [...] Tra questi due poli si stabilisce una comunicazione facile e continua, [...] che dovrà diventare passeggiata pedonali attraverso un'area commerciale leggera e chiaramente conformata, raggiungendo il CENTRO AMMINISTRATIVO [...] Il Parco Uribe Uribe sarà integrato nell'area del CENTRO AMMINISTRATIVO attraverso un ponte pedonale che contribuirà a stabilire una passeggiata lungo il Fiume e una comunicazione in senso longitudinale dell'area del Centro attraversando le piazze e il parco fino a raggiungere l'area del secondo sviluppo.</i></p> | <p>MP3-A3-1</p>  | <p>SCHEMI PEDONALI Dimostrazione della permeabilità del CAM ai flussi pedonali.</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Schema nord-sud attraverso il parco. 2. Circolazione est-ovest che collega tutta l'area verde. 3. Proposta di ponte pedonale per creare un nuovo flusso tra il primo e il secondo sviluppo. 6. Portici e podi per riposare e camminare all'ombra |

Figura 12: Griglia di analisi 8/13

decisioni più importanti per quanto riguarda la disposizione degli elementi architettonici nel luogo; allo stesso modo, si chiariscono le varie strategie e i meccanismi con cui si affronta il clima attraverso l'architettura. La questione climatica non è secondaria, considerando che Cali è generalmente una città calda e soleggiata durante la maggior parte dell'anno. Per questo motivo il portico e la loggia sono elementi fondamentali in questo progetto come spazi di protezione, unione e transizione. Di seguito ci sono riportate le strategie compositive e i dispositivi architettonici elencati nella memoria, di cui il numero *6 Portici e podi per riposare e camminare all'ombra*, è incluso nella

griglia come risposta ai percorsi pedonali ed è indicato in *blu*:

1. Corretto orientamento degli edifici
2. Dosaggio delle aree dure nel parco
3. Ombra dagli alberi
4. Ombra dagli edifici, specialmente dal sole al tramonto.
5. Piccole dimensioni delle piazze
6. Portici e podi per riposare e camminare all'ombra
7. Fontane d'acqua
8. Protezione delle facciate nord e sud con parasoli verticali e orizzontali
9. Doppie pareti sulle facciate est e ovest per la protezione termica

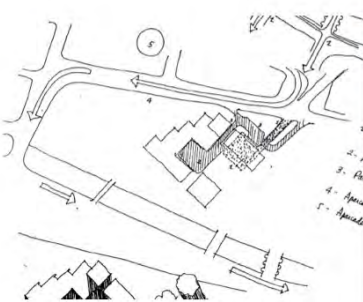
| Programma-problema | Memoria-Soluzione grafica | Memoria-Testo |
|--|--|---|
| <p>DETERMINANTI 1°) STRADALE: Vie automobilistiche <i>[...] i collegamenti dal CENTRO AMMINISTRATIVO con le diverse estremi [...]</i> Le strade automobilistiche che tagliano l'area del Centro [...] sono state soppresse in modo che da lì si distribuisca senza interferire nelle funzioni, che in prima istanza devono realizzare il CENTRO AMMINISTRATIVO come zona preferibilmente pedonale.</p> | <p>MP3-A3-2</p>  | <p>SCHEMA DEL TRAFFICO AUTOMOBILISTICO</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Accessi e seminterrati per i veicoli di rifornimento. 2. Accesso auto al parcheggio 3. Parcheggio per autobus e taxi 4. Parcheggio occasionale 5. Parcheggio in alto (proposto dall'ufficio CAM) |

Figura 13: Griglia di analisi 9/13

Sulla destra della tavola [MP3 - B3] troviamo la *Soluzione proposta 2* e in questo caso la figura architettonica utilizzata è uno schema planimetrico che reinterpreta gli elementi del paesaggio urbano [B3-1]. È interessante notare come attraverso questo schema l'architetto intende evidenziare gli aspetti simbolici che sono apparsi così rilevanti nella seconda parte del programma, chiamata *Significato*.

La rappresentazione è divisa in due: il piano in cui sono messi in relazione gli aspetti menzionati nel testo del programma [B3-1], e tre profili urbani [B3-2] realizzati da diversi punti di vista. È la prima volta che Samper fa nella memoria prospetti e non piani o soluzioni planivolumetriche per mostrare le intenzioni e le decisioni del progetto.

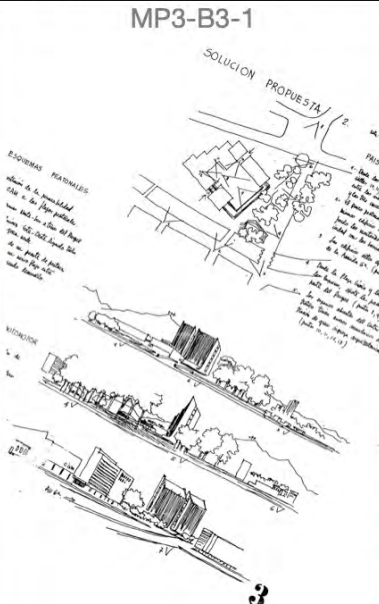
| Programma-problema | Memoria-Soluzione grafica | Memoria-Testo |
|--|--|--|
| <p>2° DETERMINANTI PAESAGGISTICI <i>Le determinanti paesaggistiche del luogo sono state in gran parte quelle che hanno portato a sceglierlo come sede del CENTRO AMMINISTRATIVO MUNICIPALE. È quindi essenziale evidenziarli come punto di partenza per qualsiasi progetto. Tra questi, vale la pena di menzionare principalmente i seguenti: Il fiume, che lo limita e lo conforma in gran parte della sua estensione e contribuisce a caratterizzare definitivamente il settore. La sua presenza è accusata nella zonizzazione attraverso un trattamento del parco e gli alberi lungo il suo percorso e nello studio paesaggistico si includerà una passeggiata che sfrutterà la sua vista nel modo più appropriato [...].</i></p> | <p>MP3-B3-1</p>  | <p>SOLUZIONE PROPOSTA 2</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. "Dai punti 1, 2 e 3 all'imbocco delle vie 10, 11, 12, gli edifici simbolici appaiono tra gli alberi con lo sfondo delle montagne e le tre croci come cima. 2. I punti 4,5,6 del percorso pedonale mostrano gli stessi edifici che emergono dal parco. Sullo sfondo le montagne del settore occidentale della città con i quartieri residenziali. 3. Gli alti edifici appaiono alla fine della 6th Avenue. (Punto 7) 4. Dalla piazza civica e dalla piazzetta delle aziende, c'è la presenza permanente del parco (punti 8 e 9). 5. Gli spazi aperti del Centro Amministrativo hanno accessi secondari di penetrazione di grande ricchezza architettonica. (punti 10, 11, 12, 13) |

Figura 14: Griglia di analisi 10/13

La quarta e ultima tavola [MP4] (fig. 15) nominata da Samper come *La Soluzione proposta 3* è diversa da tutte le altre per la sua disposizione (è l'unica che non è esplicitamente divisa in due parti distinte) e perché fa uso di diverse rappresentazioni allo stesso tempo: piante, sezioni e diagrammi che illustrano le specificazioni più importanti degli edifici che compongono la piazza: Comune [2], Consiglio [3] e Aziende [1].

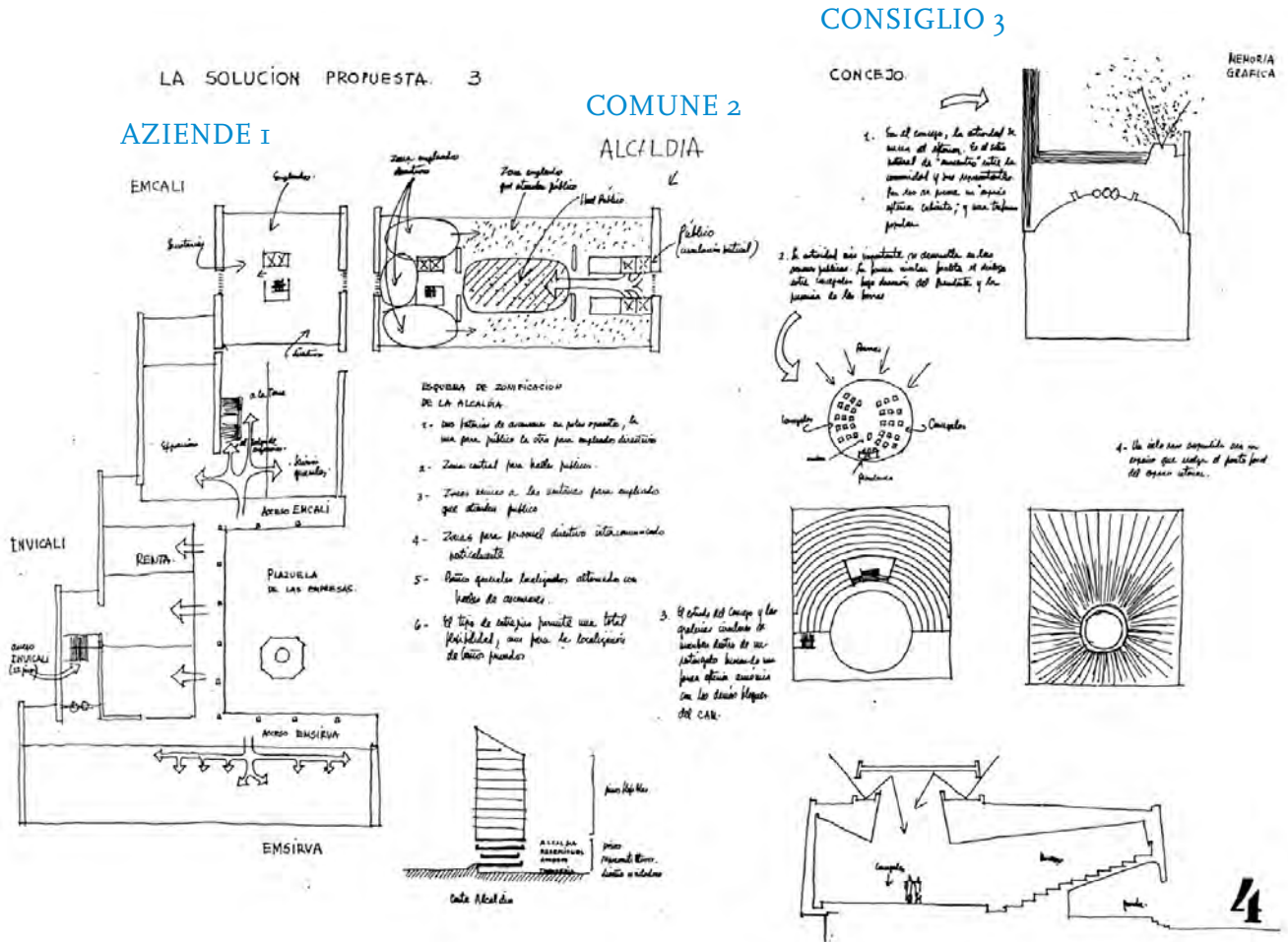


Figura 15: "Memoria" di progetto 4/4

La "Memoria" fatta da Samper per il CAM rende conto delle decisioni del progetto e rende anche comprensibile la proposta. In generale, le "Memorie" di progetto sono diventate uno strumento di lavoro fondamentale per Samper, una parte importante del processo di composizione del

progetto. Le "Memorie" che Samper elabora per i concorsi sono di solito un elemento chiave non solo per difendere la proposta e convincere la giuria delle sue virtù, ma anche per chiarire a se stesso e ai suoi colleghi dello studio il processo di composizione e progettazione, così come il progetto finale.

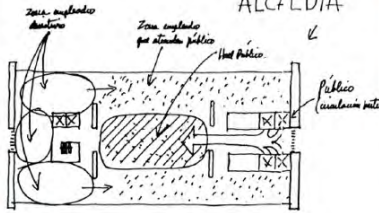
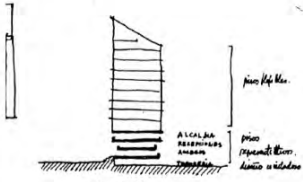
| Programma-problema | Memoria-Soluzione grafica | Memoria-Testo |
|---|--|--|
| <p>IL COMUNE [...] L'area dei Servizi Generali del Comune che è composta dalle aree degli sportelli al cittadino [...] deve disporre di aree di servizio al pubblico facilmente accessibili dalla piazza, ampie e ben ventilate e illuminate. Devono dare al contribuente la sensazione gradevole di essere ben accolto e che l'intera area è stata progettata per servirlo, è in molti aspetti simile a una hall bancaria.</p> | <p style="text-align: center;">MP4-2 ALCALDIA</p>  <p style="text-align: center;">ESQUEMA DE ZONIFICACION DE LA ALCALDIA.</p> <ol style="list-style-type: none"> 1- Dos fachadas de comercio en polo opuesto, la una para publico la otra para ampliado directivo. 2- Zona central para hall publico. 3- Zonas cercas a las ventanas para ampliado que atiende publico. 4- Zonas para personal directivo intercomunicado verticalmente. 5- Patio que rodea localidades situadas en medio de comercio. 6- El tipo de estructura permite una total flexibilidad, así como de localización de locales privados. <p style="text-align: right;">3- El estudio del Group que tiene contacto interior dentro del patio que conecta. Juntos ofrecen una con los demás de del CAN.</p>  <p style="text-align: center;">Alcaldia</p> | <p>SCHEMA DI ZONIZZAZIONE DEL COMUNE</p> <ol style="list-style-type: none"> 1- Due batterie di ascensori ai poli opposti, una per il pubblico e l'altra per dipendenti e dirigenti. 2- Zona centrale per hall pubbliche. 3- Zone vicine alle finestre per i dipendenti che servono il pubblico. 4- Zone per il personale direttivo intercomunicante verticalmente. 5- Servizi igienici generali situati alternativamente alle hall di ascensori. 6- Il tipo di soppalco permette una flessibilità totale, anche per l'ubicazione dei bagni privati. |

Figura 16: Griglia di analisi 11/13

“Las memorias son las tablas sobre las que se revisa y adapta el argumento prescriptivo que define el proyecto, y establecen una pauta para su realización. En una entrevista realizada en 2010 por los autores a Germán Samper, éste comenta: En primer lugar, en el atelier de Le Corbusier, aprendimos arquitectura haciendo bocetos de la arquitectura existente. También aprendimos que la arquitectura hay que pensarla y escribirla. Le Corbusier escribió mucho. Aprendí que la arquitectura

es más que dibujos. Vi a Le Corbusier luchar por sus ideas, que no sólo estaban dibujadas, sino también escritas. Escribir es un ejercicio intelectual que te obliga a sintetizar, clasificar, ordenar ideas... y en los concursos, la memoria es importante porque necesitas llevar al jurado a la conclusión de que tu trabajo es bueno. Intento describir la esencia del proyecto en mi memoria”. (Cortés, Arias; 2011; p.101)

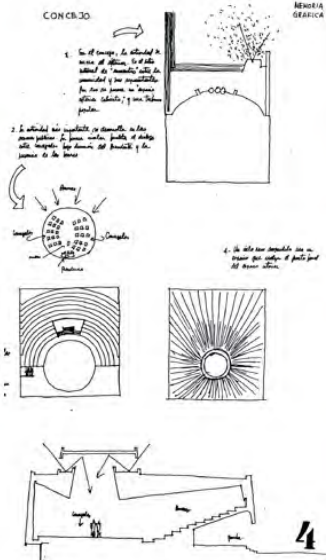
| Programma-problema | Memoria-Soluzione grafica | Memoria-Testo |
|---|---|---|
| <p>IL CONSIGLIO MUNICIPALE: <i>Il carattere rappresentativo della collettività sarà dato tra l'altro dalla sua ubicazione e dalle sue aree per le tribune e la hall pubblica adatta a ricevere facilmente grandi gruppi, il che dovrà essere espresso all'esterno dell'edificio. Tra le sue condizioni di base c'è quella di fungere da Auditorium dove le condizioni fondamentali di acustica e visibilità devono essere ottimali verso qualsiasi posizione nella zona dei consiglieri e dalle tribune.</i></p> | <p>MP4-3</p>  <p>CONCERZO</p> <p>1. In un consiglio, la attività si svolge al centro. In tal modo il "centro" della comunità e la rappresentatività per cui si lavora in un'aula pubblica, ideale, è una forma pura.</p> <p>2. La attività che si svolge in un'aula pubblica si svolge in un'aula pubblica. In tal modo il "centro" della comunità e la rappresentatività per cui si lavora in un'aula pubblica, ideale, è una forma pura.</p> <p>3. In tal modo il "centro" della comunità e la rappresentatività per cui si lavora in un'aula pubblica, ideale, è una forma pura.</p> <p>4. In tal modo il "centro" della comunità e la rappresentatività per cui si lavora in un'aula pubblica, ideale, è una forma pura.</p> | <p>CONSIGLIO</p> <p>1- Nel consiglio, l'attività inizia fuori. È il luogo neutrale di "incontro" tra la comunità e i suoi rappresentanti. Per questo merita uno spazio esterno coperto e una tribuna popolare.</p> <p>2- L'attività più importante si svolge nelle aree pubbliche. La forma circolare facilita il dialogo tra i consiglieri sotto la direzione del presidente e la presenza delle tribune.</p> <p>3- La predella del consiglio e le gallerie circolari si inscrivono in un rettangolo, cercando una forma esterna che sia in armonia con gli altri blocchi del CAM.</p> <p>4- Un soffitto sospeso crea uno spazio che esalta il punto focale dello spazio interno.</p> |

Figura 17: Griglia di analisi 12/13

La "Memoria" del progetto diventa per Samper un elemento determinante nel processo di composizione, non solo per il suo contenuto, ma anche per l'organizzazione stessa della "Memoria" in questa sorta di griglia divisa per problemi e soluzioni. Un'eredità della griglia CIAM appresa durante la sua permanenza nell'atelier di Le Corbusier.

Come sottolineato nello studio di Cortés e Arias, è impossibile non fare continuamente riferimento alla relazione tra Samper e il suo maestro Le Corbusier. In questa occasione questa relazione è sottolineata non solo per la costruzione della griglia CIAM che Samper ha conosciuto e studiato con Le Corbusier e poi reinterpretato, ma anche per

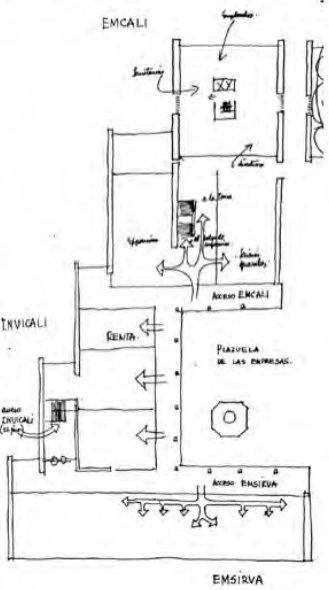
| Programma-problema | Memoria-Soluzione grafica | Memoria-Testo |
|---|---|---|
| <p>AZIENDE <i>[...] Si compone di due settori perfettamente differenziati per quanto riguarda il rapporto con il pubblico. Il settore dei Servizi Generali che, come nel Comune, funziona in modo molto simile ad una banca, con tutte le dipendenze annesse necessarie per il suo corretto funzionamento; [...] e dipendenze tecniche che hanno meno contatto con il pubblico e richiedono un certo grado di isolamento [...]</i> INVICALI ed EMSIRVA <i>potranno costituire un unico volume, con una grande hall di pagamento, ricezione e consegna di documenti, informazioni ed esposizioni, ecc. e due livelli addizionali per la futura esposizione.</i></p> | <p>MP4-1</p>  | <p>EMCALI INVICALI EMSIRVA <i>Piazzetta delle Aziende</i></p> |

Figura 18: Griglia di analisi 13/13

l'importanza che Le Corbusier ha concesso allo sviluppo dei concorsi di architettura, successivamente così comuni per Samper al suo ritorno in Colombia.

“[...] hay que recordar que la participación de Le Corbuser en concursos internacionales es paradigmática [...] en tanto que pone de manifiesto un razonamiento proyectual basado en la optimización, la mejora y el uso eficiente de lo existente; considera los elementos constitutivos del proyecto por separado y como parte de una estructura que debe estar en relación con las condiciones coyunturales externas (emplazamiento, técnica, programa); aplica las herramientas y los procedimientos [proyectuales] adecuados y, por último, prevé el objetivo del proyecto desde su formulación inicial, un texto prescriptivo. [...] La lección aprendida por Germán Samper la pondría en práctica a su regreso a Colombia, básicamente al servicio de los concursos públicos en los que participó con la firma *Esguerra, Sáenz y Samper*”. (Cortés, Arias, 2011, p.95)

Il termine *memoria*, tuttavia, contiene e svolge un doppio significato che è estremamente importante per questa ricerca. Come prima cosa, perché si riferisce alla

memoria del progettista, come si è detto finora, fondamentale nella registrazione del viaggio e nel successivo sviluppo e processo di composizione e comprensione del progetto; in questo senso, la *memoria* è un archivio di riferimenti che ha un ruolo decisivo nella composizione e nella pedagogia del progetto.

D'altra parte, perché si riferisce alla "Memoria" del progetto che contiene la risoluzione dei problemi posti dal programma. Nei concorsi, la "Memoria" del progetto ha un significato particolare, poiché diventa una specie di carta di soluzioni e risposte, una "carta di navigazione" del progetto. Infine, la "Memoria" del progetto comincia a far parte del contenitore della *memoria del progettista* (in cui sono inclusi i quaderni di viaggio), che si costruisce durante la vita dell'architetto e a cui si ricorre ogni volta che è necessario comporre e ricreare nuovi progetti.

“Finalmente dos componentes se destacan en la memoria de los concursos en los que Germán Samper participó con el estudio *Esguerra, Saéenz y Samper*, como parte de un diálogo dentro del proceso de diseño arquitectónico [...] por un lado, se destaca la lección de la arquitectura, la ejemplificación de los modos de proceder del proyectista

ante una condición como la que se presenta en la convocatoria de un concurso de arquitectura [...] los concursos representan una oportunidad para producir conciencia del proyecto arquitectónico, de su técnica, de su modo de construir, de crear lugares y de satisfacer a las personas que van a habitar el edificio [...] por otro lado, es interesante observar la transformación del proyecto arquitectónico y del pensamiento que lo sustenta y justifica, cuando se materializa y construye según una lógica diferente, la de la ciudad existente”. (Cortés, Arias, 2011, p.108)

FIGURE 3.3

Figura 01: Intestazione della griglia di analisi

Figura 02: "Memoria" di progetto 1/4

Figura 03: Griglia di analisi 1/13

Figura 04: Griglia di analisi 2/13

Figura 05: Griglia di analisi 3/13

Figura 06: Griglia di analisi 4/13

Figura 07: Griglia di analisi 5/13

Figura 08: "Memoria" di progetto 2/4

Figura 09: Griglia di analisi 6/13

Figura 10: Griglia di analisi 7/13

Figura 11: "Memoria" di progetto 3/4

Figura 12: Griglia di analisi 8/13

Figura 13: Griglia di analisi 9/13

Figura 14: Griglia di analisi 10/13

Figura 15: "Memoria" di progetto 4/4

Figura 16: Griglia di analisi 11/13

Figura 17: Griglia di analisi 12/13

Figura 18: Griglia di analisi 13/13

3.4

LA GRIGLIA DI PROGETTO

Programma e "Memoria"

Riferimento e figura del progetto

Le macchine del riferimento determinano il passaggio delle figure da architetture esistenti all'architettura del progetto. Le architetture esistenti sono quelle che appartengono alla memoria: sia che si tratti della memoria della macchina, o della memoria personale. Alla specificità dei discorsi che trattano di architettura (i problemi) corrispondono diversi dispositivi tecniche di rappresentazione (figure di architettura). I problemi posti dal programma trovano un avvio alle loro soluzioni in una adeguata rappresentazione dell'architettura di riferimento.

G. Motta, A. Pizzigoni

In questo sotto capitolo sono individuati ed estratti tre dei principali problemi-soluzioni trovati nella *Griglia di analisi* sviluppata nel paragrafo precedente.

Le soluzioni del progetto sono state evidenziate sulla base di un confronto generale tra il programma del concorso e la "Memoria" del progetto, nella quale i problemi del progetto sono ordinati da un punto di vista logico secondo le sue diverse componenti e vincoli programmatici. Nella "Memoria" di progetto del CAM, l'architetto elabora uno schema basilico che identifica le principali parti programmatiche (piazza, comune, consiglio, aziende) e le mette in relazione con le condizioni ambientali, il contesto e il luogo. Questo schema tiene conto delle relazioni dimensionali tra le parti, così come delle relazioni che le parti stabiliscono tra loro e il loro contesto. Sulla base di questo schema, dell'analisi precedente e delle ipotesi derivate dal parallelo tra programma e "Memoria", sorge una domanda che indirizza e seleziona alcuni di questi problemi per continuare lo sviluppo della ricerca. Quali di questi problemi hanno avuto un riferimento come soluzione? In questo sotto capitolo vengono selezionati, estratti ed evidenziati nel progetto tre binomi problema-soluzione

sviluppati da Samper, che mostrano l'uso dei riferimenti e che corrispondono ai tre problemi studiati nel capitolo precedente *L'anatomia scientifica del viaggio studio*: la piastra, la cornice, la luce.

Secondo l'ipotesi suggerita in questo studio, tali figure architettoniche del progetto trovano la loro genesi nelle architetture visitate da Germán Samper nel suo primo viaggio di formazione in Italia.

Questi riferimenti sono correlati nella presente ricerca, con le figure del progetto che illustrano i tre problemi studiati e le loro rispettive rappresentazioni. I problemi nascono dal programma, mentre le figure e i riferimenti che danno risposte a questi problemi sono estratti dai disegni registrati nei quaderni di viaggio.

Ogni progetto architettonico deve dare risposte precise a problemi progettuali specifici e si risolve in tanti spazi quanti sono i problemi in esso affrontati. Quando Samper compone il progetto per il Centro Amministrativo Municipale [CAM], attinge ai disegni dei taccuini di viaggio per dare risposte concrete ai problemi specifici sollevati 20 anni dopo.

Il CAM si trova nel mezzo di un grande parco che confina con il fiume nel centro della città e le sue condizioni naturali sono di grande rilevanza in quanto sia gli elementi immediati che quelli lontani sono armoniosamente integrati nel progetto. D'altra parte, raggiunge il giusto equilibrio tra spazio costruito e non costruito, il che rende il progetto aperto e permeabile, piuttosto che denso e chiuso. Il progetto raggiunge una delicata ma magistrale integrazione tra la "Piazza Civica", l'intero piano terra, lo spazio pubblico, il Parco Simón Bolívar, la riva del fiume Cali e le percorsi pedonali.

Nel progetto tutti gli edifici hanno spazi interni molto flessibili che permettono facilmente il cambio di funzione se necessario nel tempo. Il complesso è visivamente e formalmente unificato da due materiali predominanti: calcestruzzo a vista e rivestimento in pietra bianca. All'epoca in cui il progetto è stato concepito, l'uso di questi materiali significava non solo un progresso in termini di costruzione, ma anche in relazione alla crescita e alla modernizzazione della città. In generale, il progetto è fedele alla proposta presentata nel concorso e ha sofferto poche variazioni nel passaggio dalla progettazione alla realtà.

Le immagini dell'analisi e del rapporto tra il progetto e il luogo sono quelle corrispondenti al progetto realizzato che, anche se quasi identico, possono avere alcune piccole variazioni dimensionali che non cambiano il risultato dell'analisi. I tre problemi selezionati in questa ricerca hanno in comune il fatto che si riferiscono, anche se tutti in modi diversi, ad aspetti che riguardano ciò che deve avvenire "attraverso" l'architettura, ovvero sono direttamente legati all'efficacia dell'architettura nella risoluzione dell'azione e la figura scelta come "soluzione" si concentra nel soddisfare le performance richieste in ognuno dei casi.

"[...] problemi come quelli funzionali, impiantistici o strutturali, investono aspetti in cui sono in gioco le performances dell'edificio [...] [si occupano] di ciò che deve succedere "tramite" l'architettura. [...] la figura scelta come soluzione rimanda sempre ad un obiettivo esterno all'architettura, ovvero soddisfare la performance richiesta. Da questo punto di vista è possibile distinguere all'interno del testo programmatico [...] i problemi [...] che potremmo chiamare "distributivi", poiché [...] riguardano tutti il tema, assunto in una accezione vasta, della distribuzione. Se ci riferiamo alla

classificazione vitruviana [...] comprendono sia la utilitas che la firmitas". (Palma, 2011, p.198)

Ci sono diversi dispositivi e differenti tecniche di rappresentazione che ordinano i problemi. La "Memoria" del progetto collega i problemi del programma e i riferimenti con il tipo appropriato di rappresentazione. Di seguito sviluppiamo i tre problemi individuati, che ci permettono di utilizzare il ragionamento fatto sui disegni dei taccuini di viaggio, adesso sui disegni del progetto.

La prima operazione per estrarli dalla griglia di analisi elaborata nel paragrafo precedente consiste in tre passi elementari, ma fondamentali perché facilitano l'identificazione di questi tre problemi, il loro riferimento e la loro rappresentazione:

Passo 1: Il primo passo evidenzia la rilevanza della piastra come elemento principale della composizione.

Passo 2: Il secondo passo identifica e colora i percorsi che arrivano, conducono, confinano e attraversano il progetto, evidenziando il loro possibile ruolo nella struttura della composizione.

Passo 3: Il terzo passo indica la corrispondenza tra interno ed esterno mediata dalla luce e identifica un'organizzazione spaziale basata

sull'illuminazione. Si evidenzia il contrasto tra luce e ombra e i suoi effetti sulla spazialità interna.

Il programma del CAM potrebbe essere sintetizzato come un complesso pubblico di uffici e servizi per la comunità e sede di organi rappresentativi. Tuttavia, ci sono tre elementi architettonici che giocano un ruolo decisivo:

- 1) La "piazza civica", qui chiamata "piastra" per essere un vuoto fondamentale che struttura, collega e mette in relazione gli edifici, mentre si articola con il contesto, la memoria collettiva, il paesaggio e le preesistenze urbane.
- 2) I percorsi esterni incorniciati dagli edifici e dal contesto che delimita il progetto.
- 3) Le entrate di luce che caratterizzano gli spazi interni.

Una volta realizzato questo esercizio illustrativo e di selezione, si propone come strumento di analisi la costruzione di una griglia di progetto per ciascuno dei problemi. Questa griglia cerca di facilitare la comprensione del rapporto tra il programma e la "Memoria", e il riferimento e la figura del progetto; contiene: 1) il programma di concorso, 2) la "Memoria" di progetto, 3) il riferimento (i disegni dei taccuini) e 4)

la soluzione (i disegni del progetto). Tale griglia, da una parte, collega le dichiarazioni del programma che si riferiscono ai tre problemi selezionati e le risposte contenute nella "Memoria" e, d'altra parte, la rappresentazione derivata dal quaderno di viaggio, che rappresenta il riferimento, in relazione alla figura del progetto risultante.

Queste griglie si basano sulla griglia di analisi utilizzata nel paragrafo precedente 3.3 *La griglia di analisi*, ma viene completata con il riferimento e la figura di progetto risultante per ciascuno dei tre problemi selezionati. Secondo questo, metodologicamente la *griglia di progetto* è composta da quattro quadranti che funzionano come un piano cartesiano, cioè una griglia trasversale che divide la pagina in quattro: due quadranti superiori e due quadranti inferiori. Il quadrante in alto a sinistra corrisponde al frammento di testo del programma che enuncia il problema da risolvere con il progetto; si denomina "frammento di programma - problema". Il quadrante superiore destro corrisponde alla "Memoria" del progetto di Samper che illustra la soluzione del problema (rappresentazione grafica e testo che la accompagna); si nomina "frammento di memoria - risposta". Il quadrante in basso a sinistra contiene il disegno estratto dal taccuino di viaggio

che serve come riferimento per risolvere il problema del progetto, poiché evidenzia lo studio dello stesso problema incontrato 20 anni prima nel viaggio di formazione in Italia; è chiamato "disegno di riferimento - taccuino di viaggio". Infine, il quadrante in basso a destra contiene il disegno del progetto in cui l'uso del riferimento per risolvere il progetto è reso esplicito ed è denominato "figura del progetto".

In questo esercizio è di rilevante importanza studiare ed evidenziare il legame che ciascuno dei riferimenti ("*ripetizione*") stabilisce con la "nuova" figura architettonica ("*differenza*").

Di nuovo, due di tali questioni si riferiscono allo spazio pubblico aperto collettivo della città, e la terza allo spazio interno dell'architettura:

Tema 01. LA PIASTRA lo spazio pubblico composito e la sua rappresentazione in pianta. [*Supportare*]

Tema 02: LA CORNICE lo spazio pubblico percorribile e la sua rappresentazione in sezione. [*Inquadrare*]

Tema 03: LA LUCE il taglio di luce nello spazio pubblico interiore e la sua rappresentazione combinata: sezione o prospettiva. [*Illuminare*]

In seguito viene descritto ogni argomento.

Tema 1 : La Piastra

Lo spazio pubblico composito e la sua rappresentazione in pianta [Supportare]

Il problema che riguarda il modo di generare l'unitarietà dello spazio pubblico composto da diversi spazi interconnessi, trova in questo progetto la soluzione nella piastra multilivello. Vale a dire, il basamento su cui poggia l'architettura, permettendo la sosta, la permanenza e la transizione. A questo problema corrisponde la tecnica di rappresentazione della planimetria.

Questo tema chiamato "Piazza Civica" nel programma del concorso, è una delle figure principali da prendere in considerazione per lo sviluppo della proposta. La piastra assicura la relazione del progetto con il luogo e il contesto esistente, è l'elemento che unisce e articola gli edifici del complesso, conferendo unità al progetto. Inoltre, è uno spazio pubblico fondamentale per l'incontro, la riunione e l'appropriazione da parte degli abitanti della città.

La piazza è concepita come uno spazio urbano esterno, ma con alcune caratteristiche di uno spazio interno, come la "hall". La figura che viene riprodotta è quella dei complessi monumentali della città storica che compongono diversi spazi urbani ma concatenati tra loro tramite un piano che nel progetto di Samper diventa una piastra non più definita dalle cortine edilizie ma dalla sua stessa forma, e dal suo spessore, tenendo conto dei diversi livelli che la compongono.

Il problema della "Piazza Civica" è stato direttamente collegato alle prime decisioni per la realizzazione del progetto ed è definitivo nella posizione di ciascuno degli edifici all'interno della composizione del complesso.

Da una parte, c'era l'importanza della posizione del progetto in un punto strategico nel cuore della città. D'altra parte, era un luogo

che aveva un peso importante perché aveva ospitato, come menzionato in precedenza, il quartier generale del Battaglione Pichincha. Di conseguenza il progettista doveva essere consapevole del luogo e del contesto per inserire il progetto. Inoltre, ha avuto la sfida di integrare sia i riferimenti naturali immediati, come il parco, il fiume e il suo confine, sia quelli lontani: le montagne e le colline tutelari Tres Cruces e Cristo Rey, per citare alcuni dei riferimenti geografici e naturali più importanti della città. In questo modo il progetto aveva la possibilità di trasformarsi insieme al luogo e con una forza architettonica e urbana tale da essere incorporato nella memoria collettiva della città e da essere appropriato dai cittadini.

Il testo del programma dichiara il problema:

La Piazza Civica [...] piano comune e l'unione di tutti gli edifici che la compongono [...] servendoli come accesso e basamento [...] collegamento spaziale [...] attraverso l'area dei parchi [...] La hall di arrivo delle passerelle pedonali [...].

Nella "Memoria" del progetto, in relazione alla "Piazza Civica", il testo di Samper indica:

La Piazza Civica

"Il complesso deve essere evidenziato come edifici e spazi pubblici".

"È il centro della vita politica civica, con le sue molteplici attività".

È il sito per lo sviluppo delle assemblee popolari.

È il collegamento spaziale tra lo sviluppo civico e la città.

"La piazza civica conferisce un carattere (agli edifici), servendoli come accesso e basamento.

Riassunto La Piazza è:

-luogo di contatto cittadino

-di vita all'aria aperta

-simbolo di autorità e governo

Livello più alto dovuto all'adattamento alla topografia

[...] Portico che collega le entrate delle tre Aziende.

Soluzione Proposta 1

3. Scalinate che presentano la piazza come basamento che collega gli edifici.

Seconda decisione

Piazza civica ed edifici rappresentativi

Creazione di una Piazza Civica aperta al parco per fare il suo ingresso attraverso di esso.

La piazza è incorniciata dai due edifici rappresentativi: il Comune e il Consiglio.

Il Comune, accanto al Av.2a per facilitare

*l'accesso per: Camion ai seminterrati
Auto ufficiali ai parcheggi.*

Fermate dell'autobus

Ambulanze.

Il Consiglio davanti al Comune.

-Gli edifici simbolici costituiscono una facciata permanente del parco.

Gli altri edifici (le aziende) costituiscono un gruppo suscettibile di estensioni ed espansioni nell'area del secondo sviluppo.

Terza decisione - Piazzette delle Aziende

Livello più alto dovuto all'adattamento alla topografia

[...] Portico che collega le entrate delle tre Aziende.

Un riassunto dell'interpretazione di Samper della figura della piazza:

Creazione di una PIAZZA CIVICA aperta sul parco per fare l'ingresso attraverso di esso [...] Luogo di contatto cittadino e della vita all'aria aperta [...] si distingue e dà rilievo (agli edifici) fungendo da accesso e basamento. Scale che presentano la piazza come basamento che collega gli edifici [...] Livello più alto dovuto all'adattamento alla topografia [...] Progettazione accurata di scale, piedistalli, ponti, fontane, ecc. [...].

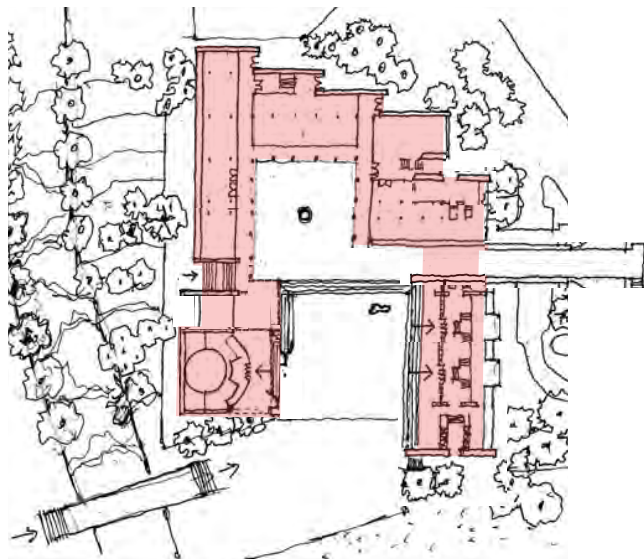


Figura 1: G. Samper, Schema CAM volumi intorno a la Piastra

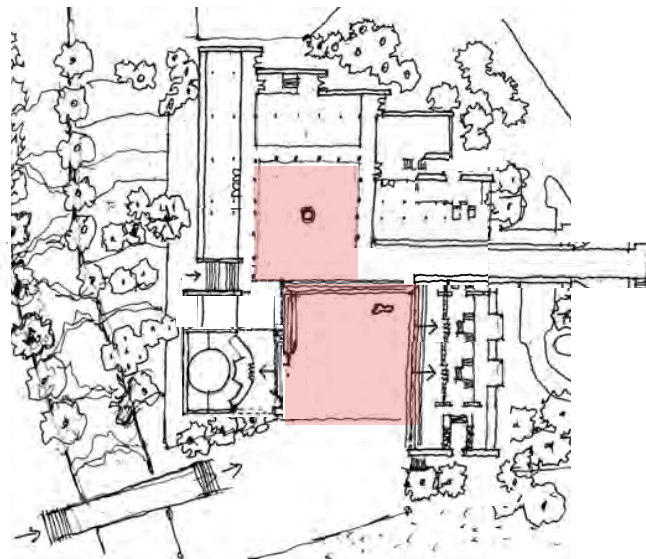


Figura 2: G. Samper, Schema CAM Piastra (vuoto)

Il progetto consiste in un complesso di edifici che sono disposti a "U" e formano un'unità nel suo linguaggio architettonico, anche se con differenze in termini di tipologia, struttura spaziale, struttura portante, funzione e tecnologia applicata.

La pianta a "U" è aperta al parco Simón Bolívar e ha diversi percorsi e accessi pedonali da diversi versanti. Gli edifici ospitano: il Comune, il Consiglio Comunale e le Aziende Municipali di Cali. I corpi principali sono due torri di uguale altezza con materialità e aspetto simili, ma con aree diverse. La torre più grande ha una pianta allungata e

ospita gli uffici del Comune, mentre la torre più piccola ha una pianta quadrata e ospita gli uffici delle Imprese Municipali di Cali: Emcali. Nella prima proposta entrambe le torri avevano un tetto con un taglio inclinato, invece sono state costruite con tetti piatti, 17 livelli e 3 ponti che collegano i due volumi. Tutti gli edifici sono articolati da questo grande spazio pubblico nominato "piazza civica", nel programma del concorso. Gli edifici espongono la loro facciata frontale verso il grande vuoto che forma la piazza, compreso l'edificio di maggiore estensione in pianta, ma di minore altezza che ospita il Consiglio Comunale.



Foto 1: Piastra CAM vista ovest - Foto: Sasha Londoño Venegas, 2021



Foto 2: Piastra CAM vista est - Foto: Sasha Londoño Venegas, 2021

Per risolvere il problema dell'inserimento sul posto, Samper lavora orizzontalmente la piastra. Come operazione fondamentale, l'architetto utilizza la sottile manipolazione della piastra per integrare tutte le variabili, sia attraverso trasformazioni geometriche tridimensionali sia attraverso la manipolazione di più livelli che si combinano e si integrano tra loro, così come attraverso i materiali utilizzati sul pavimento.

Questo primo problema è forse una delle principali questioni sollevate dal concorso e risolta in modo impeccabile ed efficiente

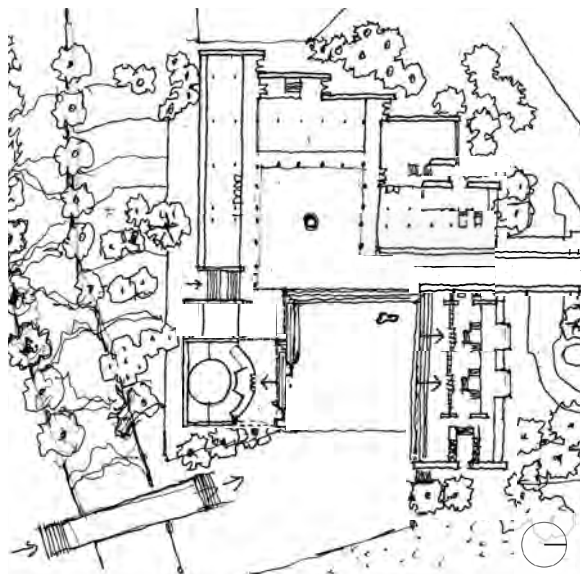


Figura 3: G. Samper, Schema pianta del progetto, 1969 (aggiornata dall'autore)

nel progetto. La piastra si fonde col piano terra e integra il parco esistente Simón Bolívar, la piazza Caycedo, gli elementi dello spazio pubblico come la passerella pedonale rappresentativa della città Paseo Bolívar, il Ponte Ortiz, il Fiume Cali e il corridoio verde che lo circonda. Pertanto, la sua efficace localizzazione era una questione principale e fondamentale da risolvere nel progetto.

Il complesso con i suoi edifici si sposta al centro del lotto “[...] La questione dell'arretramento del corpo di fabbrica rispetto alla strada, [...] uno dei temi portanti dell'architettura



Figura 4: G. Samper, Spazio pubblico del CAM integrato (aggiornata e colorata dall'autore)

moderna [...]” (Carones, 1997, p.68) Allontanarsi dalle strade principali e situarsi in mezzo al terreno assicurava la vicinanza ai passanti quotidiani, come era nelle intenzioni del progetto. Fin dall'inizio, il progetto pensa al suo contesto, alla città esistente, e alla tradizione. Le modifiche attraverso soluzioni di impianto sono direttamente legate al piano base e al rapporto con il suo ambiente: il piano terra coinvolge l'architettura, la città e il territorio. La geometria e la rappresentazione in pianta sono state fondamentali. Sia nella progettazione che nella costruzione, una griglia geometrica regolare viene utilizzata

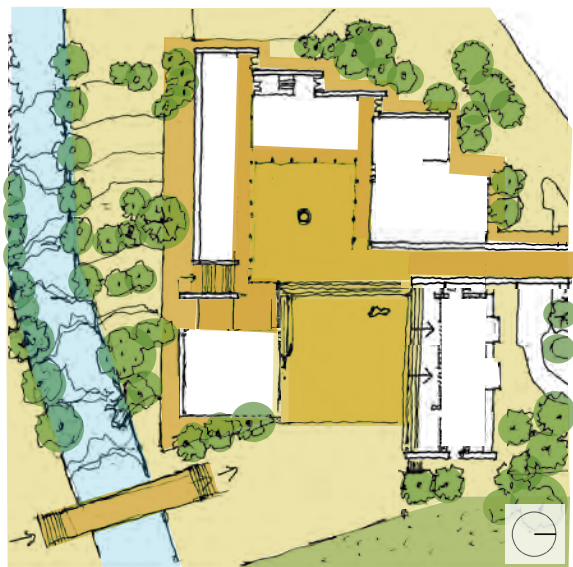


Figura 5: G. Samper, Schema pianta pubblica del CAM, livelli (aggiornata e colorata dall'autore)

nel progetto come linguaggio e modo di trasmissione per comunicare chiaramente la proposta. Questo rende la rappresentazione orizzontale uno strumento e un modo per trasmettere idee e decisioni. “L'architettura, quale disciplina spaziale per eccellenza, intrattiene un costante rapporto con la geometria nell'individuarela come strumento per la descrizione dello spazio e per la costruzione del progetto, rapporto che fonda la sua stabilità a partire dal ruolo che la geometria svolge nella edificazione del suo pensiero, nella sua rappresentazione, nella sua costruzione”. (Carones, 1997, p.58)

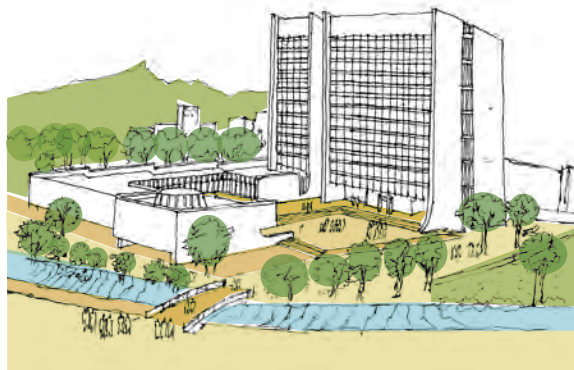


Figura 6: G. Samper, Prospettiva pianta pubblica CAM, livelli (aggiornata e colorata dall'autore)

I primi due diagrammi mostrano la disposizione del progetto sul terreno, la griglia regolare in cui è inscritto il progetto, e il rapporto tra architettura e geometria. Il terzo e quarto schema, mostrano il carattere distributivo della piastra centrale.

La "Plaza Cívica" si incontra nel centro del complesso ed è caratterizzata da diversi cambi di livello che sono collegati da rampe e gradini di piccole alzate, che alleggeriscono la pendenza; è anche dotata di fontane d'acqua per rinfrescare gli utenti e i passanti.

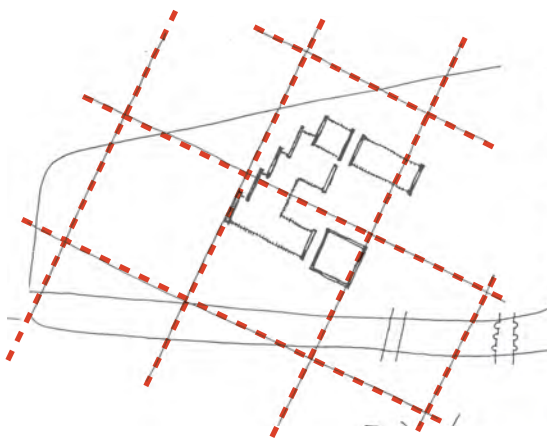


Figura 7: Schema d'ubicazione, progetto CAM (aggiornata e colorata dall'autore)

La pianta funziona non solo come strumento di rappresentazione, ma anche come elemento di composizione e costruzione dell'architettura. La geometria determina il pieno e il vuoto, costruito e non costruito. Non è solo l'architettura in sé, ma il vuoto tra di essa che è ugualmente geometrico. Il vuoto, il non costruito è, altrettanto, fondamentale nel progetto. Il lavoro sulla pianta è quello che permette di sviluppare la proposta per l'ubicazione appropriata del complesso e di collegare il progetto con il suo contesto immediato e lontano. La piastra rappresenta sia la planarità di una superficie



Figura 8: Schema geometrico della pianta pubblica, progetto CAM (aggiornata e colorata dall'autore)

che un elemento geometrico, un'idea, un'intenzione, un progetto. Il rapporto tra architettura e città implica una particolare rappresentazione dell'architettura: quella planimetrica. Necessariamente la forma della città e i problemi della città diventano i problemi del progetto e la forma del progetto. “[...] l'architettura moderna e gli studi di analisi urbana osservano l'architettura e la città tendenzialmente in modo planimetrico, [...]”. (Carones, 1997; p.67)

Questo progetto si inserisce perfettamente in un tracciato ortogonale, in una griglia modulare regolare che può essere letta

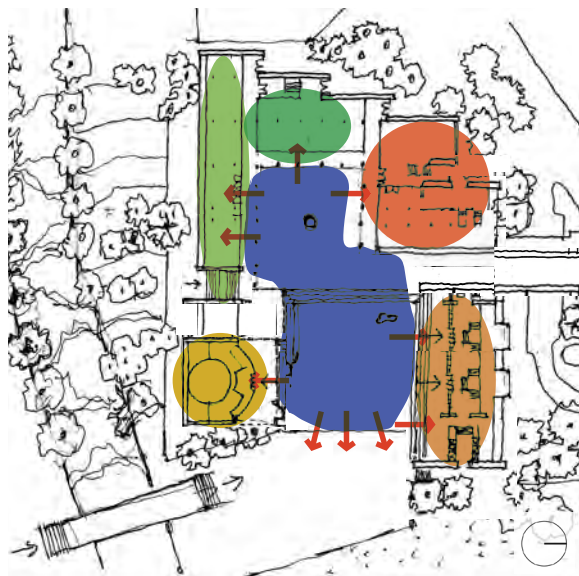


Figura 9: Schema distributivo della piastra (aggiornata e colorata dall'autore)

come una matrice e una guida con assi, perimetro, proporzioni e moduli altrettanto regolari e ortogonali. I volumi sono di geometrie chiare con diversi livelli e seminterrati. La costruzione orizzontale garantisce la risoluzione di problemi che, oltre all'architettura, implicano un rapporto diretto con la città, il suo contesto e i suoi abitanti.

Nel progetto del CAM c'è una visione orizzontale, ma complessiva delle componenti architettoniche e naturali che integrano la città, l'architettura e il paesaggio preesistente.

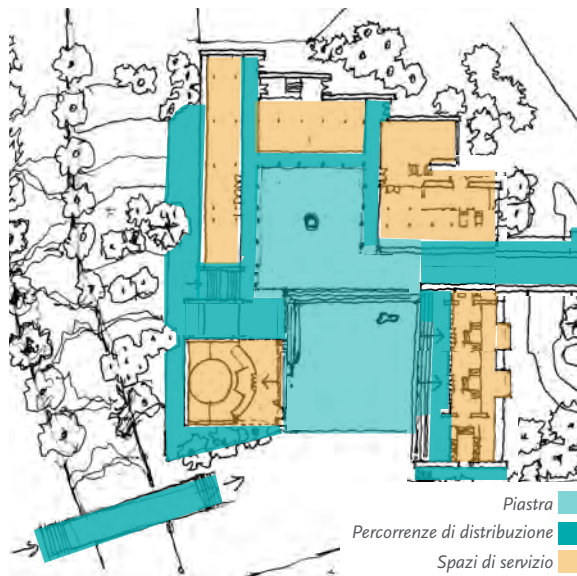


Figura 10: Schema distributivo della piastra (aggiornata e colorata dall'autore)

Piastra
 Percorrenze di distribuzione
 Spazi di servizio

Questa orizzontalità fornisce una lettura olistica del territorio. “[...] l’orizzontalità determinata dalla omologazione di un elemento che si dispone per natura parallelamente alla terra e, quindi, fissa una stretta relazione con le caratteristiche fisiche dello stare sul suolo della terra [...] astrazione che si leva sulle cose, guardandole dall’alto, dall’infinito, per capirle”.(Carones, 1997; p.62)

Le planimetrie successive mettono in relazione la piastra con gli schizzi del viaggio in Italia.

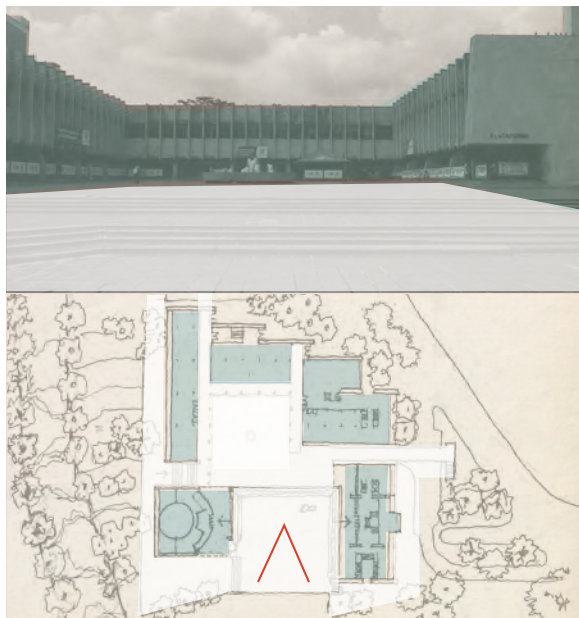


Figura 11: Tema 1 - La Piastra nel CAM, Pianta e Prospettiva 1a
Foto 3: Sasha Londoño Venegas, CAM 2021

Nel progetto questa piastra è concepita come un basamento che riesce ad aderire al terreno e a creare una continuazione ed estensione del Parco Simon Bolivar e altri componenti dello spazio pubblico, mentre è l’elemento unificatore del complesso.

Vale la pena sottolineare come in questo caso Samper enfatizza le figure progettuali che studia nei disegni di viaggio, come per esempio, gli spazi della piastra che nelle città italiane sono sostanzialmente complanari, nel progetto si differenziano in altezza con

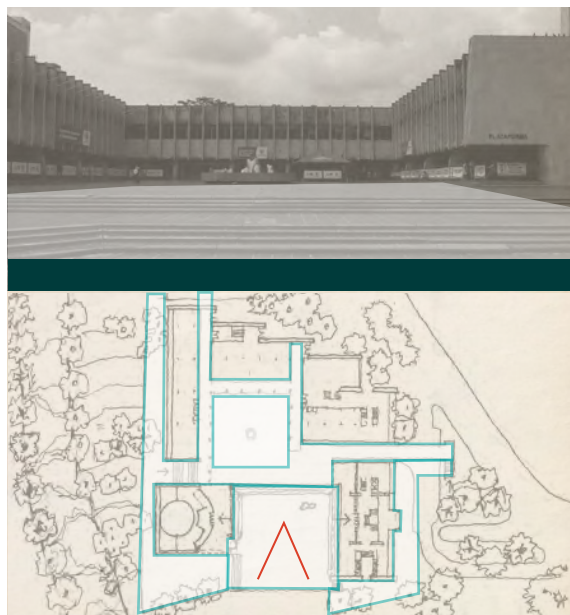


Figura 12: Tema 1 - La Piastra nel CAM, Pianta e Prospettiva 1b

i diversi livelli, dando maggior spessore alla piastra, mentre unisce il progetto e collega il progetto alla città.

Nel progetto del CAM la piastra si sviluppa su diversi livelli che si articolano tra loro per mezzo di gradini, rampe e scale sottili che fungono da transizione tra un livello e l'altro. Il grande spazio della piastra è così suddiviso e articolato in spazi minori. È interessante notare come tutti gli ingressi alla piastra, cioè al progetto, dalle molteplici posizioni, siano fatti in una quota differente. Questi spazi di cambiamento di livello diventano

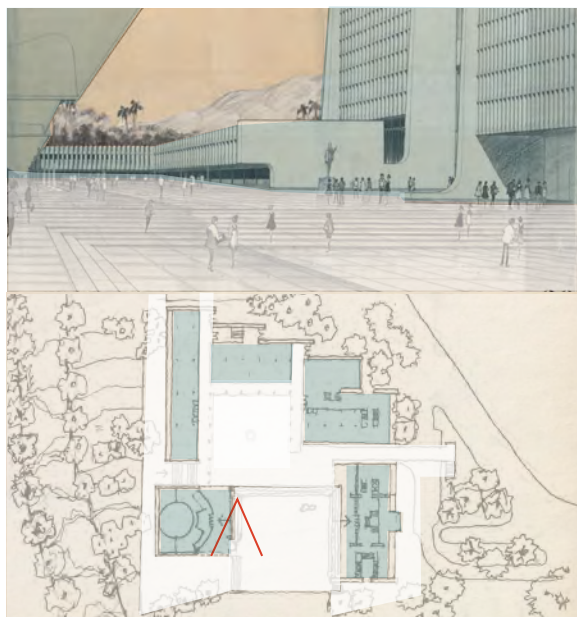


Figura 13: Tema 1 - La Piastra nel CAM, Pianta e Prospettiva 2a

per il progetto anche spazi di soglia e di transizione.

L'esercizio eseguito sul disegno del taccuino di viaggio mostra la relazione tra le caratteristiche dello spazio che Samper ha registrato nel suo taccuino e lo spazio del grande vuoto che ha poi ricreato nel progetto per il CAM a Cali. In seguito, riportiamo la griglia in cui sono correlati il programma del concorso e la memoria del progetto, e il disegno fatto da Samper nel taccuino di viaggio con la figura del progetto.

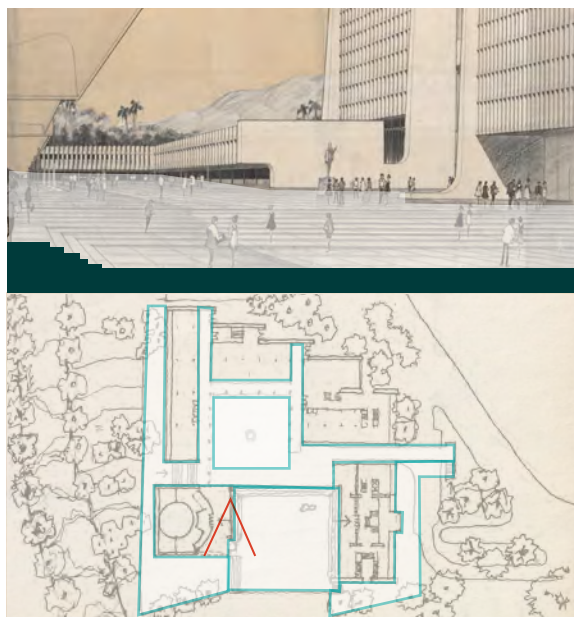


Figura 14: Tema 1 - La Piastra nel CAM, Pianta e Prospettiva 2b

Griglia di progetto

Programma e "Memoria"
Riferimento e figura del progetto

Tema 1 : La Piastra

La Piazza Civica è anche il piano comune e l'unione di tutti gli edifici che la compongono e ai quali conferisce un carattere, servendoli come accesso e basamento:

Creazione di una PIAZZA CIVICA aperta sul parco per fare l'ingresso attraverso di esso. Luogo di contatto cittadino e di vita all'aria aperta. È il collegamento spaziale tra lo sviluppo civico e la città. La piazza civica conferisce un carattere, servendoli come accesso e basamento.

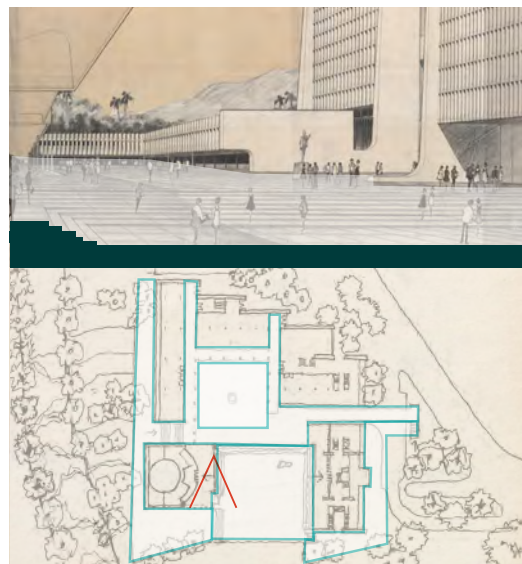
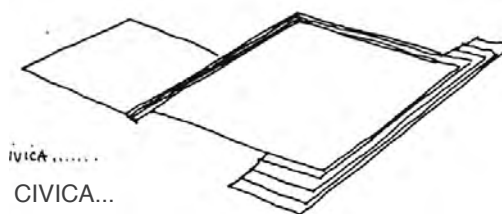


Figura 15: Griglia di progetto Tema 1: La Pistra

Tema 2 : La Cornice

Lo spazio pubblico percorribile e la sua rappresentazione in sezione *[Inquadrare]*

Questo problema progettuale è legato al modo in cui i percorsi si sviluppano nello spazio pubblico all'aperto. Si riferisce in particolare alla prospettiva visuale sugli elementi della città lungo i percorsi nello spazio esterno attraverso la soluzione architettonica della cornice. A questo problema corrisponde la

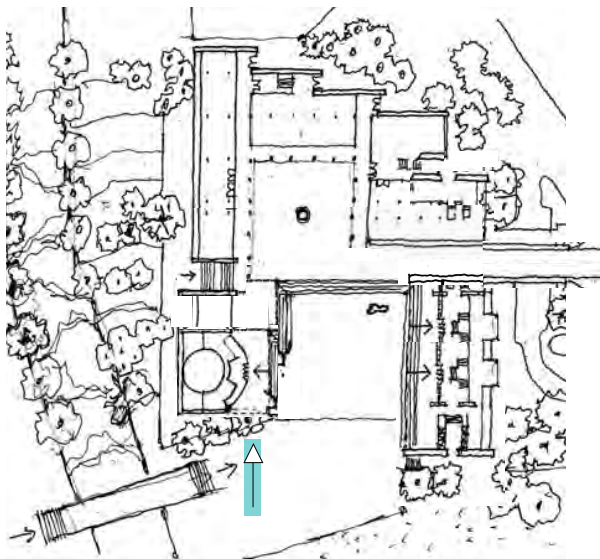


Figura 16: Tema 2 - La cornice nel CAM, pianta - percorso 1

tecnica di rappresentazione della sezione e della sua figurazione verticale. In questo caso, il tema dei percorsi viene menzionato nel programma del concorso come questione fondamentale, perché si tratta di comunicare il progetto con la città esistente in tutte le sue possibilità e dimensioni.

Riprendendo il corridoio dal punto di vista urbano, ovvero le strade e i percorsi che fanno da cornice (come sezione) al progetto, troviamo che proprio come nei taccuini di viaggio, nel progetto i corridoi urbani sono la risposta alla soluzione del tema della



Figura 17: Tema 2 - La cornice nel CAM, prospettiva 1
Foto 4: Sasha ondoño Venegas, CAM 2021

caratterizzazione architettonica di alcuni dei percorsi principali.

Le soluzioni proposte da Samper nella "Memoria" del progetto in risposta al programma rivelano, sia graficamente che testualmente, l'attenzione e l'enfasi che il progetto pone sui percorsi urbani.

Il testo del programma precisa:

Percorsi Pedonali: Si è considerato fondamentale l'accesso a piedi al CAM dalle principali nodi [...] Tra questi due poli si stabilisce una

comunicazione facile e continua, [...] che dovrà diventare passeggiate pedonali [...] Il Parco Uribe Uribe sarà integrato nell'area del CAM [...] stabilire una passeggiata lungo il Fiume e una comunicazione in senso longitudinale dell'area del Centro attraversando le piazze e il parco [...]"

A sua volta, in relazione ai percorsi pedonali, Samper scrive nella "Memoria" del progetto:

SCHEMI PEDONALI

Dimostrazione della permeabilità del CAM ai flussi pedonali.

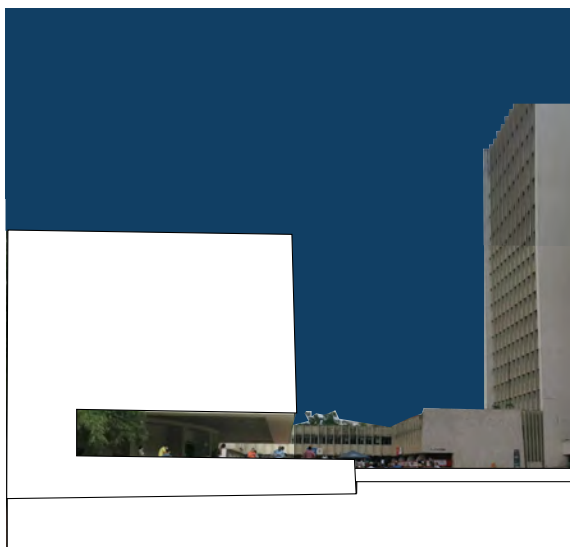


Figura 18: Tema 2 - La cornice nel CAM, sezione 1a



Figura 19: Tema 2 - La cornice nel CAM, sezione 1b

1. Schema nord-sud attraverso il parco.
2. Circolazione est-ovest che collega tutta l'area verde.

3. Proposta di ponte pedonale per creare un nuovo flusso tra il primo e il secondo sviluppo.

Proposta di soluzione 1

5. Portico intorno alla Piazzetta (protezione dalla pioggia e dal sole)

9. Integrazione degli edifici alla piazza per mezzo di muri che la abbracciano.

Seconda decisione

La piazza è incorniciata da due edifici rappresentativi: il Municipio e il Consiglio.

Protezione del clima

6. Portici e podi per riposare e camminare all'ombra

Un riassunto dell'interpretazione di Samper dei percorsi pedonali:

Dimostrazione della permeabilità del CAM ai flussi pedonali. Schema nord-sud attraverso il parco. Circolazione est-ovest che collega tutta l'area verde. Proposta di un ponte pedonale per creare un nuovo flusso [...] Portici e podi per riposare e camminare all'ombra. Portico intorno alla Piazzetta (protezione dalla pioggia e dal

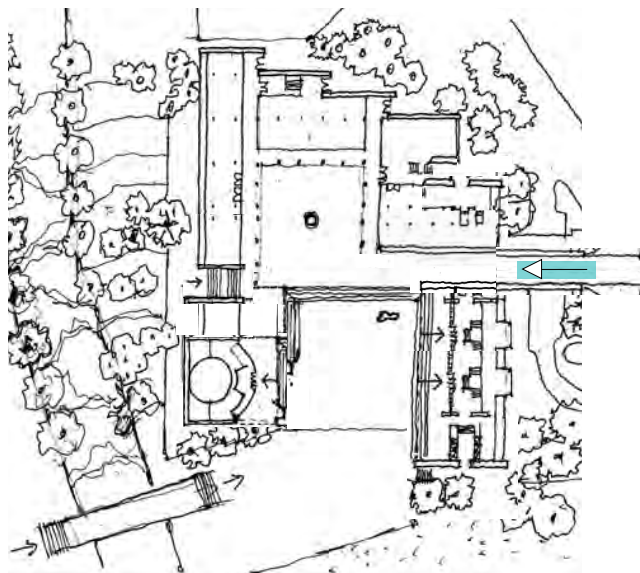


Figura 20: Tema 2 - La cornice nel CAM, pianta - percorso 2



Figura 21: Tema 2 - La cornice nel CAM, prospettiva 2

sole). La piazza è incorniciata dai due edifici rappresentativi: il Comune e il Consiglio [...] Integrazione degli edifici alla piazza per mezzo di muri che la abbracciano [...].

La presenza della Torre del Comune è categorica nel complesso, sia per le funzioni amministrative che ospita, sia per le sue dimensioni e la sua disposizione verso la piazza e il Parco Simón Bolívar, che sono determinanti per il luogo. La relazione tra i due corpi di fabbrica forma una sezione e crea una cornice a scala urbana che inquadra il complesso verso la piazza, così come il

paesaggio lontano. È importante sottolineare il ruolo dei setti, del taglio tra gli edifici, del rapporto tra questo taglio e il paesaggio incorniciato: la analogia con gli spazi dei percorsi urbani disegnati da Samper nei suoi taccuini di viaggio è evidente.

Il vicolo della città medievale viene ripreso, inquadrando e delimitando il percorso, generando quasi sempre un punto di chiusura fisica e visiva. In questo caso particolare, del percorso urbano, si genera una sezione a scala urbana e il progetto, per la sua morfologia e materialità, si presenta a

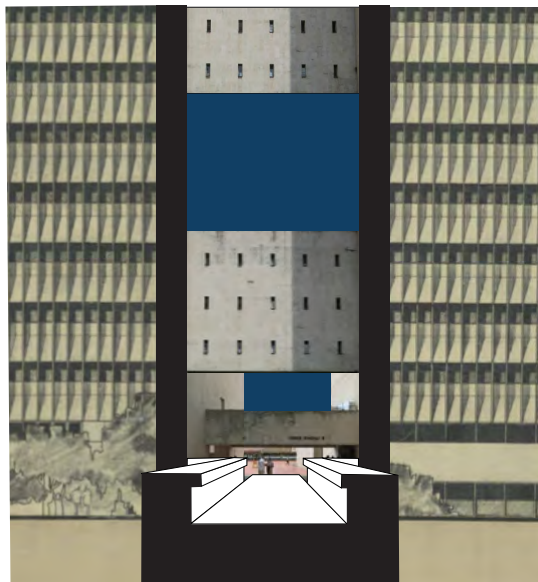


Figura 22: Tema 2 - La cornice nel CAM, sezione 2a

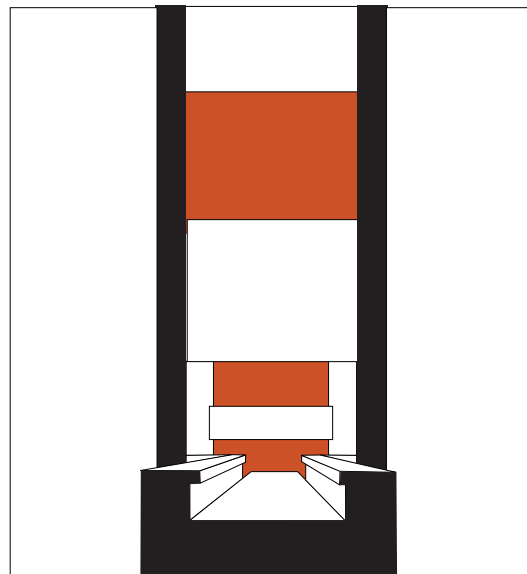


Figura 23: Tema 2 - La cornice nel CAM, sezione 2b

sé stesso proprio come una sezione. Inoltre, i ponti del progetto ricordano i ponti tra gli edifici delle città medievali. Le bocchette di luce sui lati sono alte e strette, permettendo il passaggio della luce mentre si controlla la temperatura, proprio come nella città medievale. Questi confronti sono molto interessanti perché, nonostante le differenze, sembrano proprio un'analogia a uno dei vicoli delle città medievali italiane.

Per svolgere questa analisi, è stato necessario realizzare uno studio disegnato dei percorsi pedonali secondo le specifiche del programma, per verificare i percorsi pedonale inquadrati

dagli elementi architettonici del progetto, disegnando le piante dei singoli percorsi e le relative viste. Questo studio permette di immaginare un rapporto con la densità delle strade della città medievale italiana studiata da Samper nel suo primo viaggio di studio. Su questo tema emerge la questione della cornice, cioè di una risposta architettonica al tema dei percorsi che prende forma nella loro inquadratura e, quindi, non solo nel loro sviluppo funzionale in pianta. Certamente, i percorsi urbani e i flussi pedonali sono uno degli elementi principali di questo progetto.

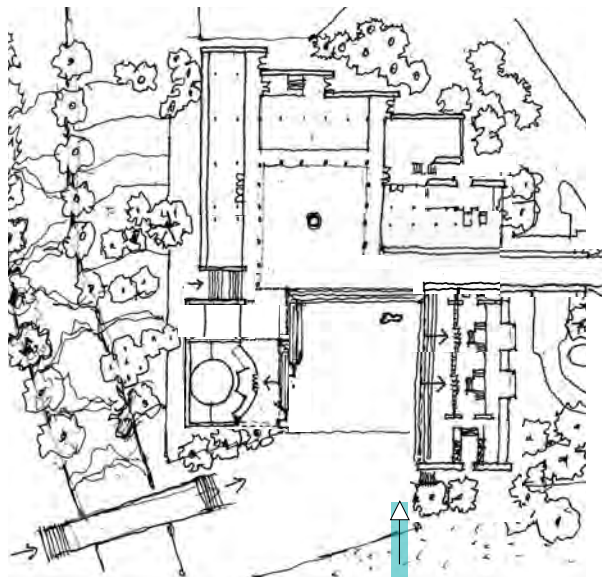


Figura 24: Tema 2 - La cornice nel CAM, pianta - percorso 3

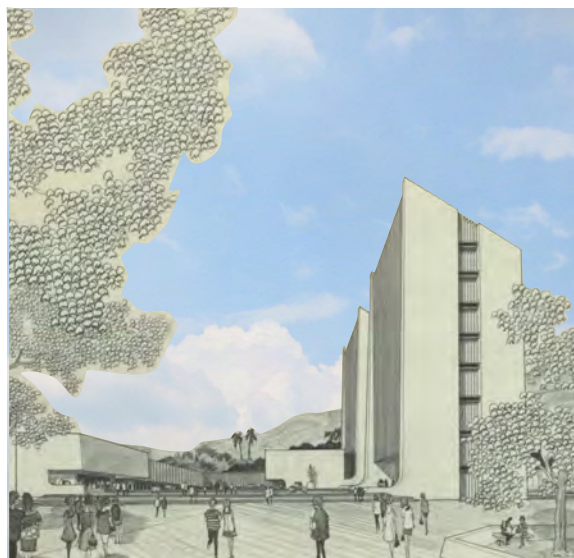


Figura 25: Tema 2 - La cornice nel CAM, prospettiva 3

Il progetto del CAM risolve molte sfide costruttive, spaziali e urbane attraverso un ottimo lavoro strutturale, che permette di creare queste sensazioni e spazialità. L'intero complesso funziona in parte come se fosse una sezione urbana e questa stessa idea viene mantenuta nella prospettiva generata dai percorsi. Ad esempio, la vista laterale dei due corpi di fabbrica alti, il Comune e le Aziende in fondo, sembrano proprio delle sezioni urbane che incorniciano il resto del progetto e il paesaggio sullo sfondo.

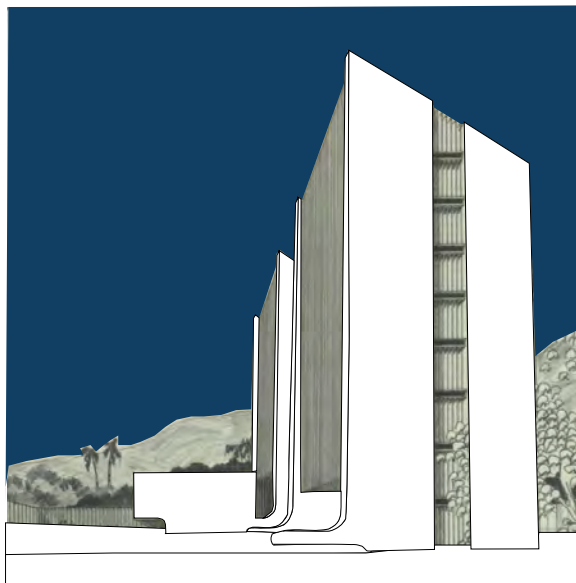


Figura 26: Tema 2 - La cornice nel CAM, sezione 3a

Nei primi livelli che sono disposti sulla piazza principale, ci sono gli uffici che sono aperti al pubblico. Questi sono gli spazi con la maggiore affluenza e quindi ospitano il maggior numero di persone. Essendo aperti intorno alla piazza, al primo piano tutti gli edifici hanno circolazioni coperte e incorniciate da portici di calcestruzzo o da un grande cornicione a sbalzo nel caso dell'edificio del Consiglio. Questi spazi sono le soglie; cioè, elementi architettonici rappresentativi di questo progetto, che generano uno spazio di transizione tra l'interno e l'esterno.

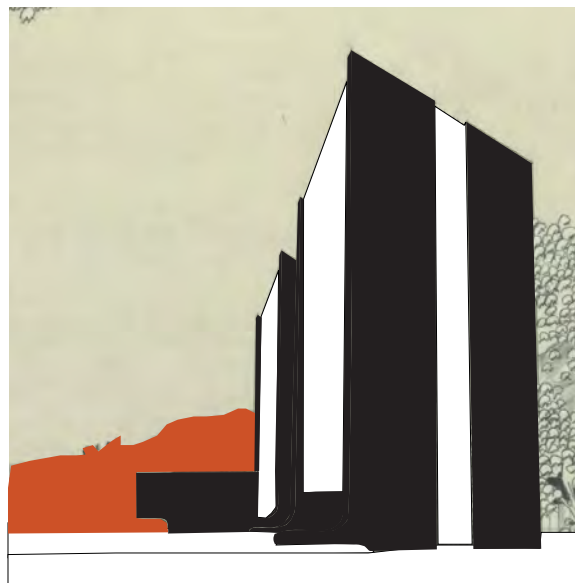


Figura 27: Tema 2 - La cornice nel CAM, sezione 3b

Griglia di progetto

Programma e "Memoria"
Riferimento e figura del progetto

Tema 2 : La Cornice

Si è considerato fondamentale l'accesso a piedi al Centro Amministrativo dai principali nodi generatori di questo tipo di traffico [...] Tra questi due poli si stabilisce una comunicazione facile e continua, [...] che dovrà diventare passeggiate pedonali attraverso un'area commerciale leggera e chiaramente conformata, raggiungendo il Centro Amministrativo [...] Il Parco Uribe sarà integrato nell'area del Centro Amministrativo attraverso un ponte pedonale che contribuirà a stabilire una passeggiata lungo il Fiume e una comunicazione in senso longitudinale dell'area del Centro attraversando le piazze e il parco fino a raggiungere l'area del secondo sviluppo.

SCHEMI PEDONALI: Dimostrazione della permeabilità del CAM ai flussi pedonali: Schemi Nord-Sud attraverso il parco; Circolazioni est-ovest che collegano tutta l'area verde; Proposta di un ponte pedonale per creare un nuovo flusso tra il primo e il secondo sviluppo; Portici e podi per riposare e camminare all'ombra; Progettazione del marciapiede del parco in modo che conduca alla piazza civica; Progettazione del pavimento delle 2 piazze (forme semplici che coincidono con il modulo strutturale; Integrazione degli edifici alla Piazza attraverso alcuni muri che la abbracciano.

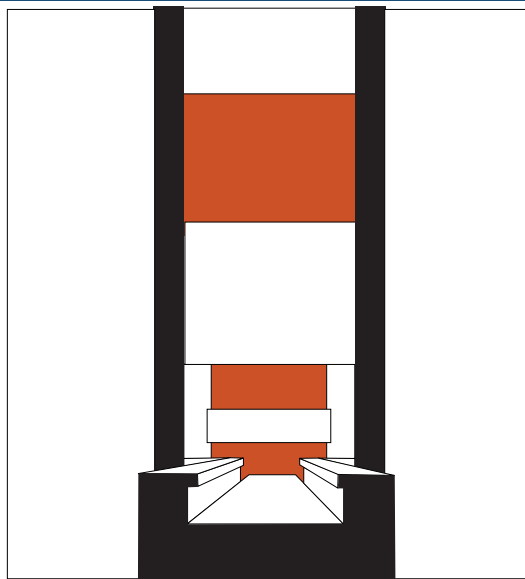
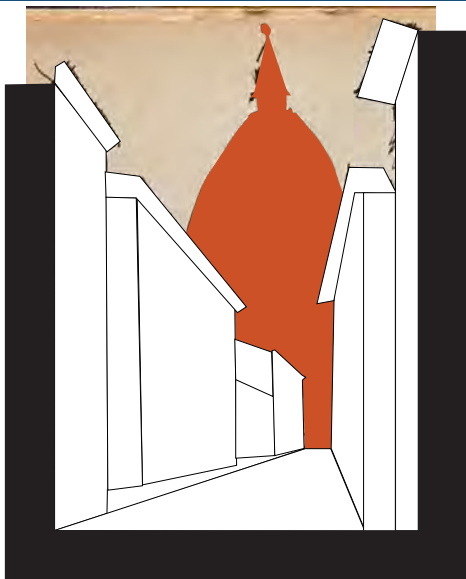


Figura 28: Griglia di progetto Tema 2: La Cornice

Tema 3 : La Luce

*Lo spazio pubblico percorribile e la sua rappresentazione combinata: sezione e prospettiva
[Illuminare]*

Quest'ultimo problema di progetto si riferisce al taglio della luce nello spazio interno e alla sua rappresentazione combinata: sezione o prospettiva. Il problema di come entra la luce è una questione che porta in primo piano il rapporto interno - esterno.

Oltre ad essere un tema ricorrente nei taccuini di viaggio di Samper, appare anche come un tema importante nel programma del concorso. Ancora una volta il legame tra il problema del programma e la soluzione del progetto diventa evidente.

Per quanto riguarda questo tema, il programma dichiara:

La zona dei Servizi Generali del Comune, che è composta da aree di servizio pubblico [...] deve disporre di aree di servizio pubblico che siano facilmente accessibili dalla piazza, spaziose, ben

ventilate e ben illuminate. Dovrebbero dare al contribuente la piacevole sensazione di essere ben accolto e che l'intera area è progettata per servirlo, simile per molti aspetti alla lobby di una banca. [...] Il Consiglio Municipale [...] deve quindi essere facilmente accessibile e la sua situazione e i suoi spazi per le tribune e la sala pubblica adatti a ricevere grandi quote con facilità, tutto ciò dovrebbe essere espresso all'esterno dell'edificio. [...] fungere da Auditorium [...] le condizioni basiche di acustica e di visibilità devono essere ottimali verso qualsiasi parte della zona dei consiglieri e dalle tribune [...] Il settore dei Servizi Generali che come nel Comune funziona in modo molto simile ad una banca [...] [...] INVICALI ed EMSIRVA possono formare un unico volume, con una grande sala di pagamenti [...]". (Programma di concorso, traduzione dall'autore).

La "Memoria" di Samper indica:

Il Comune: "Il portico del comune e il balcone che si affaccia sulla piazza [...] Area centrale per le hall pubbliche [...] Zone vicine alle finestre per i dipendenti che servono il pubblico [...] Zone per il personale direttivo intercomunicanti verticalmente [...] Il tipo di soppalco permette una flessibilità totale, anche per la collocazione dei bagni privati [...]".

Il Consiglio: *"l'attività inizia fuori [...] merita uno spazio esterno coperto e una tribuna popolare [...] L'attività più importante si svolge nelle aree pubbliche. La forma circolare facilita il dialogo tra i consiglieri sotto la direzione del presidente e la presenza delle tribune [...] La predella del consiglio e le gallerie circolari si inscrivono in un rettangolo, cercando una forma esterna che sia in armonia con gli altri blocchi del CAM [...] Un soffitto sospeso crea uno spazio che esalta il punto focale dello spazio interno [...]"*.

Aziende: *"Servizi generali "che funziona come una banca [...] Portico intorno alla piazzetta (protezione dalla pioggia e dal sole) [...]"*.

La relazione tra interno ed esterno è un tema importante nel progetto del CAM a Cali. Uno di questi elementi che media il rapporto tra interno ed esterno è la loggia o galleria, un dispositivo architettonico significativo in questo progetto. Come ha detto Giorgio Peghin: "[...] la loggia è proprio l'emblema dello spazio soglia: siamo fuori o dentro? Siamo in entrambe le dimensioni: siamo sia dentro l'edificio, perché la loggia sta dentro la sezione dell'edificio, ma siamo anche proiettati verso l'esterno. Comunque siamo già fuori [...]" (Peghin, 2020). Da un lato, la loggia, il portico, la galleria, le

circolazioni aperte ma coperte, sono elementi fondamentali che nel CAM mediano il rapporto tra l'esterno e l'interno; sono una transizione o una continuità. D'altra parte, anche il passaggio della luce negli spazi interni, determinato dalla disposizione degli elementi architettonici, rende evidente questa relazione.

Per capire come risolvere Samper questo problema nel progetto utilizzando le immagini trovate nel taccuino di viaggio, è stato necessario studiare e ridisegnare come le sezioni degli edifici monumentali italiani che Samper ha schizzato, siano in rapporto con le sezioni dei grandi spazi comuni interni del CAM.

Sono stati selezionati tre spazi significativi ma diversi, che illustrano il gioco tra luce e ombra come risposta al problema dell'illuminazione dal punto di vista funzionale:

- a) Il Consiglio
- b) I ponti
- c) Le hall e aree di servizio

L'intenzione con queste rappresentazioni come il taglio di luce, è quella di “[...] cogliere, fissare, rappresentare ciò che si svolge [...]” (Pizzigoni, 1997, p.26) nell’interiore degli spazi ed evidenziare gli avvenimenti ambientali che causano le relazioni tra luce, ombra, illuminazione, l’interno e l’esterno “[...] le cose per quanto materiali, come l’aria, la luce, i raggi del sole o le linee visuali, che attraversano in vari modi gli spazi [...]”. (Pizzigoni, 1997, p.26) È proprio questo che sembra catturare l’attenzione di Samper quando disegnava, sia in sezione che in prospettiva, gli spazi interni dei grandi monumenti italiani.

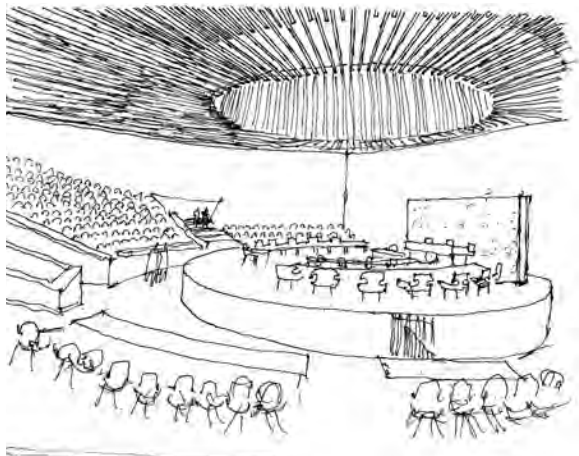


Figura 29: Tema 3 - La luce nel CAM, Cavità Sala del Consiglio

Il disegno funzionalista si concentra non tanto su ciò che è stabile e fisso, ma piuttosto su ciò che, essendo parte della costruzione, può muoversi, o anche su ciò che non è propriamente architettura ma che si muove nello spazio ed è anche variabile, come l’aria e la luce.

Il Consiglio ha un volume che emerge all’interno: è una bella sala per le sessioni plenarie che può essere utilizzata anche per le attività dei cittadini. Al centro c’è una grande struttura di legno con un oculo attraverso il quale la luce entra dall’alto.

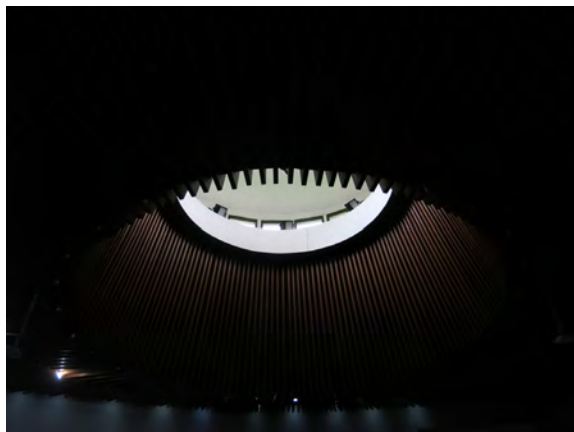


Figura 30: Tema 3 - La luce nel CAM, Cavità Sala del Consiglio
Foto 5: Sasha ondoño Venegas, CAM 2021

Lo spazio interno del Consiglio, è una delle cavità più interessanti trovate e studiate nel progetto. Risulta essere uno di quegli spazi dove il vuoto è riempito e delimitato dall'immensità della luce esterna, e gli elementi all'interno dello spazio sono disposti secondo questo e risultano essere importanti per completare la spazialità.

La struttura in legno all'interno dello spazio collettivo, che oltre a rendere lo spazio estremamente bello, la sua funzione principale è quella di mantenere un'acustica adeguata nello spazio interiore, mentre gli conferisce un carattere difficile da passare inosservato. "In questo modo essi vengono assunti come elementi di definizioni dello spazio e dei caratteri di una stanza esattamente come i muri, i pilastri, le scale

e ciò che generalmente viene riconosciuto per essere propriamente l'architettura". (Pizzigoni, 1997, p.28)

Sia la struttura in legno, sia gli elementi ricorrenti, come le tribune con i sedili che sono disposti intorno allo spazio centrale, delimitano un chiaro percorso perimetrale. Fondamentalmente, i mobili indicano il modo in cui i percorsi si svolgono all'interno. Senza dubbio, qualcosa di veramente attraente è l'apertura zenitale nel volume, che crea una spazialità molto particolare e speciale in questo recinto. La luce penetra attraverso le aperture laterali ed è contenuta in uno spazio che funziona come una sorta di camera di luce che la dirige in un unico flusso verso il basso, creando la sensazione di penetrare zenitalmente.

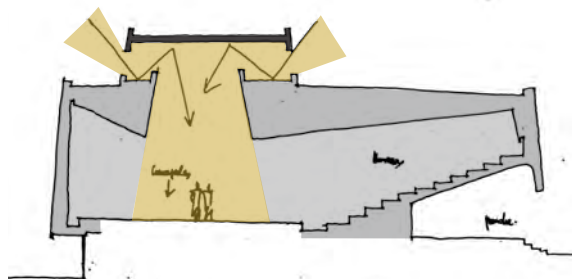


Figura 31: Tema 3 - La luce nel CAM, Cavità Sala del Consiglio 1a

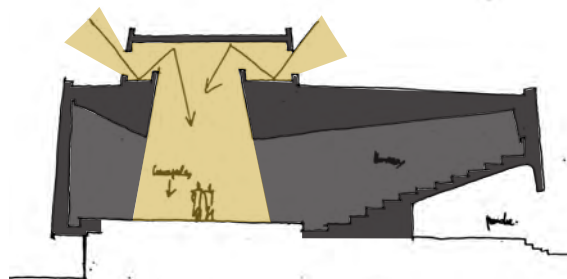


Figura 32: Tema 3 - La luce nel CAM, Cavità Sala del Consiglio 1b

D'altra parte, ci sono le hall e le aree di servizio, che funzionano come grandi spazi vuoti quasi tutti a doppia altezza, e la cui funzione è principalmente quella di essere sala di accoglienza e di attesa. Le hall sono illuminate lateralmente, il che dà una sensazione di maggiore ampiezza e altezza nello spazio in cui si svolgono le azioni, e genera una particolare sensazione spaziale.

I portici sono elementi interessanti in questo progetto, oltre ad essere un dispositivo comune denominatore che lega e articola

l'intero progetto, adempie adeguatamente alla sua funzione di soglia tra interno ed esterno, con la caratteristica particolarmente accentuata di sfumare il confine tra il dentro e il fuori.

I ponti, invece, tra tutte le molteplici possibilità di percorrenza, offrono un percorso lineare e rettilineo chiaramente definito, su cui si svolge l'azione particolare dell'attraversare da un estremo all'altro. Sono l'unione e il collegamento tra i due corpi di fabbrica di maggiore altezza in cui occorrono

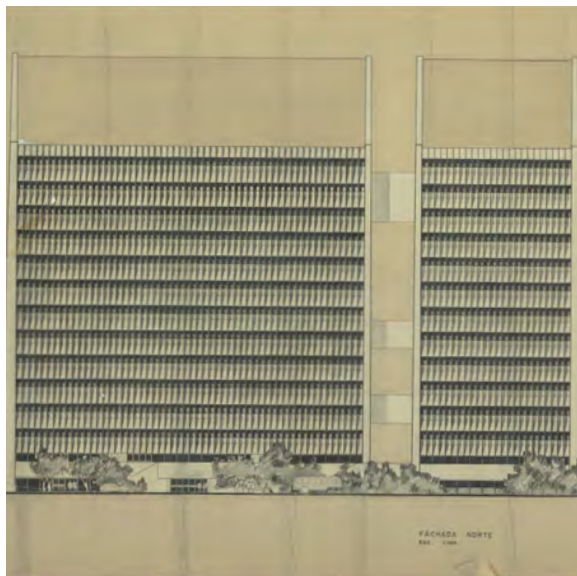


Figura 33: Tema 3 - La luce nel CAM, Ponti



Figura 34: Tema 3 - La luce nel CAM, Ponti
Foto 6: Sasha ondoño Venegas, CAM 2021

dell'attività importanti. Nonostante la loro materialità apparentemente pesante e compatta, i fori di cui sono composti in tutta la loro lunghezza, producono un drastico cambiamento di sensazione all'interno. “[...] non appartenendo propriamente all'architettura, si muove dentro [...] l'aria e la luce che ne attraversano in vari modi gli spazi”. (Pizzigoni, 1997, p.108)

L'analisi del progetto mostra che, come nei quaderni di viaggio, per questo tipo di soluzione la rappresentazione deve

essere condivisa e combinata tra sezioni e prospettive, in quanto questo è il modo più efficiente per affrontare il problema dell'illuminazione.

Tutti questi spazi: il Comune, il Consiglio, i ponti, le hall e le aree di servizio, hanno in comune i contrasti architettonici di ombra e luce, visuali e prospettive. Inoltre, tutti questi spazi cercano di essere generosi, spaziosi e sufficienti, ma senza perdere la nozione di scala umana, elemento importante nella composizione dell'architettura moderna.

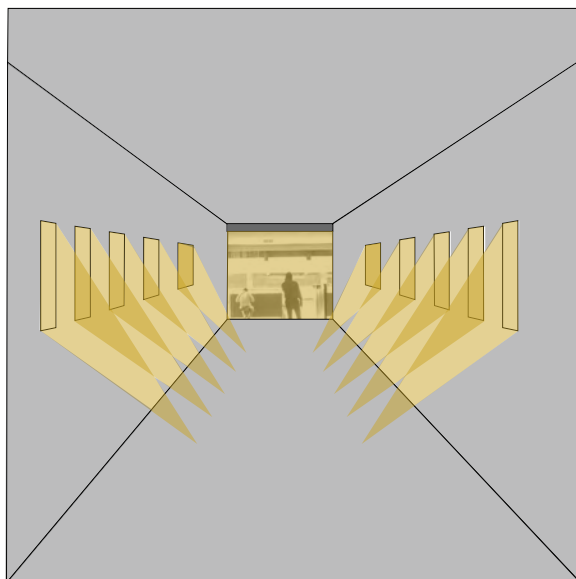


Figura 35: Tema 3 - La luce nel CAM, Ponti 2a

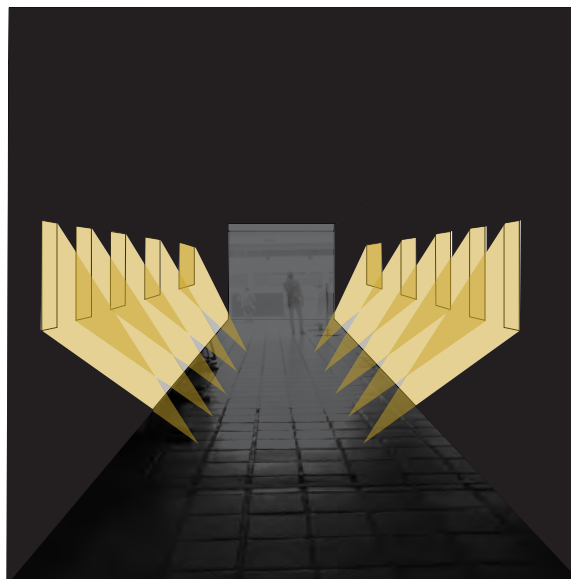


Figura 36: Tema 3 - La luce nel CAM, Ponti 2b
Foto 7: Sasha ondoño Venegas, CAM 2021

Cali è una città molto verde e alberata proprio perché è molto calda e soleggiata per la maggior parte dell'anno. Per proteggere le facciate principali di entrambe le torri dal sole intenso e costante, una decisione principale e fondamentale è stata quella di orientarle e aprirle a nord e a sud utilizzando *brise-soleil* orizzontali e verticali in calcestruzzo prefabbricato. Così, queste facciate producono anche *patterns* e ombre che variano con l'avanzare del giorno e

con i cambiamenti nell'illuminazione, sia all'interno che all'esterno, creando un ulteriore avvenimento. Le facciate est e ovest sono caratterizzate da piani completamente chiusi e dall'uso di doppie pareti per facilitare il controllo della temperatura. Le facciate delle piattaforme sono anche progettate con pergolati verticali di cemento che servono alla stessa funzione di protezione. In questo progetto, l'architetto "si impegna per recuperare la qualità dello spazio urbano

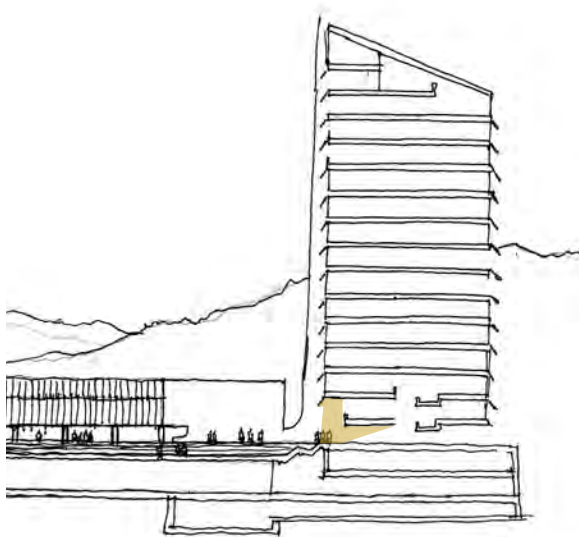


Figura 37: Tema 3 - La luce nel CAM, Hall

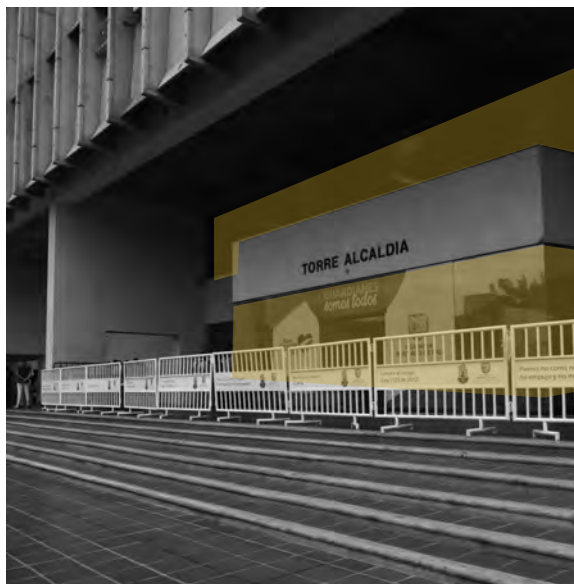


Figura 38: Tema 3 - La luce nel CAM, Hall
Foto 8: Sasha ondoño Venegas, CAM 2021

ereditato dalla città medievale proponendo strade e percorsi pedonali, separando le auto dai pedoni con un'area di parcheggio, proponendo ponti pedonali che danno priorità ai pedoni [...]" (Cortés, Arias; 2011; p.109).

Il progetto del CAM è stato un esempio di modernizzazione della città, tuttavia, paradossalmente, riprende diversi criteri della città medievale, come l'importanza

dei percorsi pedonali e dei sentieri, e la composizione e la disposizione degli elementi architettonici nello spazio che, nel suo insieme, producono percezioni spaziali analoghe a quelle della città medievale.

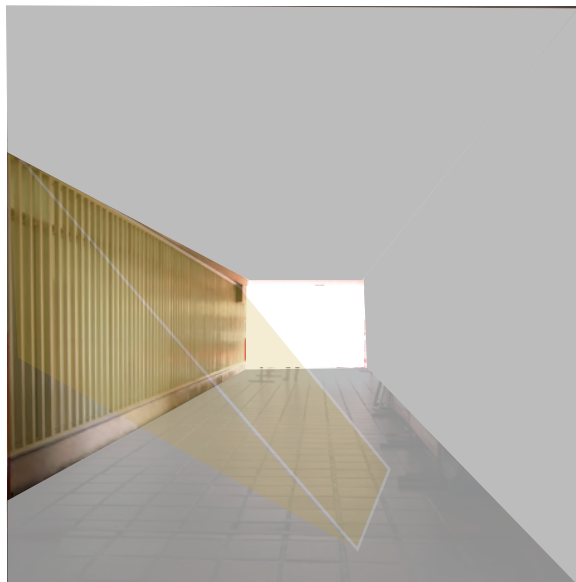


Figura 39: Tema 03 - La luce nel CAM, Hall 3a
Foto 9: Sasha ondoño Venegas, CAM 2021

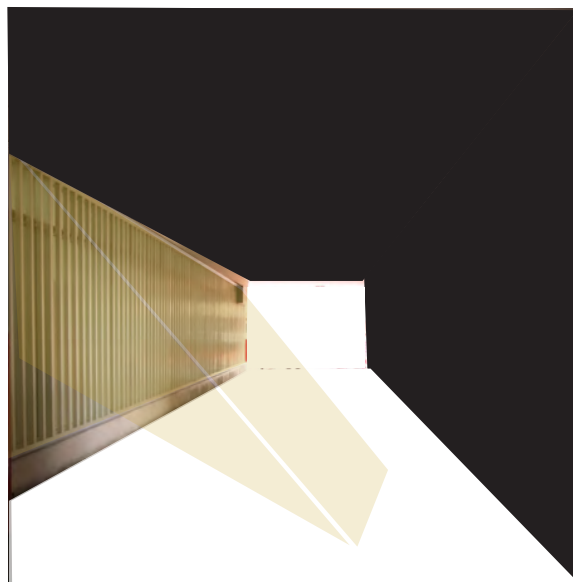


Figura 40: Tema 03 - La luce nel CAM, Hall 3b

Griglia di progetto

Programma e "Memoria"
Riferimento e figura del progetto

Tema 3 : La Luce

"[...] disporre di aree di servizio al pubblico facilmente accessibili dalla piazza, ampie e ben ventilate e illuminate. Dovrebbero dare al contribuente la sensazione gradevole di essere ben accolto e che l'intera area è stata progettata per assisterlo, è per molti aspetti simile a una sala bancaria. [...] Tra le sue condizioni basiche c'è quella di fungere da Auditorium, dove le condizioni essenziali di acustica e visibilità devono essere ottimali in qualsiasi punto dell'area dei consiglieri e dalle postazioni. [...] INVICALI ed EMSIRVA potranno costituire un unico volume, con una grande hall di pagamento".



Figura 41: Griglia di progetto Tema 3 : La Luce

Comune: "[...] Area centrale per le hall pubbliche. Zone per il personale direttivo verticalmente interconnesse. [...] Il tipo di soppalco permette una totale flessibilità [...]"
 Consiglio: "[...] La forma circolare facilita il dialogo tra i consiglieri sotto la direzione del presidente e la presenza delle torri. Il palco del consiglio e le tribune circolari sono inscritti all'interno di un rettangolo, alla ricerca di una forma esterna che sia in armonia con gli altri blocchi del CAM. [...] Un controsoffitto sospeso crea uno spazio che valorizza il punto focale dello spazio interno".

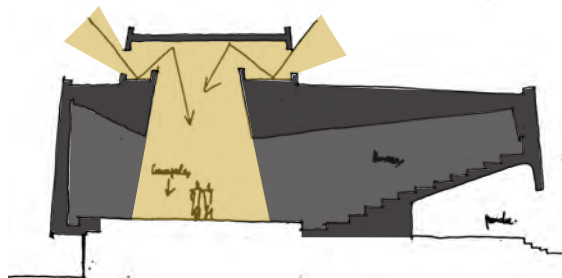


FIGURE 3.4

Figura 1: G. Samper, Schema CAM volumi intorno a la Piastra

Figura 2: G. Samper, Schema CAM Piastra (vuoto)

Figura 3: G. Samper, Schema pianta del progetto, 1969 (aggiornata dall'autore)

Figura 4: G. Samper, Spazio pubblico del CAM integrato (aggiornata e colorata dall'autore)

Figura 5: G. Samper, Schema pianta pubblica del CAM, livelli (aggiornata e colorata dall'autore)

Figura 6: G. Samper, Prospettiva pianta pubblica CAM, livelli (aggiornata e colorata dall'autore)

Figura 7: Schema d'ubicazione, progetto CAM (aggiornata e colorata dall'autore)

Figura 8: Schema geometrico della pianta pubblica, progetto CAM (aggiornata e colorata dall'autore)

Figura 9: Schema distributivo della piastra (aggiornata e colorata dall'autore)

Figura 10: Schema distributivo della piastra (aggiornata e colorata dall'autore)

Figura 11: Tema 1 - La Piastra nel CAM, Pianta e Prospettiva 1a

Figura 12: Tema 1 - La Piastra nel CAM, Pianta e Prospettiva 1b

Figura 13: Tema 1 - La Piastra nel CAM, Pianta e Prospettiva 2a

Figura 14: Tema 1 - La Piastra nel CAM, Pianta e Prospettiva 2b

Figura 15: Griglia di progetto Tema 1: La Piastra

Figura 16: Tema 2 - La cornice nel CAM, pianta - percorso 1

Figura 17: Tema 2 - La cornice nel CAM, prospettiva 1

Figura 18: Tema 2 - La cornice nel CAM, sezione 1a

Figura 19: Tema 2 - La cornice nel CAM, sezione 1b

Figura 20: Tema 2 - La cornice nel CAM, pianta - percorso 2

Figura 21: Tema 2 - La cornice nel CAM, prospettiva 2

Figura 22: Tema 2 - La cornice nel CAM, sezione 2a

Figura 23: Tema 2 - La cornice nel CAM, sezione 2b

Figura 24: Tema 2 - La cornice nel CAM, pianta - percorso 3

Figura 25: Tema 2 - La cornice nel CAM, prospettiva 3

Figura 26: Tema 2 - La cornice nel CAM, sezione 3a

Figura 27: Tema 2 - La cornice nel CAM, sezione 3b

Figura 28: Griglia di progetto Tema 2: La Cornice

Figura 29: Tema 3 - La luce nel CAM, Cavità Sala del Consiglio

Figura 30: Tema 3 - La luce nel CAM, Cavità Sala del Consiglio

Figura 31: Tema 3 - La luce nel CAM, Cavità Sala del Consiglio 1a

Figura 32: Tema 3 - La luce nel CAM, Cavità Sala del Consiglio 1b

Figura 33: Tema 3 - La luce nel CAM, Ponti

Figura 34: Tema 3 - La luce nel CAM, Ponti

Figura 35: Tema 3 - La luce nel CAM, Ponti 2a

Figura 36: Tema 3 - La luce nel CAM, Ponti 2b

Figura 37: Tema 3 - La luce nel CAM, Hall

Figura 38: Tema 3 - La luce nel CAM, Hall

Figura 39: Tema 03 - La luce nel CAM, Hall 3a

Figura 40: Tema 03 - La luce nel CAM, Hall 3b

Figura 41: Griglia di progetto Tema 3: La Luce

FOTO 3.4

Foto 1: Piastra CAM vista ovest - Foto: Sasha Londoño Venegas, 2021

Foto 2: Piastra CAM vista est - Foto: Sasha Londoño Venegas, 2021

Foto 3: Sasha ondoño Venegas, CAM 2021

Foto4: Sasha ondoño Venegas, CAM 2021

Foto 5: Sasha ondoño Venegas, CAM 2021

Foto 6: Sasha ondoño Venegas, CAM 2021

Foto 7: Sasha ondoño Venegas, CAM 2021

Foto 8: Sasha ondoño Venegas, CAM 2021

Foto 9: Sasha ondoño Venegas, CAM 2021

**REFERENZE
BIBLIOGRAFICHE
CAPITOLO 3**

Bilò, F. (2014) *Programma e Spazio: note su un rapporto complesso* in *Atlante di Progettazione architettonica*. Palma, R. Ravagnati, C. (a cura di). Milano: Città Studi

Bonfante, F. (2014) *Progettare con i riferimenti* in *Atlante di Progettazione architettonica*. Palma, R. Ravagnati, C. (a cura di). Milano: Città Studi

Coccia, L. (2014) *Progetto e luogo* in *Atlante di Progettazione architettonica*. Palma, R., Ravagnati, C. (a cura di). Milano: Città Studi

, Arias, F. (2011) *Memorias de concurso y proyecto arquitectónico. La construcción de un pensamiento sistemático* in *Germán Samper*. Bogotá: Diego Samper Ediciones

Galindo, J., Henao L. (2013) *El edificio para el Batallón Pichincha de Cali (1906-1968)* in *Revista Científica Guillermo de Ockham*. Vol. 11, No.1.

Grassi, G. (2000) *La ricostruzione del luogo (1992)* in *Scritti Scelti 1965-1999*. Milano: Franco Angelli

Grassi, G. (2000) *Questioni di progettazione (1983)* in *Scritti scelti 1965-1999*. Milano: Franco Angelli

Grassi, G. (2000) *Tessenow, per esempio (1993)* in *Scritti scelti 1965-1999*. Milano: Franco Angelli

Landsberger, M. (2014) *Analogia e tipo nel progetto di architettura* in *Atlante di Progettazione architettonica*. Palma, R. Ravagnati, C. (a cura di). Milano: Città Studi

Le Corbusier (1960). *My work*. London: Architectural Press

Palma, R. *Progettare per il museo dell'architettura* in *Atlante di Progettazione architettonica*. Palma, R. Ravagnati, C. (a cura di). Milano: Città Studi

Posocco, P. (2014) *Un luogo come riferimento. Prefigurazione, montaggio e paesaggio* in *Atlante di Progettazione architettonica*. Palma, R. Ravagnati, C. (a cura di). Milano: Città Studi

Uribe Gonzáles, M. (2016). *Un bogotano que dibuja el mundo in Germán Samper: A dibujar se aprende dibujando [catálogo de la exposición]*. Bogotá: Instituto Distrital de Patrimonio Cultural

CONSIDERAZIONI FINALI

L'analisi non cerca una spiegazione delle cose. [...] L'analisi non giunge a una conclusione, essa non termina, non dà risposte definitive. Rientra fra i suoi scopi tenere aperta la possibilità di fare domande, conservare aperta la ricchezza dei possibili significati, non chiudere su un senso unico delle cose. Il fine dell'analisi non sta nella sua fine, nel senso che al termine della stessa non è necessario avere definitivamente capito [...], ma al contrario è importante che resti la possibilità di porre altre interrogazioni, di promuovere altre analisi. [...] L'analisi diventa un tipo di progetto.

G. Motta, A. Pizzigoni

A questo punto della ricerca mi è ormai chiaro che sarebbe sbagliato parlare di "conclusioni finali" e così ho invece utilizzato il termine "considerazioni". Non posso davvero arrivare a "conclusioni finali" di processi che sento di aver appena iniziato a esplorare.

Ho avuto anche la fortuna di sentire la posizione di Jesús Martín Barbero¹, quando si riferiva alle tesi di dottorato come l'inizio di un progetto, piuttosto che un risultato definitivo perfettamente concluso. La metodologia elaborata per il raggiungimento degli obiettivi di questa proposta mi ha richiesto la consultazione di un'ampia bibliografia che costituisce una nutrita biblioteca specifica sui temi di ricerca affrontati e nel cui processo si sono generati molteplici temi e domande per aprire diversi fronti di continuità investigativa.

Questa tesi di dottorato è, come ha detto Le Corbusier, "una "ricerca paziente senza inizio e senza fine" (Le Corbusier, 1960, p.217) che studia il tema generale del ruolo del viaggio nella formazione dell'architetto e nella composizione del progetto.

Nella mia precedente ricerca, ho studiato uno dei viaggi di formazione dell'architetto Rogelio Salmona, anche se da un altro punto di vista che si riferiva a "[...] l'importanza dell'esperienza del viaggio come conoscenza, alla riscoperta dei sensi, delle percezioni e delle sensazioni [...] e come tutto questo si è poi eventualmente materializzato. Infine, la ricerca propone un'esegesi di come sarebbe possibile che l'esperienza di quel viaggio impregni la composizione architettonica [...]". (Londoño-Venegas, 2014). La presente ricerca ha dato continuità a questa idea dell'importanza del viaggio educativo, ma trascendendo il piano delle emozioni per trovare nella razionalità la possibilità di contribuire alla costruzione di una memoria di riferimenti utili al progetto.

A questo scopo, l'analisi del primo viaggio di formazione dell'architetto colombiano Germán Samper Gnecco è stata decisamente utile per estrarre considerazioni generali. Il fatto di studiarlo non come un caso isolato, ma in relazione ai suoi predecessori a partire dall'analisi della catena maestro-allievo, è servito a stabilire gli elementi essenziali che tutti i membri di questa catena hanno acquisito e trasmesso.

Il disegno viene evidenziato come una questione basilare nella didattica dell'architettura e fondamentale nel modello di viaggio formativo. Il modello di viaggio formativo contiene il metodo di apprendimento e di disegno che comporta la sequenza *osservare - riflettere - disegnare*, anch'essa essenziale. L'importanza del disegno e della rappresentazione grafica nella formazione dell'architetto viene valorizzata nel viaggio educativo, e il taccuino di viaggio come supporto ai disegni, è basilare per comporre e costruire una memoria di riferimenti.

Tentare di mettere quattro architetti sullo stesso piano di osservazione e in condizioni di analisi simili, a partire da informazioni e fonti così eterogenee, è stata una sfida per la ricerca. È stato altrettanto complicato astrarre il peso della figura dominante di Le Corbusier per cercare di bilanciarlo con gli altri architetti. Con questa intenzione, è stato necessario realizzare una revisione molto focalizzata per riprendere solo i dati che si riferiscono al primo viaggio formativo in ognuno dei casi. Allo stesso modo con l'informazione trasversale sul metodo di disegno che segue la sequenza evidenziata

osservare - riflettere - disegnare come un metodo di apprendimento che si ripete, si trasmette e influenza direttamente i viaggi di formazione. Inoltre, quelle informazioni che rivelano l'importanza della figura del maestro per l'allievo nella fase di formazione e, infine, il ruolo della pedagogia e della didattica come articolatore di tutti questi interessi.

Il metodo di apprendimento visto alla luce del viaggio di formazione suggerisce due alternative pedagogiche da esplicitare: da una parte, seguire le raccomandazioni dirette del maestro e, dall'altra, acquisire l'introduzione del metodo *osservare - riflettere - disegnare*. Nel primo caso, si evidenzia l'importanza dell'esperienza del maestro per quella dell'allievo (sempre diversa), così come la volontà dell'allievo di seguire o meno le sue raccomandazioni e suggerimenti. Nel secondo caso si tratta di un metodo che implica l'acquisizione di una tecnica di semplificazione e astrazione e, inoltre, l'acquisizione di una propria visione e selezione particolare delle architetture da disegnare, dei diversi problemi che possono sollevare e delle loro rispettive rappresentazioni. Le diverse tecniche di disegno dipendono dalle preferenze e dalle abilità di ogni architetto.

Ognuno degli architetti studiati in questa catena ha una scelta particolare di ciò che gli interessa osservare e rappresentare, un modo diverso di rappresentare ciò di cui si appropria quando esegue un disegno nel viaggio; infatti, i diversi interessi sono evidenti sia nei disegni artistici che in quelli progettuali, indipendentemente dalla tecnica: le differenze e la ripetizione del metodo.

Il viaggio di formazione architettonica e il metodo di disegno/conoscenza sono inseparabili, sono un'unità, fanno parte di un tutto inscindibile. Tuttavia, ognuno può variare: il viaggio può assumere un itinerario diverso, visitare luoghi differenti e selezionare e osservare architetture distinte; il metodo può avere diversi accenti, diversi punti di vista, diverse tecniche di rappresentazione, ma la sua essenza rimane la stessa: la sequenza *osservare, riflettere, disegnare* viene conservata, ma il metodo può essere differenziabile e, infatti, personalizzabile. Il modello di viaggio e il metodo di apprendimento e di disegno caratterizzano il viaggio di formazione, differenziandolo dai viaggi turistici, ricreativi e di piacere.

Lo studio realizzato ha rivelato una discontinuità nella catena analizzata, da un lato la coppia Bouvier - L'Eplattenier con un approccio artistico; e dall'altro la coppia Le Corbusier - Samper con un approccio progettuale. Nella seconda coppia, si enfatizzano le caratteristiche del viaggio formativo dell'architetto, nel senso che i disegni registrati nel taccuino di viaggio sono studi che successivamente contribuiranno a risolvere i problemi del progetto. Le Corbusier e Samper applicano il viaggio e il metodo per imparare e rappresentare problemi architettonici, problemi di progetto. Sottolineiamo questa differenza perché ci permette di chiarire l'importanza di creare una memoria di riferimenti per il progetto.

Una volta analizzate le caratteristiche degli itinerari da Bouvier a Samper in un periodo di 70 anni, il modello del viaggio formativo dell'architetto e il metodo intrinseco di disegno e apprendimento possono essere considerati validi ancora oggi con delle variazioni; per esempio con i cambiamenti imposti dai progressi tecnologici e dai contesti socio-economici ed educativi prevalenti. Pensare al viaggio formativo di oggi implica

riconoscere i nuovi strumenti digitali come tecniche di rappresentazione aggiuntive, purché non sostituiscano il disegno a mano.

Il modello di viaggio e il metodo di formazione e disegno analizzati, possono essere adattati per gli studenti di oggi con modifiche come le seguenti: 1. Studio su un particolare argomento o luogo da visitare, inquadrato all'interno di un programma di studio e un corso di architettura che fa parte del curriculum. Approfittare dei progressi tecnologici che permettono la "visualizzazione" dei luoghi per mezzo di immagini satellitari. 2. Seguire un itinerario, le lezioni e le letture raccomandate e strutturate dagli insegnanti del corso, per aiutare a preparare il viaggio. 3. Praticare costantemente il metodo di apprendimento e di disegno nel luogo in cui si abita, seguendo la sequenza *osservare - riflettere - disegnare*. Scegliere, insieme agli insegnanti, architetture locali rappresentative che possono essere visitate e analizzate e nelle quali si evidenziano problemi e soluzioni architettoniche per applicare il metodo e registrare i disegni in quaderni di schizzi con un formato simile a quello dei taccuini di viaggio. È possibile lavorare con gli *iPad* o *tablet* o sistemi di disegno a matita elettronica,

purché si rispetti la sequenza occhio - mente - mano. 4. Documentazione: preparazione di un registro (taccuino di viaggio) con indicazioni di luogo, data, commenti e note che accompagnino i disegni. 5. Tornare sempre ai disegni e agli studi fatti per risolvere i problemi di progettazione nella pratica professionale. Viene sottolineata l'importanza dei disegni commentati.

Il viaggio inizia a casa. Una riflessione importante per i tempi attuali comincia considerando l'inizio del viaggio nella città stessa, o nel proprio contesto. Fin dai loro inizi nel XV secolo, i viaggi di formazione degli architetti sono sempre stati costosi e solo pochi privilegiati sono riusciti a intraprenderli: prima finanziati dalla propria famiglia o da mecenati, poi, con la comparsa dei viaggi istituzionali, con sovvenzioni concesse dal Re o dallo Stato, concesse solo ad architetti eccezionali. Anche se la Francia ha cercato di democratizzarli in seguito alle richieste dei giovani nel maggio 1968, i viaggi educativi sono rimasti un privilegio. Le università che oggi programmano viaggi di formazione per architetti e artisti lo fanno ancora attraverso borse di studio istituzionali e internazionali o sovvenzioni, che continuano ad essere solo per pochi.

Entro i limiti di questo studio, è stato possibile intravedere solo alcuni aspetti generali sull'inclusione dei viaggi di formazione nei programmi di studio, che potrebbero iniziare a specificare una prima caratterizzazione per regioni, che richiede di essere approfondita:

- 1) Nelle università nordamericane i viaggi formativi sono il risultato di premi o borse di studio per i migliori studenti.
- 2) I viaggi educativi sono inclusi nei programmi di alcune scuole europee. Poiché i viaggi avvengono generalmente all'interno dell'Europa, le spese di trasporto possono essere più abbordabili in quanto sono significativamente più basse che in e da Sud/Nord America.
- 3) Nelle scuole sudamericane, i viaggi accademici fanno parte di corsi elettivi, non obbligatori e non necessariamente programmati regolarmente. I loro costi molto più alti devono essere sostenuti dagli studenti e/o dalle loro famiglie. Uno sguardo ai curricula delle scuole di architettura sudamericane oggi rivela la quasi totale assenza dell'inclusione del viaggio di formazione all'interno del curriculum. Le istituzioni private lo hanno come corso opzionale, mentre l'università pubblica non contempla nemmeno questa possibilità.

Nel ranking 2020-2021 delle migliori università di architettura vale la pena notare come pochi programmi includano effettivamente il viaggio di formazione come materia obbligatoria all'interno del piano di studi, ma invece tutti, con nomi diversi, hanno una materia in cui l'obiettivo principale è imparare a disegnare praticando questa attività come essenziale per lo studente di architettura.

Un'alternativa che potrebbe essere interessante da esplorare è quella di ricorrere ai taccuini di viaggio di architetti esemplari, per utilizzarli come strumento di studio e apprendimento nella prima parte di un corso dedicato al viaggio formativo. Questo potrebbe essere un inizio inclusivo del viaggio di studio e della sua diffusione.

L'importanza del viaggio di formazione per gli architetti e parte di tutto ciò che ne deriva, è stata illustrata in questa tesi. Nell'analisi della catena maestro allievo selezionata, sono stati argomentati sia la pertinenza del viaggio di formazione che il metodo indispensabile per ottenere i suoi effetti formativi e il suo contributo alla soluzione dei problemi posti dal progetto. Si è resa esplicita l'importanza del taccuino di viaggio per registrare e

conservare la memoria dei riferimenti e poi è stato illustrato come i riferimenti raccolti nel viaggio di formazione possono essere utili al progetto.

Tuttavia, si rende necessaria un'ulteriore ricerca sull'argomento per esplorare le possibilità di includere il viaggio di formazione all'interno dei programmi accademici di architettura, insieme alla generazione di risorse per facilitarlo; così come le implicazioni derivate dallo sviluppo delle tecnologie digitali per il metodo *osservare - riflettere - disegnare* e il suo uso come modelli di riconoscimento architettonico prima della realizzazione del viaggio di formazione.

Sarebbe importante la promozione del viaggio di formazione nei contesti sudamericani cercando di indagare e sistematizzare le architetture, contemporanee e antiche dei popoli ancestrali. C'è molta ricchezza architettonica nelle culture pre-ispaniche, le più note delle quali sono gli Aztechi - (principalmente Messico), Maya (Guatemala, America centrale) e Inca (Perù e America andina). È necessario che i giovani architetti visitino, osservino e conoscano il loro territorio; che indaghino e approfondiscano lo studio della sua architettura e dei suoi modi di concepire lo spazio pubblico e privato.

È anche importante instillare l'importanza di prendere in considerazione le condizioni e i contesti latinoamericani quando si propongono o si sviluppano progetti architettonici, come ha dimostrato Samper nella progettazione del CAM a Cali.

Infine, ma non meno importante, questa ricerca coglie l'occasione per presentare la figura di Germán Samper Gnecco come architetto emblematico in Colombia e la sua rilevanza come progettista all'ambiente accademico italo-europeo, dove non è ancora ben conosciuto.

Nell'approccio suggerito da questa ricerca, non intendiamo soffermarci sulla figura di questo architetto, né seguire cronologicamente o storicamente il suo percorso, né presentare i suoi progetti (tutti molto interessanti) nonché la sua ammirevole traiettoria come architetto di cui sono già stati avviati diversi studi in Colombia.

Le ipotesi avanzate non cercano neanche di forzare l'opera di Samper in un contesto europeo estraneo alla sua cultura ma, al contrario, di evidenziare le sue virtù di architetto colombiano-latinoamericano che ha saputo estrapolare le sue conoscenze europee in un ambiente così radicalmente

diverso senza ignorare le sue radici e la sua cultura. Questo studio evidenzia la figura di Samper come un maestro che ha offerto la possibilità di conoscere, studiare e imparare l'architettura attraverso i suoi disegni contenuti nei suoi taccuini di viaggio.

NOTA

¹ Jesús Martín-Barbero (1937-2021) Dottore in filosofia, con studi in antropologia e semiologia, esperto in cultura e media, ha prodotto importanti sintesi teoriche in America Latina sulla postmodernità. Ha visitato in Colombia dal 1963. Oltre a insegnare in Colombia e Messico, è stato visiting professor nelle università Complutense de Madrid, Autónoma de Barcelona, Stanford, Freie Berlin, King's College London, Puerto Rico, Buenos Aires, São Paulo, Lima, tra le altre. Nel 1975 ha fondato la Scuola di Comunicazione Sociale dell'Universidad del Valle. È professore emerito in questa e in altre università del Sud America, del Centro America, Noramerica e dell'Europa.

BIBLIOGRAFIA

Sul viaggio formativo dell'architetto (descrizione, narrazione e restituzione), incentrato sui casi di studio: P. Bouvier, Ch. L'Eplattenier, Le Corbusier, G. Samper

Allanfrancini, P. (2001). *Paul Bouvier, Aquarelliste, Architecte (1857-1940)* in Biographies Neuchâteloises Tome 3 De La Révolution Au Cap Du XXe Siècle. Hauterive (Suisse): Ed. Gilles Attinger

Allanfrancini, P. (2009). *Paul Bouvier*. Hauterive (Suisse): Ed. Gilles Attinger

Akcan, E. (2009) *Nomads and Migrants: A comparative Reading of Le Corbusier's and Sedad Eldem's Travel Diaries*, in *Travel, Space, Architecture*. Traganou, J., Mitrasinovic, M. (ed. by) England: Ashgate Publishing Limited

Alcoleta, R., Tárrago, J. (2011) *Spectra: Architecture in transit in Architects' Journeys. Building, traveling, thinking*. Buckley, C., Rhee, P. (comp) New York : Gsapp Books, T6 Ed

Baker, G. (1996). *Le Corbusier – The Creative Search: The Formative Years of Charles-Edouard Jeanneret*. New York: Ed. Chapman & Hall, Van Nostrand Reinhold

Bacon, M. (2003) *Le Corbusier in America: Travels in the Land of the Timid* [2001]. Cambridge, MA: MIT Press

Baudouï, R., Dercelles, A. (2011). *Le Corbusier - Correspondance - Tome 1 Lettres à la famille 1900-1925*. Fondation Le Corbusier. Paris: Infolio éditions

Belgioioso, L. (2007). *Il C.I.A.M. di Bergamo e Le Corbusier*, in *Le Corbusier in Italia* Denti, G., Savio, A. Calzá, G. (a cura di). Milano: Maggioli

Belli, G. (2005) *Il viaggio in Italia del 1824 di Karl Friedrich Schinkel: percorsi toscani* in *Rivista Storia dell'urbanistica – Toscana, Vol.11* - <http://hdl.handle.net/2158/19622>

Brooks, A. (1997). *Le Corbusier's Formative Years*. Chicago: The University Press

Bruculeri, A. (2002) *The Challenge of the Grand "Siècle" in Le Corbusier before Le Corbusier*. New Haven and London: Yale University Press

Caccia, S. (2008). *Charles Edouard Jeanneret- Gli anni della formazione 1887-1920*. Caccia, S. (a cura di). Pisa: Università degli Studi di Pisa, Edizione ETS

Chiesi, B. (2012). *Il reliquario del Bargello*, in *L'Italia di Le Corbusier*. Talamona, M. (a cura di). Milano: Ed. Mondadori Electra S.p.A.

Cresti, C. (1997) *Esprit di Toscana*, in *Le Corbusier e l'Antico Viaggi nel Mediterraneo*. Gravagnuolo, B. (a cura di), Napoli: Elemond Editori Associati

Cardone, V. (2014). *Viaggiatori d'architettura in Italia. Da Brunelleschi a Charles Garnier*. Salerno: Università degli Studi

Clifford, J. (1997) *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century* Cambridge, MA and London: Harvard University Press

Cometa, M. (1999) *Il Romanzo dell'architettura. La Sicilia e il Grand Tour nell'età di Goethe*. Bari: Editori Laterza

Cortés, R., Arias, F. (2011). *Memorias de concurso y proyecto arquitectónico: Germán Samper, la construcción de un pensamiento sistemático* in Germán Samper. Bogotá: Diego Samper Ediciones

Croset, P-A. (1987) *Occhi che vedono*, in Rivista Internazionale di architettura *Casabella* 531-532. Milano: Electa periodici

Daza Caicedo, R. (2011) *El viaje a oriente: Charles Édouard Jeanneret y Auguste Klipstein: 23 de mayo – 1 de noviembre 1911* (Tesi Doctorato), Universidad Politecnica de Cataluña

Daza Caicedo, R. (2011). *El péndulo del Reloj. Viaje a París y sus alrededores a través de los dibujos de Germán Samper en Germán Samper*. Bogotá: Diego Samper Ediciones

Delacroix, E. (1995) *Le voyage au Maroc*. Catalogue Exposition organisée par L'Institut du Monde Arabe, Paris, 27 septembre 1994 – 15 janvier 1995

Denti, G. (2007). *Momenti di un percorso*, in *Le Corbusier in Italia* Denti, G., Savio, A. Calzá, G. (a cura di) Milano: Maggioli

Deriu, D., Piccoli, E., Turan Özkaya, B., (2016) *Travels in Architectural History*. in *Architectural Histories*; 4(1): 19, pp. 1-7, DOI: <http://dx.doi.org/10.5334/ah.234>

De Caprio, F. (2017) *Il viaggio a Roma nell'età moderna*, in *Il Mondo rappresentato. Metafora del viaggio e viaggi reali*. Aletta, A. (a cura di), Roma: E. Artemide

De Rosario, S. (1989) *Ch. E. Jeanneret – Le Corbusier- Viaggio in Germania 1910-1911* Roma: Officina Edizioni

Devoti, C., Naretto, M. (2017) *Viaggiare, ricordare, narrare e rappresentare: modelli e soluzioni di trasmissione degli esiti del viaggio* in *VIII Congresso AISU*, Napoli. Toriino: Politecnico di Torino

Di Carlo, G. (1995) *Nelle città del Mondo*. Venezia: Marsilio

Doshi, B. (2011). *La historia del acróbata y sus discípulos en Germán Samper*. Bogotá: Diego Samper Ediciones

Dumont, M.-J. (2012). *Dall'art Nouveau all'avanguardia, tasselli di una formazione in «L'Italia di Le Corbusier»*. Talamona, M. (a cura di). Milano: Mondadori Electra

Fera, S. (1991) *Aldo Rossi: rielaborazioni. Viaggio e palinsesto*, in *Locchio dell'architetto*. Rivista Lotus International 68. Milano: Elemond Periodici Editori Associati

Gentili Tedeschi, E. (2007) *Le Corbusier e la storia. I viaggi giovanili in Italia*, in *Le Corbusier in Italia*. Giovanni Denti, G., Andrea Savio, A., Calzà, G. (a cura di). Milano: Maggioli Editori

Gravagnuolo, B. (1997) *Sulle tracce di Giano Antico e moderno nell'Odissea mediterranea di Le Corbusier*, in *Le Corbusier e l'Antico Viaggi nel Mediterraneo* Gravagnuolo, B. (a cura di), Napoli: Elemond Editori Associati

Gresleri, G. (1984) *Le Corbusier Viaggio in Oriente*. Venezia: Marsilio, Foundation Le Corbusier, 1a edizione

Gresleri, G. (1987) *Camera con vista e disattesi itinerari Le voyage d'Italie di Ch. Edouard Jeanneret, 1907* in *Le Corbusier, Il Viaggio in Toscana (1907)*. Venezia: Marsilio S.R.L

Gresleri, G. (1987) *Voyage d'Orient Carnet*, Electra Moniteur, Foundation Le Corbusier

Gresleri, G. (1987) *Viaggio e scoperta, descrizione e trascrizione*, in *Rivista Internazionale di architettura Casabella* 531-532, Milano: Electa periodici

Gresleri, G. (1991) *Dal diario al progetto. I carnet 1-6 di Le Corbusier in Locchio dell'architetto*. Rivista Lotus International 68. Milano: Elemond Periodici Editori Associati

Gresleri, G. (1995) *Le Corbusier Viaggio in Oriente*. Venezia: Marsilio, Foundation Le Corbusier, 3a edizione

Gresleri, G. (1997) *Il silenzio delle pietre, le parole dei numeri, la solitudine, il «deflagrante ricordo»* in *Le Corbusier e l'Antico Viaggi nel Mediterraneo*. Gravagnuolo, B. (a cura di), Napoli: Elemond Editori Associati

Gobbi, G., Sica, P. (1987) *Charles Edouard Jeanneret a Firenze nel 1907 Assenze e Presenze* in *Le Corbusier, Il Viaggio in Toscana (1907)*. Venezia: Marsilio S.R.L

Gonzales Peña, N. (2016) *Traslaciones Culturales británicas: The English journey (1826) de Karl Friedrich Schinkel a Louis I. Kahn* (Tesi Dottorato). Madrid: ETSA

Gregotti, V. (1987). Un Le Corbusier più vicino, in *Rivista Internazionale di architettura Casabella* 531-532, Milano: Electa periodici

Harris, S. (2015) *Le Corbusier between sketches. A graphic analysis of the of the Acropolis sketches*, in *Le Corbusier, 50 years later International Congress*, Valencia

Hellmann, A. (2012). *L'Ecole d'Art di La Chaux-de-Fonds all'Esposizione Internazionale di Milano 1906*, in *L'Italia di Le Corbusier*. Talamona, M. (a cura di). Milano: Ed. Mondadori Electra S.p.A.

Hellmann, A. (2005) *Charles L'Eplattenier Artiste et Pédagogue (1874-1946)* in *Biographies Neuchâteloises, Tome 4 - 1900-1950*. Hauterive-Suisse: Ed. Gilles Attinger

Hellmann, A. (2011). *Charles L'Eplattenier*. Hauterive-Suisse: Ed. Gilles Attinger

Henríquez, A. (2016). *Germán Samper: A dibujar se aprende dibujando* [catálogo de la exposición]. Bogotá: Instituto Distrital de Patrimonio Cultural

Jaschke, K. (2011) *Aldo Van Eyck and the Dogon image*, in *Architects Journeys. Building, traveling, thinking*. New York: Buckley, Craig; Rhee, Pollyanna comp., Gsapp Books, T6 Ed.

Kortan, E. (1997) *I viaggi di Le Corbusier n Turchia* in *Le Corbusier e l'Antico Viaggi nel Mediterraneo*. Gravagnuolo, B. (a cura di), Napoli: Elemond Editori Associati

Kruntorad, P. (1991) *L'orizzonte ampliato-Viaggio in Italia come paradigma*, in *L'occhio dell'architetto*. *Rivista Lotus International* 68. Milano: Elemond Periodici Editori Associati

Krustrup, M. (1997) *Il luogo di tutte le misure* in *Le Corbusier e l'Antico Viaggi nel Mediterraneo*. Gravagnuolo, B. (a cura di), Napoli: Elemond Editori Associati

Labarta, C. (2011) *The inner journey in Luis Barragán*, in *Architects Journeys. Building, traveling, thinking*. New York: Buckley, Craig; Rhee, Pollyanna comp., Gsapp Books, T6 Ed.

Lasansky, M., McLaren, B. (2004) *Architecture and Tourism: Perception, Performance and Place* Oxford, England and New York: Berg

Le Corbusier (2002) *Lettres à Maîtres I - Lettres à Auguste Perret*. Dumont, M-J. (Édition établie, présentée et annotée par) Paris: Éditions du Linteau et ADAGP pour la Fondation Le Corbusier

Le Corbusier (2006) *Lettres à Maîtres II - Lettres à Charles L'Eplattenier* Dumont, M.-J. (Édition établie, présentée et annotée par) Paris: Éditions du Lindeau et ADAGP pour la Fondation Le Corbusier

Le Corbusier (2011) *Correspondance Lettres à la famille 1900-1925*. Baudouï, R. et Dercelles, A. (Édition établie, annotée et présentée par) CH: Infolio éditions - Fondation Le Corbusier

Le Corbusier, (2015) *Le Corbusier - L'arte Decorativa*. Dardi, D. (a cura di). Marcerata: Quodlibet

Le Corbusier, (2013) *Le Corbusier – El Arte Decorativo de Hoy*. Naya Villaverde, C., Jiménez Caballero, I. (a cura di). [*L'art décoratif d'aujourd'hui* Fondation Le Corbusier, 1925] Navarra: Eunsa

Le Corbusier, (1981-1982) *Le Corbusier Sketchbooks* (4 vols) New York and Cambridge, MA: Architectural History Foundation and MIT press

Levi, D., Tucker, P. (1997). *Ruskin didatta. Il disegno tra disciplina e diletto*. Venezia: Marsilio

Lombardi, C. (2012). *Viaggio in Italia: La Chaux-de-Fonds – Venezia – Vienna*, in *L'Italia di Le Corbusier* Talamona, M. (a cura di). Milano: Ed. Mondadori Electra S.p.A.

Londoño-Venegas, S. (2014) *La incidencia del itinerario en el procedimiento proyectual. La experiencia del viaje al norte de África en la composición de la obra de Rogelio Salmona* (tesis maestría) Bogotá: Universidad Nacional della Colombia,

Lucan, J., (2012) *Pisa, modello per la comprensione della pianta libera*, in *L'Italia di Le Corbusier* Marida Talamona, M. (a cura di). Milano: Ed. Mondadori Electra S.p.A.

Lus Arana, LM. (2015) *La Ligne di Le Corbusier. Time, Space, and Sequential Narratives*, in *Le Corbusier, 50 years later International Congress*, Valencia, November

Maddaluno, R., Távora, F. (2018) *The Journey as an Instrument of Experience and Transmission of the Architectural Discipline*, Athens Journal of Architecture – Volume 4, Issue 1

Maniaque, C. (2009) *The American Travels of European Architects, 1958-1973*, in *Travel, Space, Architecture*. Traganou, J., Mitrasinovic, M. (ed. by) England: Ashgate Publishing Limited

Mansilla Moreno, L. (2002) *Apuntes de viaje al interior del tiempo*, en *Colección Arquithesis* N.10. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos

Marchant, H. (2016) *The role of drawing in the thought construction of Le Corbusier*, in *Revista*

Arteoficio N.12, Chile: Escuela de Arquitectura, Universidad Santiago de Chile

Margis, C. (2010) *L'infinito viaggiare* Milano: Arnoldo Mondadori Editore S.p.A.

Milovanovic-Bertram, S. (2009), *Learning from Rome*, in *Travel, Space, Architecture*. Traganou, J., Mitrasinovic, M. (ed. by) England: Ashgate Publishing Limited

Nicoloso, P. (2012) *Il CIAM di Bergamo, Le Corbusier e le "verità" Discutibili della Carta d'Atene*, in *L'Italia di Le Corbusier* Talamona, M. (a cura di). Milano: Ed. Mondadori Electra S.p.A.

O'Byrne, M. (2011). *35 Rue de Sèvres en Germán Samper*. Bogotá: Diego Samper Ediciones

Otxotorena, J M., García-Diego, H. (2011) *Between the sky, the earth and the sea*, in *Architects' Journeys. Building, traveling, thinking*. Buckley, Craig; Rhee, Pollyanna (comp.) New York: Gsapp Books, T6 Ed.

Papapetros, S. (2011) *Le Corbusier and Freud in the Acropolis: Notes on a parallel itinerary*, in *Architects' Journeys. Building, traveling, thinking*. Buckley, Craig; Rhee, Pollyanna (comp.) Nueva York: Gsapp Books, T6 Ed.

Passanti, F. (2012) *Toscana*, in *L'Italia di Le Corbusier* Talamona, M. (a cura di). Milano: Ed. Mondadori Electra S.p.A.

Pedretti, B. (1987) *Il volo dell'etica* in Rivista Internazionale di architettura *Casabella* 531-532, Milano: Electa periodici

Potié, P. (2018) *Le voyage de l'architecte*. Marseille: Ed. Parenthèses

Pozo, JM., Medina, JÁ. (2011) *Paper taken on trips, trips taken on paper* in *Architects' Journeys. Building, traveling, thinking*. Buckley, Craig; Rhee, Pollyanna (comp.) New York: Gsapp Books, T6 Ed.

Quintana-Guerrero, I. (2008) *Orígenes de la modernidad en arquitectura. Dos arquitectos colombianos en Francia en los años 50*. París: Universidad París 1, Panteon-Sorbone

Quintana-Guerrero, I. (2018) *Hijos de la Rue de Sèvres: los colaboradores latinoamericanos de Le Corbusier en París [1932-1965]*. Bogotá: Ediciones Uniandes

Reik, T., (2003) *Der überraschte Psychologe. Über Erraten und Verstehen unbewusstem Vorgang* (1935), en *Freud, Sigmund. Obras Completas*. Vol. 3. Madrid: Biblioteca Nueva

Ritter, W. (1944) *Pour les soixante-dix ans de Charles L'Eplattenier, Vie, art et cité*, V, n.p.

Ruskin, J. (1990) *La natura del gotico*. Milano. Ed. Jaca Book [prima edizione italiana, 1981]

Ruskin, J. (2015) *Gli elementi del disegno*. Milano: Ed. Adelphi

Ruskin, J. (2016) *Le sette lampade dell'architettura*. Milano: Ed. Jaca Book

Ruskin, J. (2017) *Mattinate Fiorentine*. Rossatti, A (a cura di), Milano: BUR Rizzoli

Ruskin, J. (2018) *Le Pietre di Venezia*. Milano: BUR Rizzoli [prima edizione italiana, 1972]

Ruskin, J. (2018) *Praeterita: memorias de un esteta victoriano*. Madrid: Ed. C. de Langre

Ruskin, J. (2018) *Tintoretto secondo John Ruskin un'antologia veneziana*. Sdegno, E. (a cura di). Venezia: Marsilio Editori Spa

Ruskin, J. (2018) *Viaggi in Italia (1840-1845)* Brillì, A. (a cura di) Firenze: Ed. Passigli

Salerno, M. (1997) *Mare e memoria: la casa mediterranea nell'opera di Le Corbusier in Le Corbusier e l'Antico Viaggi nel Mediterraneo*. Gravagnuolo, B. (a cura di), Napoli: Elemond Editori Associati

Salmona, R. (2001) *Estrategias Proyectuales*. Conferencia 1/15 Noviembre 4 de 2001 para

la Maestría en Arquitectura de la Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Samper, E. (2011). *Primera época en Germán Samper*. Bogotá: Diego Samper Ediciones

Samper, G. (1949) *Cuadernos de viaje en Italia*

Samper, G. (1986) *La arquitectura y la ciudad: Apuntes de viaje*. Bogotá: Fondo Editorial Escala

Samper, G. (1997) *Recinto urbano. La humanización de la ciudad*. Bogotá: Fondo Editorial Escala

Samper, G. (2003) *La evolución de la vivienda*. Bogotá: Colección Somosur- Escala

Samper, G. (2016) *A dibujar se aprende dibujando*. Bogotá: Instituto Distrital de Patrimonio Cultural – IDPC

Schinkel, K.F. (1944) *Reisen nach Italien: vol. 1: Erste Reise 1803–1805; vol. 2: Zweite Reise 1824* Riemann, G. (ed.) [*Travels to Italy: vol. 1: First Travel 1803–1805; vol. 2: Second Travel 1824*]. Berlin: Weimar: Aufbau Verlag

Schlimme, H. (2009) *The Mediterranean Hill Town: A Travel Paradigm*, in *Travel, Space, Architecture*. Traganou, J., Mitrasinovic, M. (ed. by) England: Ashgate Publishing Limited

Schnoor, C. (2012) *L'Italia come modello di spazio urbano: i riferimenti a Venezia, Firenze, Roma ne La construction des villes*, in *L'Italia di Le Corbusier*, Talamona, M. (a cura di). Milano: Ed. Mondadori Electra S.p.A

Schubert, L. (2002), *Jeanneret, the City and Photography in Le Corbusier before Le Corbusier*. New Haven and London: Yale University Press

Simeoforidis, Y. (1997). *Dall'Athos alle Cicladi: la scoperta del paesaggio*, in *Le Corbusier e l'Antico Viaggi nel Mediterraneo* Gravagnuolo, B. (a cura di), Napoli: Elemond Editori Associati

Traganou, J. (2009) *For a theory of travel in architectural studies and Introduction to travel, space, architecture*, in *Travel, Space, Architecture*. Traganou, J., Mitrasinovic, M. (ed. by) England: Ashgate Publishing Limited

Traganou, J. (2009) *Mobile Architects, Static Ideas: Santiago Calatrava in Athens*, in *Travel, Space, Architecture*. Traganou, J., Mitrasinovic, M. (ed. by) England: Ashgate Publishing Limited

Traganou, J. (2009) *Mobility and Immobility in the New Architecture Practice: A conversation with Hiromi Hosoya and Markus Schaefer*, in *Travel, Space, Architecture*. Traganou, J., Mitrasinovic, M. (ed. by) England: Ashgate Publishing Limited

Talamona, F. (2012) *I disegni del 1907 della Certosa di Galluzzo*, in *L'Italia di Le Corbusier*. Talamona, M. (a cura di). Milano: Ed. Mondadori Electra S.p.A.

Turner, P.V. (2001) *La Formazione di Le Corbusier- idealismo e Movimento moderno*. [The Education of Le Corbusier, 1987]. Milano: Jaca Books

Vaisse, P. (2002) *Le Corbusier and the Gothic in Le Corbusier before Le Corbusier*. New Haven and London: Yale University Press

Vagnetti, L (1974) *L'architetto nella storia di Occidente*. Firenze: Teorema Edizioni

Vargas Caicedo, H. (2011). *Arquitectos y constructores en Germán Samper*. Bogotá: Diego Samper Ediciones

Vidler, A. (1991) *John Hejduk: architettura vagabonda- Fantasticherie di un architetto alla giornata*, in *L'occhio dell'architetto*. Rivista Lotus International 68. Milano: Elemond Periodici Editori Associati

Von Moos, S. (2002) *Voyages en Zigzag in Le Corbusier before Le Corbusier*. New Haven and London: Yale University Press

Von Moos, S. (1997) *La leçon de Venise*, in *Le Corbusier e l'Antico Viaggi nel Mediterraneo*.

Gravagnuolo, B. (a cura di), Napoli: Elemond Editori Associati

Von Moos, S., Rüegg, A. (2002) *Le Corbusier before Le Corbusier*. New Haven and London: Yale University Press

Weinstein, L. (1972) *Hippolyte Taine in Twayne's Authors series N. 139*. California: Twayne, University of California

Wigley, M. (2011) *The Myth of the Local, in Architects' Journeys. Building, traveling, thinking*. Buckley, Craig; Rhee, Pollyanna (comp.) New York: Gsapp Books, T6 Ed.

Wogenscky, A. (1997) *Le Corbusier e la luce in Le Corbusier e l'Antico Viaggi nel Mediterraneo*. Gravagnuolo, B. (a cura di), Napoli: Elemond Editori Associati

sul taccuino di viaggio dell'architetto e i sistemi di rappresentazione

Avagnina, M. (a cura di) (2009) *Appunti di viaggio. Il restauro del Taccuino di Vincenzo Scamozzi dei Musei civici di Vicenza*. Padova: Edizioni Nova Carta

Bosch Espelta, J. (2003) *El arquitecto viajero in Poli[papers] N.8* Valencia: Universitat Politècnica de Valencia DOI: <https://doi.org/10.4995/ega.2003.10351>

Camasso, M. (2016) *La memoria dell'Architetto*. Canterano: Arance Editrice

Camerota, F. (2017) *Viaggi immaginari. La veduta prospettica come discriminare nel modo di rappresentare il mondo, in Il Mondo rappresentato. Metafora del viaggio e viaggi reali*. Aletta, A. (a cura di) Roma: E. Artemide

Colli, L.M. (1982) *Arte artigianato e tecnica nella poetica di Le Corbusier*. Bari: Laterza

Colli, L.M. (1987) *La conversazione con le proprie immagini, in Rivista Internazionale di architettura Casabella 531-532*, Milano: Electa periodici

Crary, J. (1990) *Techniques of the Observer: on Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, MA: MIT Press

Frampton, K. (1991) *Il disegno veloce - Le annotazioni di Alvaro Siza, in L'occhio dell'architetto. Rivista Lotus International 68*. Milano: Elemond Periodici Editori Associati

Franco T., J. A. (2014) *El dibujo del viaje real. Una aventura imperecedera*. España: Universidad da Coruña

Humboldt, A von. (1996) *Personal Narrative of a Journey to the Equinoctial Regions of the New Continent (1799-1803)*. London: Penguin Classics New Ed Edition

Humboldt, A von. (2014) *Cosmos: A Sketch or a Physical Description of the Universe*. London: CreateSpace

Johnson, E., Lewis, M. (1996) *Drawn from the Source: The Travel Sketches of Louis I. Kahn*. Cambridge, MA: MIT

Marchant, H. (2016) *El dibujo en la construcción del pensamiento de Le Corbusier*, in *Rivista Arteoficio* N° 12. Santiago de Chile: Universidad de Santiago de Chile.

Nicolin, P. (1991) *Le passeggiate di Rob Krier - Dal paesaggio al trattato* in *L'occhio dell'architetto*. *Rivista Lotus International* 68. Milano: Elemond Periodici Editori Associati

Ortelli, L. (1991) *Verso il sud. Impressioni asplundiane*, in *L'occhio dell'architetto*. *Rivista Lotus International* 68. Milano: Elemond Periodici Editori Associati

Palma, R., (2002) *Laisser cette page blanche* Frammenti per una teoria del taccuino

Palma, R. (2004) *Come ho fatto alcuni dei miei progetti: letteratura combinatoria e arte della memoria nell'opera di Aldo Rossi* in *Macchine nascoste. Discipline e tecniche di rappresentazione nella composizione architettonica*. R. Palma e C. Ravagnati (a cura di) Torino: UTET

Pedretti, B. (2007) *La forma dell'incompiuto-Quaderno, abbozzo e frammento come opera del moderno*. Novara: De Agostini scuola SpA

Sambonet, G. (1991) *Ettore Sottsass architectto-Escercizio formale* 1979, in *L'occhio dell'architetto*. *Rivista Lotus International* 68. Milano: Elemond Periodici Editori Associati

Schildt, G. (1991) *Alvar Aalto in viaggio- Schizzi dai taccuini*, in *L'occhio dell'architetto*. *Rivista Lotus International* 68. Milano: Elemond Periodici Editori Associati

Schinkel, KF. (1979) *Reisen nach Italien: Tagebücher, Briefe, Zeichnungen, Aquarelle* Riemann, G. (ed.) [*Travels to Italy: Diaries, Letters, Drawings, Watercolors*] Berlin: Rütten & Loening

Scully, V. (1991) *Fonti meravigliose- Lous I. Kahn: disegni di viaggio*, in *L'occhio dell'architetto*. *Rivista Lotus International* 68. Milano: Elemond Periodici Editori Associati

Spagnoli, L. (2017) *Un itinerario rappresentativo. Tra metrica cartografica e vedutismo pittorico*, in *Il Mondo rappresentato. Metafora del viaggio e viaggi reali* Aletta, A. (a cura di) Roma: E. Artemide

Velásquez Hernández, V.H. (2012) *El Libro Abierto. Sistemas de representación arquitectónica*

en el libro *Gesamtes Werk / Oeuvre complete. Le Corbusier – Pierre Jeanneret 1910 – 1929* (Tesis de doctorado) Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya

Viollet-le-Duc, E.E. (ca. 1881) *Histoire d'un dessinateur: comment on apprend à dessiner* — <https://doi.org/10.4995/ega.2003.10351>

di base fondamentale sul progetto, teoria del progetto architettonico, esercitazioni di verifica didattica

AaVv. (1976) *I Seminario Internazionale di Architettura di Compostela: Progetto e città storica* S. Terragó, J.G. Beramendi (a cura di). Santiago de Compostela: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia

Aa.Vv. (1997) *Cento Tavole. La casa a Milano dal 1890 al 1970*. Milano: Unicopli

Andriani, C. (2019) *Bruno Zevi. Pensiero e Azioni in Bruno Zevi e la didattica dell'architettura*. Ostilio Rossi, P. (a cura di). Macerata: Quodlibet srl

Armando, A., Durbiano, G. (2017) *Teoria del progetto architettonico. Dai disegni agli effetti*. Torino: Carocci Editore

Agamben, G. (2020) *Che cos'è il contemporaneo*. Milano: nottetempo srl, 9a edizione

Bilò, F. (2014) *Programma e Spazio: note su un rapporto complesso in Atlante di Progettazione architettonica*. Palma, R. Ravagnati, C. (a cura di). Milano: Città Studi

Bianchini, C. (2019) *Pensare architettonicamente in Bruno Zevi e la didattica dell'architettura*. Ostilio Rossi, P. (a cura di) Macerata: Quodlibet

Bonfante, F. (2014) *Progettare con i riferimenti in Atlante di Progettazione architettonica*. Palma, R. Ravagnati, C. (a cura di). Milano: Città Studi

Boullée, È.L. (1985) *Arquitectura. Ensayo sobre el arte*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili

Carpenzano, O. (2019) *La storia sul tavolo del progetto in Bruno Zevi e la didattica dell'architettura*. Ostilio Rossi, P. (a cura di) Macerata: Quodlibet srl

Coccia, L. (2014) *Progetto e luogo in Atlante di Progettazione architettonica*. Palma, R., Ravagnati, C. (a cura di). Milano: Città Studi

Corboz, A. (1983) *El territorio como palimpsesto en Lo urbano en 20 autores contemporáneos* (2004) Martín, À. (Comp.) Barcelona: UPC

Cortés, R., Arias, F. (2011) *Memorias de concurso y proyecto arquitectónico. La construcción de un pensamiento sistemático in Germán Samper*. Bogotá: Diego Samper Ediciones

Derrida, J. (2018) *Le arti dello spazio. Scritti e interventi sull'architettura* Vitale, F. (a cura di) [ed. originale 2015]. Milano: MIM Edizioni SRL

Fiorito, S., Orsi, F. (2014) *L'approccio procedurale alla composizione architettonica* in *Atlante di Progettazione architettonica*. Palma, R., Ravagnati, C. (a cura di). Milano: Città Studi

Frampton, K. (2014) *Modern Architecture: A Critical History* [ed. originale 1980, New York: Oxford University Press] Gustavo Gili, Barcelona

Galli, G. (2014) *Progettare e comporre* in *Atlante di Progettazione architettonica*. Palma, R., Ravagnati, C. (a cura di) Milano: Città Studi

Grassi, G. (1980) *Analisi e progetto (1969)* in *L'architettura come mestiere e altri scritti*. Milano: FrancoAngeli

Grassi, G. (2000) *L'architettura come mestiere (1974)* in *Scritti Scelti 1965-1999*. Milano: FrancoAngeli

Grassi, G. (1980) *Un parere sul disegno (1976)* in *L'architettura come mestiere e altri scritti*. Milano: FrancoAngeli

Grassi, G. (2000) *Sei risposte a C2 – Construcción de la Ciudad (1977)* in *Scritti Scelti 1965-1999*. Milano: FrancoAngeli

Grassi, G. (2000) *Questioni di progettazione (1983)* in *Scritti scelti 1965-1999*. Milano: FrancoAngeli

Grassi, G. (2000) *Un parere sulla scuola e sulle condizioni del nostro lavoro (1989)* in *Scritti Scelti 1965-1999*. Milano: FrancoAngeli

Grassi, G. (2000) *La ricostruzione del luogo (1992)* in *Scritti Scelti 1965-1999*. Milano: FrancoAngeli

Grassi, G. (2000) *Tessenow, per esempio (1993)* in *Scritti scelti 1965-1999*. Milano: FrancoAngeli

Grassi, G. (2000). *Antichi Maestri (1999)* in *Scritti Scelti 1965-1999*. Milano: FrancoAngeli

Grassi, G. (2003) *Arquitectura lengua muerta y otros escritos*. Martí Arís, C. (a cura di) Barcelona: Ed. del Serbal

Koolhaas, R. (2014) *Delirio de Nueva York [Delirious New York, 1978]*, Barcelona: Ed. Gustavo Gili

Landsberger, M. (2014) *Analogia e tipo nel progetto di architettura* in *Atlante di Progettazione architettonica*. Palma, R. Ravagnati, C. (a cura di). Milano: Città Studi

Le Corbusier (1960) *My work*. London: Architectural Press

Martí Arís C. (1993) *Las variaciones de la identidad. Ensayo sobre el tipo en arquitectura*. Barcelona: Ediciones del Serbal

Martí Arís, C. (2005) *La cimbra y el arco*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos

Monestiroli, A. (2002) *La metopa e il triglifo. Nuove lezioni di architettura*. Bari: Editori Laterza

Monica L., Quintelli, C. (1999) *Critica e progetto: sette domande sull'architettura*. [1a edizione 1994] Torino: Città Studi srl

Motta, G., Pizzigoni A. (1998) *L'orologio di Vitruvio. Introduzione a uno studio della macchina di progetto*. Milano: Unicopli

Motta, G., Pizzigoni, A. (2001) *L'esposizione teorica. Il testo di architettura come forma della teoria* in *Architettura Spazio Scritto*. P. Bonifazio e R. Palma (a cura di). Torino: UTET

Motta, G., Pizzigoni, A. (2008) *La maquina de proyecto / La Macchina di progetto* R. Cortés, N. Rozo (a cura di) Bogotá: Universidad Nacional de Colombia

Motta, G., Pizzigoni A. (2011) *La Nuova Griglia Politecnica. Architettura e macchina di progetto*, R. Palma (a cura di). Milano: Franco Angeli

Motta, G., Pizzigoni, A. (2016) *Tracciare piani, disegnare carte. Spazi e linee della cartografia nel progetto di architettura in Tracciare piani, disegnare carte. Architettura, cartografia e macchine di progetto*. Dutto, A., Palma, R. (a cura di). Torino: Accademia University Press

Morgia, F., Spirito, G. (2019) *Saper vedere lo spazio. Strumenti critici per la formazione dell'architetto in Bruno Zevi e la didattica dell'architettura*. Ostilio Rossi, P. (a cura di) Macerata: Quodlibet srl

Palma, R. (2002) *L'immaginario cartografico dell'architettura* Bergamo: Tecnograph

Palma, R. (2004) *Come ho fatto alcuni dei miei progetti: letteratura combinatoria e arte della memoria nell'opera di Aldo Rossi in Macchine nascoste. Discipline e tecniche di rappresentazione nella composizione architettonica*. R. Palma e C. Ravagnati (a cura di) Torino: UTET

Palma, R. (2008) *Per un'«archeologia» della teoria del progetto in Aldo Rossi. Raymond Roussel e i Quaderni Azzurri*, in *La lezione di Aldo Rossi* Trentin, A. (a cura di) Bologna: Bononia University Press

Palma, R. (2008) *Topologia piemontese. Geografia e scrittura teorica in Roberto Gabetti in Paesaggi Piemontesi. Gabetti & Isola + Isolarchitetti + 9 architetture minori*. Piva, C. (a cura di) Firenze: Aión Edizioni

Palma, R. (2014) *Progettare per il museo dell'architettura* in *Atlante di Progettazione architettonica*. Palma, R., Ravagnati, C. (a cura di). Milano: Città Studi

Palma, R. (2016) *Costruire, abitare, orientare. Architetture geografiche e fondazione dello spazio pubblico* in *Tracciare piani, disegnare carte. Architettura, cartografia e macchine di progetto*. Dutto, A., Palma, R. (a cura di). Torino: Accademia University Press

Pizzigoni A. (2011) *Dalla rappresentazione di paesaggio alla ricerca sull'architettura. Scritti e acquerelli di Massimo Scolari* in Pizzigoni, A. - *Educazione all'architettura*, Motta, G. (a cura di) Milano: FrancoAngeli

Pizzigoni A. (2011) *Immagini in movimento. La costruzione del progetto nella Nuova Griglia Politecnica spiegata attraverso le Histoire(s) du cinéma di Jean-Luc Godard* in Pizzigoni, A. - *Educazione all'architettura*, Motta, G. (a cura di) Milano: FrancoAngeli

Pizzigoni A. (2011) *Incisanella pietra. Scrittura e Architettura nella Biblioteca Sainte Geneviève di Henri Labrouste* in Pizzigoni, A. - *Educazione all'architettura*, Motta, G. (a cura di) Milano: FrancoAngeli

Poletti, G. (2009) *Autobiografia scientifica: Scrittura come Progetto. Indagine critica tra scrittura e progetto di architettura* (Tesi Dottorato) Bologna: Università di Bologna

Posocco, P. (2014) *Un luogo come riferimento. Prefigurazione, montaggio e paesaggio* in *Atlante di Progettazione architettonica*. Palma, R. Ravagnati, C. (a cura di) Milano: Città Studi

Quaroni, L. (2001) *Progettare un Edificio. Otto Lezioni di Architettura*. Esposito Quaroni, G. (a cura di) Roma: Edizioni Kappa

Rossi, A. (1999) *La arquitectura de la ciudad [L'architettura della città 1966, Padova: Marsilio / 1995, Milano: CittàStudi]* Barcelona: G.Gili

Rossi, A. (1967) *Introduzione a Étienne-Louis Boullée, Architettura. Saggi sull'arte*. Padova: Marsilio Editori

Rossi, A. (1968) *Architettura per i musei*, in *Aa.Vv., Teoria della progettazione architettonica*. Bari: Dedalo

Rossi, A. *Cuarto ciclo de conferencias, primera presentación. Visita a Bogotá*. Bogotá: Universidad de los Andes (s.f.)

Rossi, A. (1998) *Autobiografía científica*. [A *Scientific Autobiography*, 1981], Barcelona: Editorial Gustavo Gili

Rogers, E. (2019) *Gli elementi del fenomeno architettonico* [Prima ed. 2006] de Seta, C. (a cura di) Milano: Christian Marinotti Edizioni

Stapenhorst, C. (2014) *Organizzare l'addizione in Atlante di Progettazione architettonica*. Palma, R., Ravagnati, C. (a cura di). Milano: Città Studi

Trentin, A. (a cura di) (2008) *La Lezione di Aldo Rossi*. Bologna: Bononia University Press

generale

Abbagnano, N. (1966) *Diccionario de Filosofía* México: Fondo de Cultura Económica

Augé, M. (1998) *El viaje imposible. El turismo y sus imágenes*. [L'impossible Voyage, 1977]. Barcelona: Gedisa Ed.

Augé, M. (2010) *Non luoghi; introduzione a una antropologia della su modernità*. [Non-lieux, 1992] Milano: Elèuthera

Augé, M. (2010) *Un etnologo nel metrò*. [Un ethnologue dans le métro, 1986] Milano: Elèuthera

Benjamin, W. (1972) *Illuminaciones II, Sobre algunos temas en Baudelaire*. Barcelona: Ed. Taurus

Benjamin, W. (1986) *G.S.II.1. Sobre el programa de la filosofía venidera*. Barcelona: Planeta-Agostini, Barcelona,

Berman, M. (1991) *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad* [All that is solid melts into air. The experience of modernity, 1982] Bogotá: Siglo Veintiuno Editores

Bravo Castillo, J. (2006) *Stendhal viajero: Memorias de un turista*. Revista de Filología Románica

Basili, G. (2017) *Fra luogo e viaggio- L'architettura di Angiolo Mazzoni dall'Italia alla Colombia*, Parma: Edizioni Diabasis

Botti, G. (2017) *Geographies for Another History: Mapping the International Education of Architects from Colombia (1930–1970)* in *Architectural Histories*; 5 (1): 7, pp. 1–35, DOI: <https://doi.org/10.5334/ah.230>

Botton, A. (2016) *L'arte di viaggiare*. Milano: Gruppo Editoriale Mauri Spagnol

Botton, A. (2016) *La arquitectura de la felicidad* [The Architecture of Happiness] E. Lumen

Carpentier, A. (1966). *Tientos y Diferencias*. La Habana: Unión de Escritores y Artistas de Cuba

Dardi, C. (2009) *Architetture in forme di parole*. Costanzo, M. (a cura di) Macerata: Quodlibet Studio

Deleuze, G., Guattari, F. (2002) *Mil Mesetas Capitalismo y esquizofrenia*. [Mil plateaux - capitalisme et schizophrénie, 1980] Valencia: Pre-Textos

Deleuze, G. (2008) *Kafka. Por una literatura menor* [Kafka. Pour une littérature mineure, 1975] Mexico: Era, S.A.

Deleuze, G. (2012) *Lecciones de pintura, el concepto del diagrama*. Buenos Aires: Editorial Cactus

Deleuze, G. (2017) *Diferencia y repetición* [Différence et répétition] Universitaires de France, 1968] Buenos Aires: Amorrortu/ editores

Elliot, T. E (2018) *Viaggio in Italia* [Notes on Italy, 1911] Brescia: Morcelliana

Fernández G, E. (1995) *W. Benjamin: Experiencia, tiempo, historia*. Seminario de Historia de la Filosofía Madrid: Universidad Complutense de Madrid

Ferrater Mora, J. (1965) *Diccionario de Filosofía*, volume I y II. Buenos Aires: Ed. Sudamericana

Frommel, S., Guillaume, J. (2019) *Leonardo e l'architettura*. Modena: Franco Cosimo Panini Editore S.p.a.

Galindo, J., Henao L. (2013) *El edificio para el Batallón Pichincha de Cali (1906-1968)* in Revista Científica Guillermo de Ockham. Vol. 11, No.1.

Goethe, W. (2018) *Viaggio in Italia*. [Italienische Reise] Milano: Mondadori, ediz. 28

Heidegger, M. (2009) *Die Kunst und der Raum /el arte y el espacio*, Barcelona: Herder Editorial, S.L

Heidegger, M. (2015) *Bauen Wohnen Denken / Construir Habitar, Pensar*. Madrid: LaOficina ediciones

Kirchmayr, M. (1945) *L'Arcitettura italiana dalle origini al Secolo XIV*. Torino: Societpà Editrice Internazionale

Kirchmayr, M. (1986) *L'Arcitettura italiana dal Secolo XV al XX*. Torino: Societpà Editrice Internazionale

Least Heat-moon, W. (2019) *Prateria. Una mappa in profondità*. [Prairy Erth (a deep map) 1991] Torino: Einaudi

Least Heat-moon, W. (2019) *Trade Blu. Un viaggio dentro L'America [Blue Highwais. Ajourney into America, 1983]* Torino: Einaudi

Levi-Strauss, C. (2012) *Tristes Trópicos [Tristes tropiques, 1955]* Madrid: Paidós

Petrilli, A. (2006) *L'urbanistica di Le Corbusier.* Venezia: Marsilio

Sainz Gutiérrez, V. (2009) *La batalla de las ideas. Arquitectura, Ciudad y Pensamiento en los escritos de Aldo Rossi.* Thémata. Revista de Filosofía. N.41 Sevilla: Universidad de Sevilla

Sainz Gutiérrez, V. (2009) *Las distancias invisibles. Aldo Rossi y Walter Benjamin.* Thémata. Revista de Filosofía. N.41 Sevilla: Universidad de Sevilla

Stravinsky, I. (1947) *Poetics of music in the form of six lessons* by Igor Stravinsky, translated by A. Knodel - I. Dahl. Cambridge: Harvard University Press

Twain, M., (2017) *Ritorno in Italia.* E. Mattioli

Woolf, V. (2016) *Diari di viaggio in Italia e in Europa.* Fidenza: Mattioli

APPENDICE A

[Programma di Concorso]

CENTRO administrativo municipal de Cali
CONCURSO: diciembre 1967

1º) OBJETO DEL CONCURSO

El objeto del concurso es el conjunto Administrativo Municipal de Cali, compuesto por la Plaza Cívica y los edificios que la conforman. Estos elementos pueden discriminarse así:

- 1) La Plaza Cívica
- 2) La Alcaldía en dos secciones: la Administrativa y la de Servicios Generales
- 3) El Concejo Municipal
- 4) El edificio para EMCALI (Empresas Municipales de Cali), en tres secciones:
 - La Administrativa
 - La de Servicios Generales
 - Sala de Conferencias
- 5) El edificio para las Empresas Varias Municipales:
 - Emsirva
 - Invicali
- 6) El Memorial Cívico de la ciudad.

Generalidades:

1º) Significado:

El Centro Administrativo Municipal tiene para la ciudad de Cali un significado de realización definitiva y de afirmación de que su desarrollo económico, físico y social corresponderá a las inmensas posibilidades de la ciudad y de la región a la que sirve de capital. Es, en efecto, el primer desarrollo renovador de gran

CENTRO administrativo municipal de Cali
CONCORSO: dicembre 1967

1º) OGGETTO DEL CONCORSO

L'oggetto del concorso è il Complesso Amministrativo Municipale di Cali, composto dalla Piazza Civica e dagli edifici che la compongono.

Questi elementi possono distinguersi come segue:

- 1) La Piazza Civica
- 2) Il Comune in due sezioni: Servizi Amministrativi e Servizi Generali
- 3) Il Consiglio Municipale
- 4) L'edificio per EMCALI (Impresa Municipale di Cali), in tre sezioni:
 - L'Amministrazione
 - Servizi generali
 - Sala conferenze
- 5) L'edificio per le varie Aziende Municipali:
 - Emsirva
 - Invicali
- 6) Il Memoriale Civico della città.

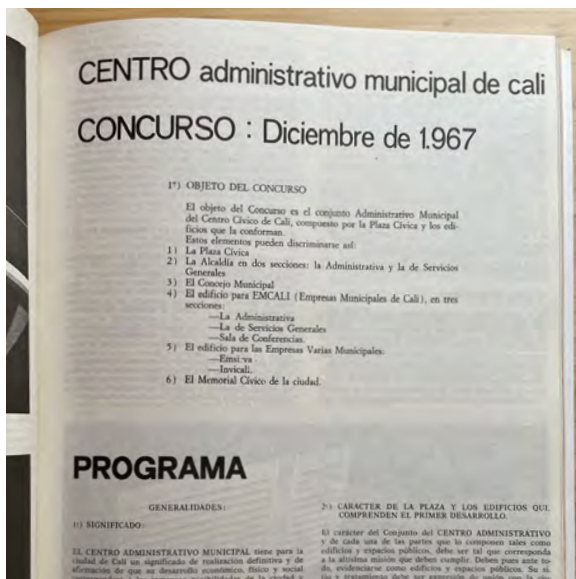
Generalità:

1º) Significato:

Il Centro Amministrativo Municipale ha per la città di Cali un significato di realizzazione definitiva e di affermazione che il suo sviluppo economico, fisico e sociale corrisponderá alle immense possibilità della città e della regione di cui è capitale. È, infatti, il primo importante sviluppo di rinnovamento che il Comune

importancia que adelanta el Municipio a nivel oficial y con el consenso de la ciudadanía; es por tanto un símbolo y una gran afirmación de fe. Deberá llegar a convertirse para los turistas y para la gente de la ciudad, en la primera impresión de grata y ordenada eficiencia administrativa y de vigoroso desarrollo de la comunidad. Por lo tanto, funcionará continuamente como una promoción urbana a alto nivel y una atracción para los inversionistas extranjeros. Deberá mejorar el diario contacto entre los ciudadanos y sus mandatarios y el intercambio que debe hacerse entre la ciudadanía y quienes la representen, facilitando los pagos de impuestos y de bienes y servicios en general que la comunidad debe

sta portando avanti a livello ufficiale e con il consenso dei cittadini; è quindi un simbolo e una grande affermazione di fede. Dovrà diventare per i turisti e per la gente della città, la prima impressione di piacevole e ordinata efficienza amministrativa e di vigoroso sviluppo della comunità. Pertanto, funzionerà continuamente come promozione urbana di alto livello e attrazione per gli investitori stranieri. Dovrà migliorare il contatto quotidiano tra i cittadini e i loro rappresentanti e lo scambio che deve avvenire tra i cittadini e coloro che li rappresentano, facilitando i pagamenti delle tasse e dei beni e servizi in generale che la comunità deve dare a ciascuno dei suoi abitanti e la ricezione, da parte loro,

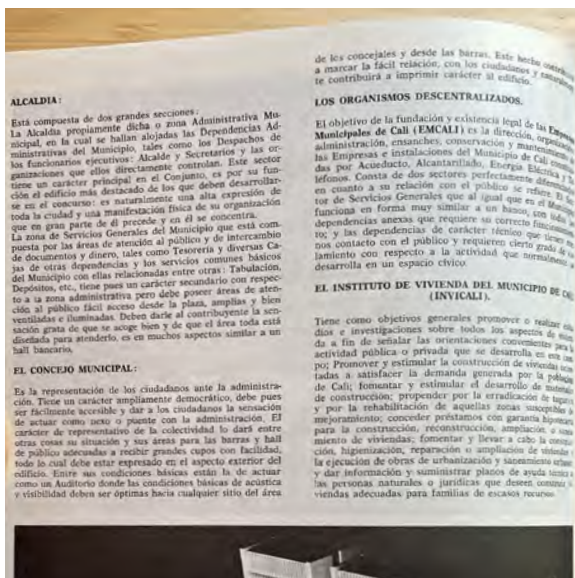


Programma di concorso pubblicato in Rivista Escala Nro. 28



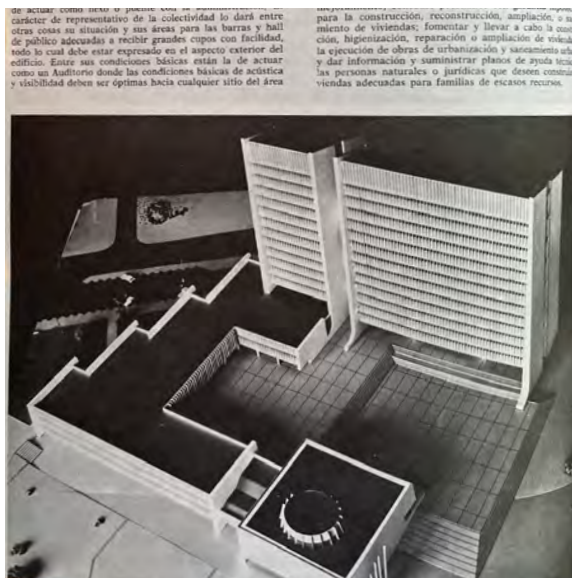
Programma di concorso pubblicato in Rivista Escala Nro. 28

dar a cada uno de sus habitantes y el recibo, que de ellos haga, de las obligaciones que los acrediten como miembros suyos. Debe ser zona propicia para las reuniones de los ciudadanos, para la expresión de la voluntad popular, el sitio donde se elige y se es elegido, y donde tiene su asiento la Autoridad Municipal en todos sus niveles en forma tan destacada como la ciudad merece, ya que en muchos sentidos es su expresión misma. Es deseable, además, que en Centro Administrativo tenga representación y cabida la actividad privada. El Municipio consiente de esto, estimulará en el futuro su ubicación allí mediante concesiones comerciales y reglamentaciones adecuadas que propicien su desarrollo.



Programma di concorso pubblicato in Rivista Escala Nro. 28

degli obblighi che li accreditano come suoi membri. Deve essere uno spazio propizio per le riunioni dei cittadini, per l'espressione della volontà popolare, il luogo dove si elegge e si viene eletti, e dove l'Autorità Municipale a tutti i suoi livelli ha la sua sede con il rilievo che la città merita, poiché per molti versi è la sua stessa espressione. È anche desiderabile che l'attività privata sia rappresentata e ospitata dal Centro Amministrativo. Il Comune, consapevole di questo, stimolerà la sua localizzazione in futuro attraverso concessioni commerciali e regolamenti adeguati che ne favoriscano lo sviluppo.



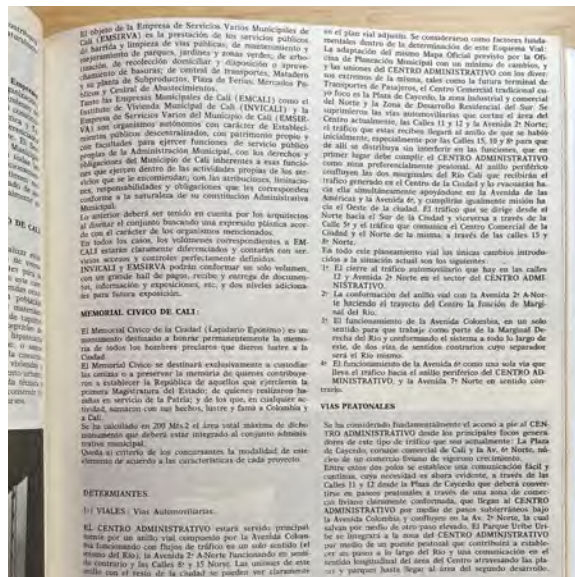
Programma di concorso pubblicato in Rivista Escala Nro. 28

2º) CARACTER DE LA PLAZA Y DE LOS EDIFICIOS QUE COMPRENDEN EL PRIMER DESARROLLO.

El carácter del Conjunto del CENTRO ADMINISTRATIVO y de cada una de las partes que lo componen tales como edificios y espacios públicos, debe ser tal que corresponda a la altísima misión que debe cumplir. Deben pues, ante todo, evidenciarse como edificios y espacios públicos. Su sitio y tratamiento debe ser expresión de unión con la ciudad. Deben tener validez estética dentro de un criterio de austera dignidad que se desprende de su concepto mismo más que de tratamientos suntuarios no acordes con la verdadera

2º) CARATTERE DELLA PIAZZA E DEGLI EDIFICI CHE COMPONGONO IL PRIMO SVILUPPO

Il carattere del complesso del CENTRO AMMINISTRATIVO e di ciascuna delle parti che lo compongono, come gli edifici e gli spazi pubblici, deve essere tale da corrispondere all'altissima missione che essi devono compiere. Devono quindi, innanzitutto, essere evidenti come edifici e spazi pubblici. La loro ubicazione e il loro trattamento devono essere un'espressione di unione con la città. Devono avere validità estetica entro un criterio di austera dignità che deriva dal suo stesso concetto piuttosto che da trattamenti suntuari non conformi alla reale situazione economica



Programma di concorso pubblicato in Rivista Escala Nro. 28



Programma di concorso pubblicato in Rivista Escala Nro. 28

situación económica y social de la ciudad, sin que la economía llegue al demérito de las soluciones. El carácter del Centro estará en gran parte definido por la presencia en el sector del grupo de parques tradicionales enclavados allí cuyos valores deben ser incorporados a su vida misma, procurando no solamente no destruirlos, sino por el contrario, valorarlos.

LA PLAZA

La Plaza Cívica es además del piso común y la unión de todos los edificios que la conforman a los cuales caracteriza, destaca y da prestancia, sirviéndoles de acceso y pedestal:

-El centro de la vida política ciudadana, con sus múltiples actividades.

e sociale della città, senza che l'economia vada a scapito delle soluzioni. Il carattere del Centro sarà in gran parte definito dalla presenza nel settore del gruppo di parchi tradizionali presenti sul territorio i cui valori devono essere incorporati alla sua stessa vita, cercando non solo di non distruggerli, ma al contrario di valorizzarli.

LA PIAZZA

La Piazza Cívica è anche il piano comune e l'unione di tutti gli edifici che la compongono e ai quali conferisce un carattere, servendoli come accesso e basamento:

-Il centro della vita politica cittadina, con le sue molteplici attività.



Programma di concorso pubblicato in Rivista *Escala* Nro. 28



Programma di concorso pubblicato in Rivista *Escala* Nro. 28

-El sitio de reunión y de intercambio de los ciudadanos entre sí y las autoridades municipales.

-La vinculación espacial entre el desarrollo Cívico de la Ciudad, a través del aérea de parques.

-El hall de llegada de los paseos de peatones.

-Y, en fin, un sitio de vida múltiple apto para todo tipo de actividad conjunta de la comunidad en el cual se resumen sus características urbanas y políticas.

ALCALDÍA

Está compuesta de dos grandes secciones:

La Alcaldía propiamente dicha o zona Administrativa Municipal, en la cual se halan

-Il luogo dove i cittadini si incontrano e scambiano tra di loro e con le autorità municipali.

-Il collegamento spaziale tra lo sviluppo civico della città, attraverso l'area dei parchi.

-La hall di arrivo dei percorsi pedonali.

-E, infine, un luogo di vita molteplice adatto a tutti i tipi di attività congiunta della comunità in cui si riassumono le sue caratteristiche urbane e politiche.

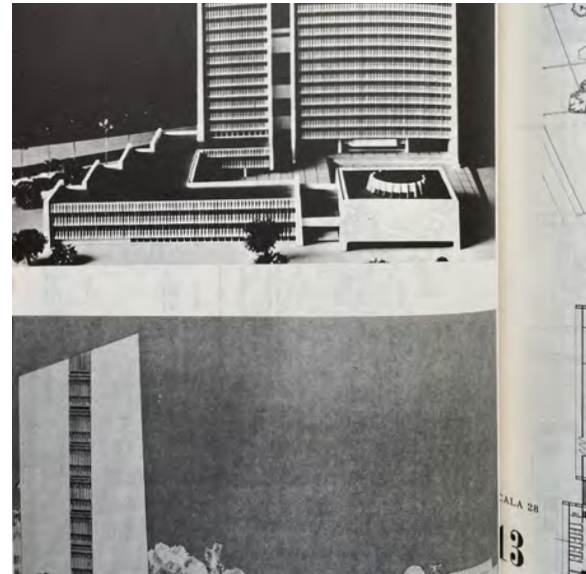
IL COMUNE

È composto da due grandi sezioni:

Il Comune stesso o l'area amministrativa municipale, in cui sono ospitati le dipendenze



Programma di concorso pubblicato in Rivista *Escala* Nro. 28



Programma di concorso pubblicato in Rivista *Escala* Nro. 28

alojadas las Dependencias Administrativas del Municipio, tales como los Despachos de los funcionarios ejecutivos: Alcalde y Secretarios y las organizaciones que ellos directamente controlan. Este sector tiene un carácter principal en el Conjunto, es por su función el edificio más destacado de los que deben desarrollarse en el concurso: es naturalmente una alta expresión de toda la ciudad y una manifestación física de su organización que en gran parte de él precede y en él se concentra. La zona de Servicios Generales del Municipio que está compuesta por las áreas de atención al público y de intercambio de documentos y dinero, tales como Tesorería y diversas Cajas de otras dependencias y los servicios comunes básicos del Municipio con ellas relacionadas entre otras: Tabulación, Depósitos, etc., tiene pues un carácter secundario con respecto a la zona administrativa pero debe poseer áreas de atención al público fácil acceso desde la plaza, amplias y bien ventiladas e iluminadas. Deben darle al contribuyente la sensación grata de que se acoge bien y de que el área toda está diseñada para atenderlo, es en muchos aspectos similar a un hall bancario.

EL CONCEJO MUNICIPAL

Es la representación de los ciudadanos ante la administración. Tiene un carácter ampliamente democrático, debe pues ser fácilmente accesible y dar a los ciudadanos la sensación de actuar como nexo o puente con la administración. El carácter de representativo de la colectividad lo dará entre otras cosas su situación y sus áreas

administrative del Comune, come gli uffici dei funzionari esecutivi: sindaco e segretari e le organizzazioni che loro controllano direttamente. Questo settore ha un carattere principale nel Complesso, è per la sua funzione, l'edificio più rilevante tra quelli da svilupparsi nel concorso: è naturalmente un'alta espressione dell'intera città e una manifestazione fisica della sua organizzazione che in gran parte la precede e su di essa si concentra. L'area dei Servizi Generali del Comune che è composta dalle aree degli sportelli al cittadino e scambio di documenti e denaro, come la Tesoreria e vari uffici di casse di altri dipartimenti e i servizi comuni basici del Comune ad essi collegati, tra gli altri: Tabulazioni, Depositi, ecc, ha quindi un carattere secondario rispetto all'area amministrativa, ma deve disporre di aree di servizio al pubblico facilmente accessibili dalla piazza, ampie e ben ventilate e illuminate. Devono dare al contribuente la sensazione gradevole di essere ben accolto e che l'intera area è stata progettata per servirlo, è in molti aspetti simile a una hall bancaria.

IL CONSIGLIO MUNICIPALE

È la rappresentazione dei cittadini davanti all'amministrazione. Ha un carattere ampiamente democratico, deve quindi essere facilmente accessibile e dare ai cittadini la sensazione di essere un collegamento o un ponte con l'amministrazione. Il carattere rappresentativo della comunità sarà dato, tra l'altro, dalla sua ubicazione e dalle sue

para las barras y el hall de público adecuadas a recibir grandes cupos con facilidad, todo lo cual debe estar expresado en la parte exterior del edificio. Entre sus condiciones básicas están la de actuar como un Auditorio donde las condiciones básicas de acústica y visibilidad deben ser óptimas hacia cualquier sitio del área de los concejales y desde las barras. Este hecho contribuirá a marcar la fácil relación con los ciudadanos y naturalmente contribuirá a imprimir carácter al edificio.

LOS ORGANISMOS DESCENTRALIZADOS

El objetivo de la fundación y existencia legal de las Empresas Municipales de Cali (EMCALI) es la dirección, organización, administración, ensanches, conservación y mantenimiento de las Empresas e instalaciones del Municipio de Cali constituidas por Acueducto, Alcantarillado, Energía Eléctrica y Teléfonos. Consta de dos sectores perfectamente diferenciados en cuanto a su relación con el público se refiere. El sector de Servicios Generales que al igual que en el Municipio funciona en forma muy similar a un banco, con todas las dependencias anexas que requiere su correcto funcionamiento; y las dependencias de carácter técnico que tienen menos contacto con el público y requieren cierto grado de aislamiento con respecto a la actividad que normalmente se desarrolla en un espacio cívico.

EL INSTITUTO DE VIVIENDA DEL MUNICIPIO DE CALI (INVICALI)

Tiene como objetivos generales promover o

aree per le tribune e la sala pubblica adatte a ricevere facilmente grandi quantità di persone, tutto questo deve essere espresso nell'aspetto esterno dell'edificio. Tra le sue condizioni fondamentali c'è quella di fungere da Auditorium dove le condizioni basilari di acustica e visibilità devono essere ottimali per qualsiasi posto nella zona dei consiglieri e dalle tribune. Questo fatto contribuirà a marcare la facile relazione con i cittadini e naturalmente contribuirà a dare un carattere all'edificio.

GLI ORGANISMI DECENTRALIZZATI

L'obiettivo della fondazione e dell'esistenza legale delle Aziende Municipali di Cali (EMCALI) è la direzione, l'organizzazione, l'amministrazione, l'espansione, la conservazione e la manutenzione delle Aziende e degli impianti del Comune di Cali costituiti da Acquedotto, Canalizzazione, Energia Elettrica e Telefonia. Si compone di due settori perfettamente differenziati per quanto riguarda il rapporto con il pubblico. Il settore dei Servizi Generali che, come nel Comune, funziona in modo molto simile ad una banca, con tutte le dipendenze annesse necessarie per il suo corretto funzionamento; e dipendenze tecniche che hanno meno contatto con il pubblico e richiedono un certo grado di isolamento rispetto all'attività che normalmente si svolge in uno spazio civico.

L'ISTITUTO PER LE ABITAZIONI MUNICIPALE DI CALI (INVICALI)

Ha come obiettivi generali la promozione o

realizar estudios e investigaciones sobre todos los aspectos de vivienda a fin de señalar las orientaciones convenientes para la actividad pública o privada que se desarrolla en este campo; promover y estimular la construcción de viviendas orientadas a satisfacer la demanda generada por la población de Cali; fomentar y estimular el desarrollo de materiales de construcción; propender por la erradicación de tugurios y por la rehabilitación de aquellas zonas susceptibles de mejoramiento; conceder préstamos con garantía hipotecaria para la construcción, reconstrucción, ampliación o saneamiento viviendas; fomentar y llevar a cabo la construcción, higienización, reparación o ampliación de viviendas y la ejecución de obras de urbanización y saneamiento urbano; y dar información y suministrar planos de ayuda técnica a las personas naturales o jurídicas que deseen construir viviendas adecuadas para familias de escasos recursos.

El objeto de la Empresa de Servicios Varios Municipales de Cali (EMSIRVA) es la prestación de los servicios públicos de barrida y limpieza de vías públicas; de arborización, de recolección domiciliar y disposición o aprovechamiento de basura; de central de transportes, Matadero y su planta de Subproductos, Plaza de Ferias, Mercados Públicos y Central de Abastecimientos.

Tanto las Empresas Municipales de Cali (EMCALI) como el Instituto de Vivienda Municipal de Cali (INVICALI) y la Empresa

la realización de studi e ricerche su tutti gli aspetti dell'edilizia abitativa per indicare gli orientamenti appropriati per l'attività pubblica o privata in questo campo; promuovere e stimolare la costruzione di abitazioni orientata a soddisfare la domanda generata dalla popolazione di Cali; fomentare e stimolare lo sviluppo dei materiali da costruzione; promuovere lo sradicamento delle baraccopoli e la riabilitazione di quelle aree che sono suscettibili di essere migliorate; concessione di prestiti con garanzie ipotecarie per la costruzione, la ricostruzione, l'ampliamento o il rinnovo di abitazioni; promuovere e realizzare la costruzione, igienizzazione, riparazione o ampliamento di abitazioni e l'esecuzione di opere di urbanizzazione e di risanamento urbano; e fornire informazioni e piani di assistenza tecnica a persone fisiche o giuridiche che desiderano costruire alloggi adeguati per famiglie a basso reddito.

L'obiettivo dell'Impresa di Servizi Vari Municipali di Cali (EMSIRVA) è quello di fornire servizi pubblici per la pulizia e lo spazzamento delle vie pubbliche; di manutenzione e miglioramento di parchi, giardini e aree verdi; di piantare alberi, di raccolte domiciliari, disposizione o sfruttamento dei rifiuti; di Centrale di trasporto, mattatoio e il suo impianto di sottoprodotti, aree fieristiche, mercati pubblici e Central di approvvigionamento.

Sia le Aziende Municipali di Cali (EMCALI) che l'Istituto Municipale di Alloggi di Cali

de Servicios Varios del Municipio de Cali (EMSIRVA) son organismos autónomos con carácter de Establecimientos públicos descentralizados, con patrimonio propio y con facultades para ejercer funciones de servicio público propias de la Administración Municipal.

Lo anterior deberá ser tenido en cuenta por los arquitectos al diseñar el conjunto buscando una expresión plástica acorde con el carácter de los organismos mencionados.

En todos los casos, los volúmenes correspondientes a EMCALI estarán claramente diferenciados y contarán con servicios accesos y controles perfectamente definidos.

INVICALI y EMSIRVA podrán conformar un solo volumen, con un grande hall de pagos, recibo y entrega de documentos, información y exposiciones, etc. y dos niveles adicionales para futura exposición.

MEMORIAL CÍVICO DE CALI

El Memorial Cívico de la Ciudad (Lapidario Eponimo) es un monumento destinado a honrar permanentemente la memoria de todos los hombres preclaros que dieron lustre a la ciudad. El Memorial Cívico se destinará exclusivamente a custodiar las cenizas o a preservar la memoria de quienes contribuyeron a establecer la República de aquellos que ejercieron la primera Magistratura del Estado; de quienes realizaron hazañas en servicio de la Patria; y de los que, en cualquier actividad, sumaron con sus hechos, lustre y fama a Colombia y a Cali.

(INVICALI) e l'Azienda di Servizi Vari del Comune di Cali (EMSIRVA) sono enti autonomi con il carattere di stabilimenti pubblici decentralizzati, con un proprio patrimonio e con poteri di esercitare funzioni di servizio pubblico dell'Amministrazione Comunale.

Quantosopradeveesserepreso inconsiderazione dagli architetti quando progettano il complesso, cercando un'espressione plastica in accordo con il carattere delle suddette organizzazioni.

In tutti i casi, i volumi corrispondenti a EMCALI saranno chiaramente differenziati e avranno servizi di accesso e controlli chiaramente definiti.

INVICALI ed EMSIRVA potranno costituire un unico volume, con una grande hall di pagamento, ricezione e consegna di documenti, informazioni ed esposizioni, ecc. e due livelli addizionali per la futura esposizione.

MEMORIALE CIVICO DI CALI

Il Memoriale Civico della Città (Lapidario Eponimo) è un monumento destinato a onorare permanentemente la memoria di tutti gli uomini preclarificati che hanno dato lustro alla città. Il Memoriale Civico sarà destinato esclusivamente a custodire le ceneri o a preservare la memoria di coloro che hanno contribuito a fondare la Repubblica di coloro che esercitarono la prima Magistratura dello Stato; di coloro che compirono gesta al servizio della Patria; e di coloro che, in qualsiasi attività, aggiunsero con le loro gesta, lustro e fama alla Colombia e a Cali.

Se ha calculado en 200Mts² el área total máxima de dicho monumento que deberá estar integrado al conjunto administrativo municipal.

Queda al criterio de los concursantes la modalidad de este elemento de acuerdo a las características de cada proyecto.

DETERMINANTES

1º) VIALES: Vías Automoviliarias

EL CENTRO ADMINISTRATIVO estará servido principalmente por un anillo vial compuesto por la Avenida Colombia funcionando con flujos de tráfico en un solo sentido (el mismo del Río), la Avenida 2ª A-Norte funcionando en sentido contrario y las Calles 8ª y 15 Norte.

Las uniones de este anillo con el resto de la ciudad se pueden ver claramente en el plan vial adjunto. Se consideraron como factores fundamentales dentro de la determinación de este Esquema Vial: La adaptación del mismo Mapa Oficial previsto por la Oficina de Planeación Municipal con un mínimo de cambios, y las uniones del CENTRO ADMINISTRATIVO con los diversos extremos de la misma, tales como como la futura terminal Transportes de Pasajeros, el Centro Comercial tradicional cuyo foco es la Plaza de Caycedo, la zona industrial y comercial del Norte y la Zona de Desarrollo Residencial del Sur. Se suprimieron las vías automoviliarias que cortan el área del Centro, actualmente las Calles 11 y 12 y la Avenida 2ª Norte; el tráfico que estas reciben llegará al anillo de que se habló

La superficie máxima total de este monumento è stata calcolata in 200 metri quadrati, che devono essere integrati nel complesso amministrativo municipale.

È facoltà dei concorrenti scegliere la modalità di questo elemento in base alle caratteristiche di ogni progetto.

DETERMINANTI

1º) STRADALE: Vie automobilistiche

IL CENTRO AMMINISTRATIVO sarà servito principalmente da un anello stradale composta da Colombia Avenue che opera con flussi di traffico in una sola direzione (la stessa del fiume), 2nd Avenue A-North che opera nella direzione opposta e 8th e 15th Viale North.

Le connessioni di questo anello con il resto della città sono chiaramente visibili nel piano stradale allegato. Sono stati considerati come fattori fondamentali nell'ambito della determinazione di questo schema stradale: l'adattamento della stessa mappa ufficiale fornita dall'Ufficio Comunale di Pianificazione con un minimo di modifiche, e i collegamenti dal CENTRO AMMINISTRATIVO con le diverse estremi, come le principali attrazioni della città, come il futuro terminal di trasporto passeggeri, il tradizionale centro commerciale il cui centro è la Plaza de Caycedo, la zona industriale e commerciale a nord e la zona di sviluppo residenziale a sud. Le strade automobilistiche che tagliano l'area del Centro, attualmente Viale 11 y 12 y la Avenida 2ª Norte sono state soppresse in modo che da lì si

inicialmente, especialmente por las Calles 15, 10 y 8ª para que de allí se distribuya sin interferir en las funciones, que en primer lugar debe cumplir el CENTRO ADMINISTRATIVO como zona preferencialmente peatonal. Al anillo periférico confluyen las dos marginales del Río Cali que recibirán el tráfico generado en el Centro de la Ciudad y lo evacuarán hacia ella simultáneamente apoyándose en la Avenida de las Américas y la Avenida 6ª, y cumplirán igualmente misión hacia el Oeste de la ciudad. El tráfico que se dirige desde el norte hacia el sur de la ciudad y viceversa a través de la Calle 5ª y el tráfico que comunica el Centro Comercial de la Ciudad y el Norte de la misma, a través de las calles 15 y 8ª Norte. En todo este planteamiento vial los únicos cambios introducidos a la situación actual son los siguientes:

1º El cierre al tráfico automovilario que hay en las calles 12 y Avenida 2ª Norte en el sector del CENTRO ADMINISTRATIVO.

2º La conformación del anillo vial con la Avenida 2ªA-Norte haciendo el trayecto del Centro la función de Marginal del Río.

3º El funcionamiento de la Avenida Colombia, en un solo sentido para que trabaje como parte de la Marginal Derecha del Río y conformando el sistema a todo lo largo de este, de dos vías de sentidos contrarios cuyo separador será el Río mismo.

4º El funcionamiento de la Avenida 6ª como una sola vía que lleva el tráfico hacia el anillo periférico del CENTRO ADMINISTRATIVO, y la Avenida 7ª Norte en sentido contrario.

distribuisca senza interferire nelle funzioni, che in prima istanza devono realizzare il CENTRO AMMINISTRATIVO come zona preferibilmente pedonale. All'anello periferico convergono le due margine del fiume Cali che riceveranno il traffico generato nel centro della città e lo evacueranno verso di esso simultaneamente appoggiandosi sull'Avenida de las Americas e Avenida 6ª, e compiranno ugualmente la missione verso l'ovest della città. Il traffico che va dal nord al sud della città e viceversa attraverso la Calle 5ª e il traffico che comunica il centro commerciale della città e il nord, attraverso la calle 15ª e 8ª nord. In tutto questo approccio stradale gli unici cambiamenti introdotti nella situazione attuale sono i seguenti:

1º La chiusura al traffico automobilistico della calle 12ª e della Av. 2ª Nord nel settore del CENTRO AMMINISTRATIVO.

2º La conformazione dell'anello stradale con la AV. 2ªA-Nord facendo del percorso del Centro la funzione di marginale del fiume.

3º Il funzionamento della Av. Colombia, in una sola direzione per funzionare come parte del margine destro del fiume e formare il sistema percorrendo tutta la lunghezza di questo, di due strade in direzioni opposte il cui separatore sarà il fiume stesso.

4º Il funzionamento della Av. 6ª come un'unica strada che porta il traffico verso l'anello periferico del CENTRO AMMINISTRATIVO, e la Av. 7ª Nord in direzione opposta.

VIAS PEATONALES

Se ha considerado fundamental el acceso a pie al CENTRO ADMINISTRATIVO desde los principales focos generadores de este tipo de tráfico que son actualmente: La Plaza de Caycedo, corazón comercial de Cali y la Av. 6ª Norte, núcleo de un comercio liviano de vigoroso crecimiento.

Entre estos dos polos se establece una comunicación fácil y continua, cuya necesidad es ahora evidente, a través de las Calles 11 y 12 desde la Plaza de Caycedo que deberá convertirse en paseos peatonales a través de una zona de comercio liviano claramente conformada, que llegan al CENTRO ADMINISTRATIVO por medio de pasos subterráneos bajo la Avenida Colombia y confluyen en la Avenida 2ª Norte, la cual salvan por medio de otro paso elevado. El parque Uribe Uribe se integrará a la zona del CENTRO ADMINISTRATIVO por medio de un puente peatonal que contribuirá a establecer un paseo a lo largo del Río y una comunicación en el sentido longitudinal del área del Centro atravesando las plazas y parque hasta llegar al área del segundo desarrollo.

2º DETERMINANTES PAISAJISTICOS

Los determinantes paisajísticos del sitio fueron en gran parte los que llevaron a escogerlo como emplazamiento del CENTRO ADMINISTRATIVO MUNICIPAL. Es, por lo tanto, fundamental destacarlos como punto de partida para cualquier diseño. Entre ellos merecen mencionarse principalmente los siguientes: El río, que lo limita y conforma

PERCORSI PEDONALI

Si è considerato fondamentale l'accesso a piedi al CENTRO AMMINISTRATIVO dai principali nodi generatori di questo tipo di traffico che sono attualmente: Plaza de Caycedo, cuore commerciale di Cali e Av. 6ª Norte, nucleo di un commercio leggero in forte crescita.

Tra questi due poli si stabilisce una comunicazione facile e continua, la cui necessità è ormai evidente, attraverso le vie 11 e 12 dalla Piazza Caycedo che dovrà diventare passeggiate pedonali attraverso un'area commerciale leggera e chiaramente conformata, raggiungendo il CENTRO AMMINISTRATIVO per mezzo di sottopassaggi sotto Av. Colombia e convergendo alla Av. 2 Nord, che attraversano per mezzo di un altro sovrappasso.

Il Parco Uribe Uribe sarà integrato nell'area del CENTRO AMMINISTRATIVO attraverso un ponte pedonale che contribuirà a stabilire una passeggiata lungo il Fiume e una comunicazione in senso longitudinale dell'area del Centro attraversando le piazze e il parco fino a raggiungere l'area del secondo sviluppo.

2º DETERMINANTI PAESAGGISTICI

Le determinanti paesaggistiche del luogo sono state in gran parte quelle che hanno portato a sceglierlo come sede del CENTRO AMMINISTRATIVO MUNICIPALE. È quindi essenziale evidenziarli come punto di partenza per qualsiasi progetto. Tra questi, vale la pena di menzionare principalmente i seguenti: Il fiume, che lo limita e lo conforma in gran

en gran parte de su extensión y contribuye a caracterizar el sector definitivamente. Su presencia se acusa en la zonificación mediante un tratamiento de parque y arborización a todo lo largo de su curso y en el estudio paisajístico se incluirá un paseo que aproveche su vista en la forma más adecuada. Es conveniente hacer notar que durante todo el año el caudal de aguas del Río suele ser muy bajo, pero ocasionalmente puede llegar a niveles altos incluso inconvenientes. Por lo tanto, su vista más que en forma directa se acusará por el tratamiento que se dé a las riberas.

3° LOS PARQUES

Este sector de Cali se caracteriza por tener las únicas áreas verdes conformadas del Centro de la ciudad; "La plaza de armas, el Parque Uribe Uribe, el Parque "La Maria" y el Club de Tenis, conforman una zona verde cuya presencia y mantenimiento es de gran importancia para la comunidad, y fueron punto de partida principalmente dentro del estudio del CENTRO ADMINISTRATIVO. El diseño de área edificada y plazas duras del Centro Cívico, no podrá desconocer este hecho ni destruir los grupos de árboles, de gran tamaño algunos de ellos, y de lento crecimiento en su mayoría que serían irremplazables; por el contrario, lo indicado es conservar estos valores y tratar de incorporarlos al proyecto urbanístico y arquitectónico y concentrar las edificaciones en el sitio actualmente construido y con la menor densidad de árboles y zonas verdes.

El clima de Cali hace poco recomendable el uso

parte della sua estensione e contribuisce a caratterizzare definitivamente il settore. La sua presenza è accusata nella zonizzazione attraverso un trattamento del parco e gli alberi lungo il suo percorso e nello studio paesaggistico si includerà una passeggiata che sfrutterà la sua vista nel modo più appropriato. Occorre notare che durante tutto l'anno il flusso d'acqua del fiume è di solito molto basso, ma occasionalmente può raggiungere livelli elevati anche sconvenienti. Pertanto, il suo punto di vista sarà più che direttamente influenzato dal trattamento riservato alle rive.

3° I PARCHI

Questo settore di Cali è caratterizzato per avere le uniche aree verdi costituiti nel centro della città; "La plaza de armas, el Parque Uribe Uribe, el Parque "La Maria" y el Club de Tenis, formano un'area verde la cui presenza e manutenzione è di grande importanza per la comunità, e sono stati punto di partenza principalmente all'interno dello studio del CENTRO AMMINISTRATIVO. Il progetto delle aree edificate e delle piazze dure del Centro Cívico non può ignorare questo fatto né distruggere i gruppi di alberi, alcuni dei quali sono grandi e la maggior parte dei quali sono a crescita lenta e insostituibili; al contrario, ciò che è indicato è conservare questi valori e cercare di incorporarli nel progetto urbano e architettonico e concentrare gli edifici sul sito attualmente costruito e con la minore densità di alberi e aree verdi.

incontrolado de áreas duras que reflejan el sol a los edificios y por el contrario es deseable el mantenimiento de las zonas de sombra y prado que refrescan del contorno, creando un microclima agradable.

Pero además no podría sino una gran falta de sensibilidad desconocer la existencia de un hecho paisajístico tan notorio e importante como este.

OBSERVACIONES GENERALES

Existe una serie de elementos comunes que servirán en general a todas las Dependencias;

-Deben ubicarse espacios comunes de recepción en cada piso.

-Debe proveerse además un Centro de Correspondencia o Mensajería General para todo el edificio, sitio en el cual se centralice el recibo y el despacho de toda la correspondencia de EMCALI, tanto interna como externa. La expedición de correspondencia liviana entre las oficinas y el Centro de correspondencia y viceversa, se hará por un sistema de tubos neumáticos que aceleren esta operación.

-Es necesario proveer el acondicionamiento de aire por sistema central en todas las Dependencias.

-La subestación eléctrica necesaria para todo el Complejo Administrativo deberá ubicarse en el sótano del Edificio de EMCALI.

-Las escaleras de la plataforma básica deben ser diseñadas en forma tal que en un futuro próximo puedan ser reemplazadas por escaleras mecánicas.

Il clima di Cali rende sconsigliabile l'uso incontrollato di aree dure che riflettono il sole sugli edifici e al contrario è auspicabile mantenere zone d'ombra e prati che rinfrescano l'ambiente, creando un piacevole microclima.

Ma inoltre non poteva che essere una grande mancanza di sensibilità ignorare l'esistenza di un fatto paesaggistico così noto e importante come questo.

OSSERVAZIONI GENERALI

Ci sono una serie di elementi comuni che serviranno in generale a tutte le Dipendenze;

-Gli spazi comuni di accoglienza devono essere situati su ogni piano.

-Devono inoltre essere previsti un Centro di corrispondenza o di Messaggeria Generale per l'intero edificio, dove la ricezione e l'invio di tutta la corrispondenza EMCALI, sia interna che esterna, è centralizzata. La spedizione della posta leggera tra gli uffici e il centro postale e viceversa sarà fatta da un sistema di tubi pneumatici per accelerare questa operazione.

--È necessario fornire aria condizionata da un sistema centrale in tutte le Dipendenze.

-La sottostazione elettrica necessaria per tutto il complesso amministrativo deve essere situata nel seminterrato dell'edificio EMCALI.

-Le scale della piattaforma básica devono essere progettate in modo tale che nel prossimo futuro possano essere sostituite da scale meccaniche.

-Las dependencias ubicadas en sótano y semisótano tendrán las mismas características de las correspondientes del edificio de la Alcaldía.

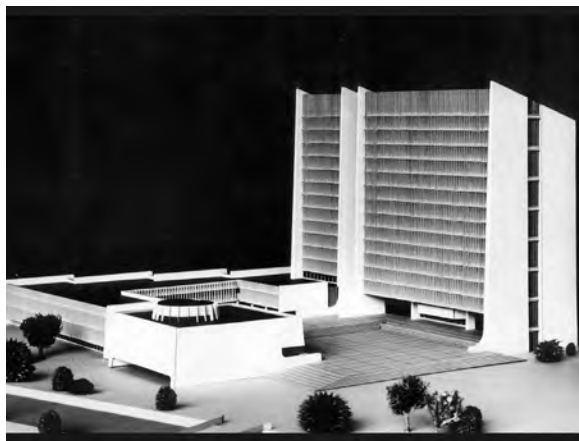
-Los ascensores serán 3 con una capacidad y velocidad de 3.000-500 pies/minuto. El pozo requerido para la instalación de 3 ascensores de 3.000 libras es de 8.00 Mts. de ancho por 2.18 Mts. de frente a fondo.

-Se hace énfasis nuevamente en la autonomía, tanto funcional como administrativa que, con relación a la Alcaldía y sus Dependencias anexas, debe expresar el conjunto de EMCALI.

-Le dipendenze situate nel sotterraneo e nel seminterrato avranno le stesse caratteristiche delle corrispondenti dell'edificio del Comune.

-Gli ascensori saranno 3 con una capacità e una velocità di 3.000-500 piedi al minuto. Il pozzo necessario per l'installazione di 3 ascensori da 3.000 libbre è di 8,00 metri di larghezza per 2,18 metri da davanti a dietro.

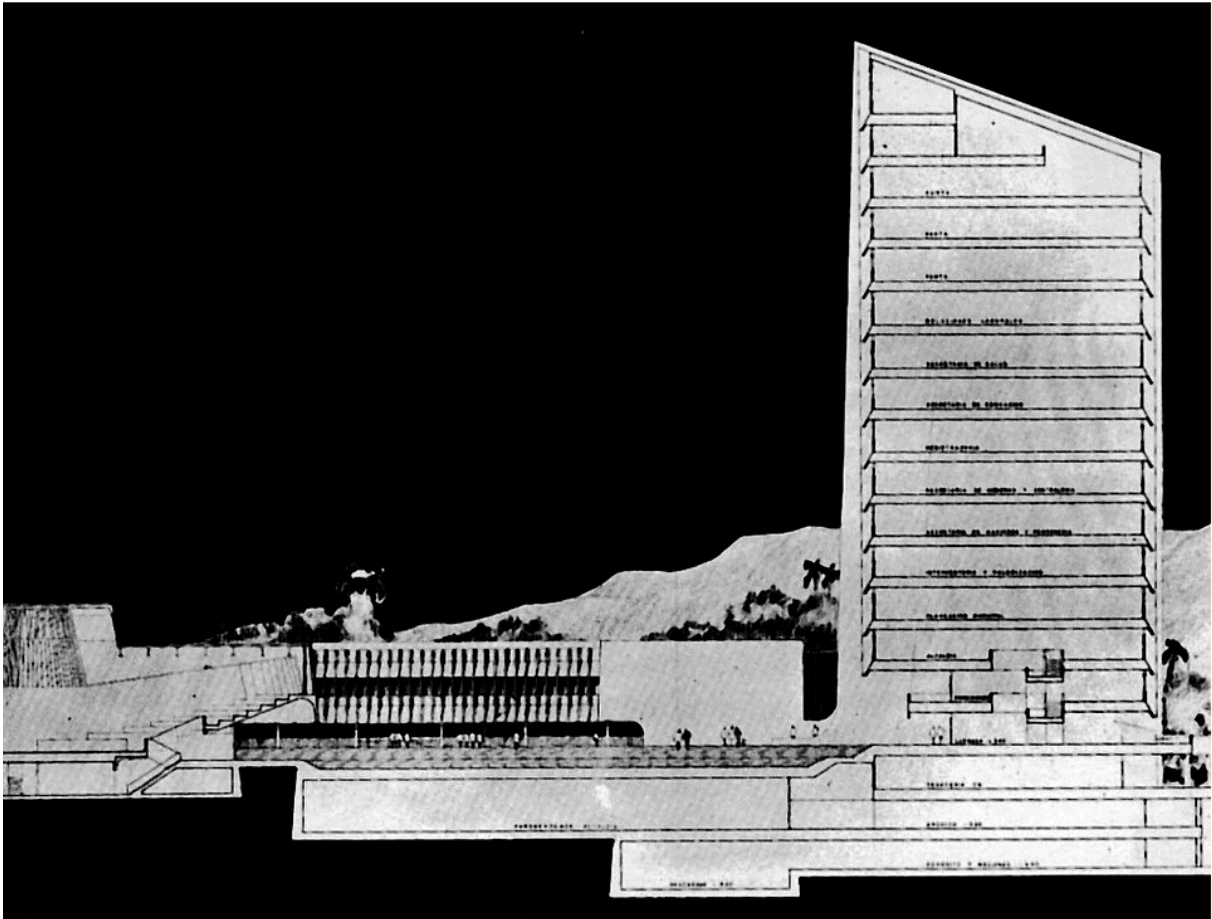
-Si sottolinea ancora una volta l'autonomia, sia funzionale che amministrativa che, in relazione all'Ufficio del Sindaco e le sue dipendenze annesse, dovrebbe esprimere l'intero EMCALI.



Modello CAM, Archivio: Germán Samper Gnecco



Modello CAM, Archivio: Germán Samper Gnecco



Sezione CAM, Archivio: Germán Samper Gnecco

APPENDICE B

[Memoria di Progetto]

“[el] replanteamiento del programa, consignado en las bases del concurso, [...] reduce el proyecto a sus condiciones objetivas [...] la prescripción define el problema del proyecto [...] Samper no convierte la memoria en la justificación a posteriori de un proyecto, ni en la descripción de una forma predeterminada-, al contrario es la ocasión para poner en práctica un pensamiento de proyecto, una ruta cuidadosamente trazada, definida por el examen de las diversas opciones para enfrentar el problema que, ulteriormente, deviene en forma [...] se consideran por separado los aspectos del proyecto que hay que resolver: funcionales, técnicos, económicos e incluso subjetivos. Si se sostiene la comparación con la grilla [CIAM] como paradigma y modelo, correspondería a la desagregación de las condiciones o factores climáticos en temperatura, humedad relativa, vientos, radiación térmica, etc. En consecuencia, se propone una solución arquitectónica que presenta dos vicisitudes en su desarrollo: el acuerdo con una opción que se define en sucesivas escalas autónomas (definir las partes que componen el proyecto, proponer su relación urbana, prever su aspecto volumétrico, desarrollar la escala del edificio, etc.), como el proyecto para el Centro Administrativo Municipal de Cali (CAM)

[...] en segundo término se hace traducción arquitectónica del programa [...] En tercer lugar, se avanza en el desarrollo figurativo del tipo respecto a cómo enfrenta las condiciones externas, de la realidad concreta, en sucesivas capas de aproximación hasta la arquitectura; esto significa que se plantea desde el emplazamiento del proyecto en el lugar, pasando por el estudio del clima y la topografía, la creación de un paisaje (urbano), la relación con un contexto inmediato, hasta el planteamiento de la ocupación espacial [...] En un cuarto momento sucesivo, denominado por el propio Samper como “los procedimientos arquitectónicos”, se concreta arquitectónicamente el proyecto. Es decir que se presenta el proyecto con los medios propios de la disciplina (plantas, cortes, fachadas, perspectivas, isometrías)”. (Cortés, Arias, 2011, pp.104-105)

PLANTEAMIENTO

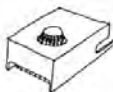
" EL OBJETO DEL CONCURSO ES EL CONJUNTO ADMINISTRATIVO MUNICIPAL DE CALI COMPUESTO POR LA PLAZA CIVICA Y LOS EDIFICIOS QUE LA CONFORMAN " (Tomado de las Bases del concurso)

CARACTERISTICAS INTERNAS

" LA PLAZA CIVICA.....
LA PLAZA CIVICA



" Y LOS EDIFICIOS QUE LA CONFORMAN " " los edificios que la componen "



LA PLAZA CIVICA

"El conjunto debe evidenciarse como edificio y espacio publico."
"Es el centro de la vida politica municipal con sus multiples actividades." Es el sitio para desarrollo de actividades populares.
"Es la vinculacion espacial entre el desarrollo urbano y la ciudad."
"Su plaza, unica plaza y de justicia (en los edificios) simboliza el bien y el poder."
Puntos de PLAZA 02
- Lugar de contacto ciudadano
- de vida al aire libre.
- simbolo de autoridad y gobierno

LA ALCALDIA

dividida en dos:
1 - Alcabala o zona administrativa "todo pto. tiene carácter municipal en el conjunto" por sus dependencias.
2 - "zonas generales" "compuesto por los que se distinguen el publico y de intercambio de documentos (zona flexible)" "Alcabala se por su función de edificio más destacado de los que debe distinguirse en el conjunto."
Puntos: "zona simbólica y permanente en los pto. representativos" "simbolicidad y flexibilidad en las áreas dependientes"

EL CONCEJO

"depende a los niveles más administrativos" "simbolo de la democracia" "debe ser fácilmente accesible" "su carácter representativo debe estar expresado en el aspecto exterior del edificio"

LAS EMPRESAS

separadas y soltas a) "deben quedar de por sí como un todo" b) "deben estar bien comunicadas por medio de un sistema" "no un espacio independiente autónomo" "los edificios deben estar claramente diferenciados"
INICIALIA "debe conformar un solo volumen" "debe ser un todo" "debe ser un todo" "debe ser un todo"

PLANIFICACION

"LOGGETTO DEL CONCURSO E IL COMPLESSO AMMINISTRATIVO COMUNALE DI CALI COMPSTO DALLA PIAZZA CIVICA E DAGLI EDIFICI CHE LA COMPONGONO" (preso dal regolamento del concorso)

CARATTERISTICHE INTERNE

LA PIAZZA CIVICA

"Il complesso deve evidenziarsi come edifici e spazi pubblici".
"È il centro della vita politica dei cittadini con le sue multiple attività".
È il luogo per lo sviluppo delle assemblee popolari.
È il legame spaziale tra lo sviluppo civico e la città.
La piazza civica si distingue e dà rilievo (agli edifici) fungendo da accesso e basamento.
Sommario La PIAZZA È
-luogo di contatto cittadino
-la vita all'aria aperta
-simbolo d'autorità e governo.

IL COMUNE

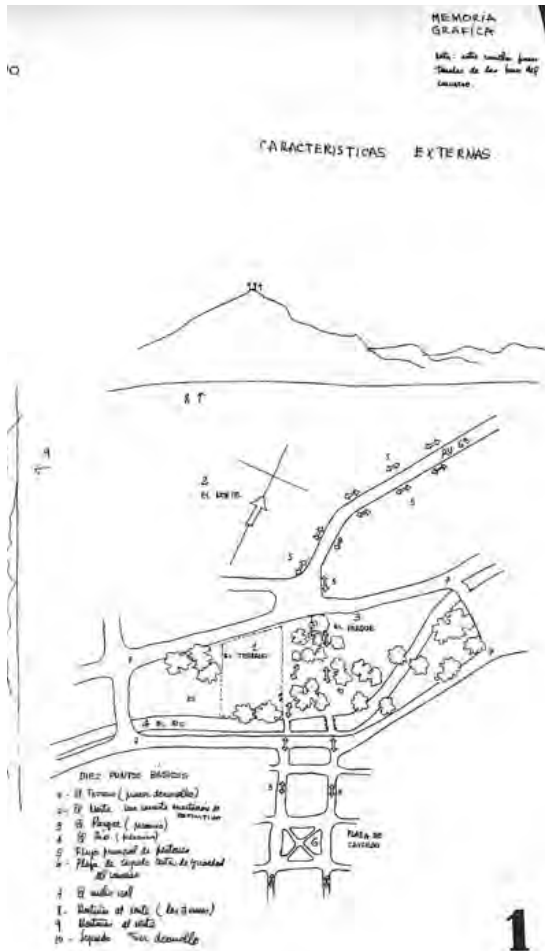
Diviso in due:
1- Ufficio del sindaco o area amministrativa. "Questo settore ha un carattere principale nel complesso". Questo sono aree rappresentative.
2- Servizi generali. "Composto dalle aree di sportelli di assistenza pubblica e di scambio di documenti. (aree flessibili)".
"Il Comune è per la sua funzione l'edificio più importante tra quelli che si svilupperanno nel complesso."
Sommario: Progettazione accurata e permanente nei piani rappresentativi.
Funzionalità e flessibilità nelle altre dipendenze.

IL CONSIGLIO

"Rappresenta i cittadini davanti all'amministrazione".
Simbolo di democrazia
"Deve essere facilmente accessibile"
"Il suo carattere rappresentativo deve essere espresso nell'aspetto esterno dell'edificio."

LE AZIENDE

EMCALI. 2 settori: a) Servizi generali. "Che funziona come una banca" b) Unità tecniche. Poco pubblico. Deve essere isolata
"È un organismo decentralizzato. Autonomo".
"I volumi devono essere chiaramente differenziati".
INVICALI
EMSIRVA. Possono formare un unico volume.
Dovrebbero essere previsti dei livelli per l'espansione.



CARATTERISTICHE ESTERNE

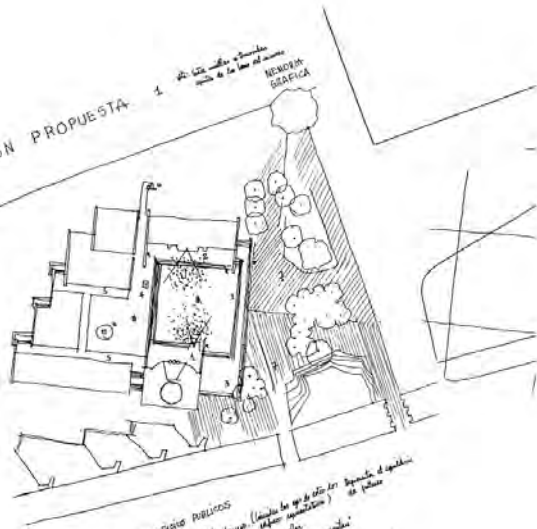
DIECI PUNTI BASICI

- 1- Il territorio (primo sviluppo)
- 2- Il Nord (a... è DEFINITIVA)
- 3- Il Parco (presenza)
- 4- Il fiume (presenza)
- 5- Flusso pedonale principale
- 6- Plaza de Caycedo, centro di gravità del commercio
- 7- L'anello stradale
- 8- Montagna a nord (le 3 Croci)
- 9- Montagne a ovest
- 10- Secondo e terzo sviluppo

LA SOLUCION PROPUESTA 1

1. *Ata: una escala y un puente sobre de la base del edificio*

MEMORIA GRAFICA



1. *CONSTRUCION DE LOS EDIFICIOS PUBLICOS*
 2. *La Plaza Civica* *Substitucion de Avenida y Plaza (eliminar los que ya existían, dependiente del equilibrio del sistema urbano existente)*
 3. *El punto del campo y la Plaza popular*
 4. *El punto de la Avenida y el punto de la Plaza*
 5. *El punto de la Avenida y el punto de la Plaza*
 6. *Escaleras que conectan la Plaza con un punto que surge del edificio*
 7. *Homenaje al fundador*
 8. *Plataforma abstraccion de la Plaza*
 9. *Plataforma de Plaza (paseo)*
 10. *Plataforma de Plaza (paseo)*

11. *Plataforma de Plaza (paseo)*

12. *Plataforma de Plaza (paseo)*
 13. *Plataforma de Plaza (paseo)*
 14. *Plataforma de Plaza (paseo)*
 15. *Plataforma de Plaza (paseo)*
 16. *Plataforma de Plaza (paseo)*
 17. *Plataforma de Plaza (paseo)*
 18. *Plataforma de Plaza (paseo)*
 19. *Plataforma de Plaza (paseo)*
 20. *Plataforma de Plaza (paseo)*

LA SOLUCIONE PROPOSTA 1

Nota: parte delle regole del concorso sono trascritte tra virgolette.

MEMORIA GRAFICA

1. CARATTERE DEGLI EDIFICI PUBBLICI

-La Piazza Civica. Confronto tra il Comune e il Consiglio, (i due edifici rappresentativi coincidono) Rappresenta l'equilibrio dei poteri.

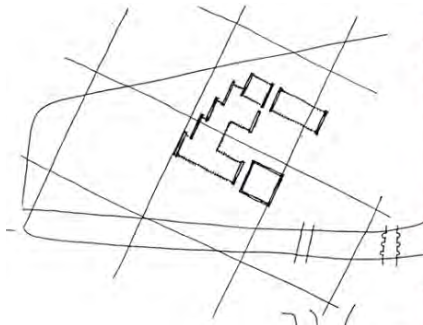
- 1- Il portico del consiglio e la tribuna popolare o "contatto tra i cittadini e coloro che li rappresentano".
- 2- Il portico del municipio e il balcone verso la piazza o "contatto tra cittadini e i dirigenti".
- 3- Scale che presentano la piazza come base di collegamento tra gli edifici.
- 4- Omaggio al fondatore.

La Piazzetta degli Aziende.

- 5- Portico intorno alla piazzetta (protezione da pioggia e sole)
- 6- Fonte di acqua per rinfrescare l'ambiente

Un altro elemento del design urbano

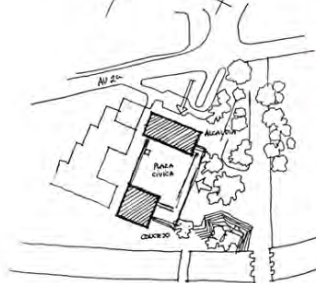
- 7- Progettazione del marciapiede del parco in modo che conduca alla piazza civica.
- 8- Progettazione del pavimento delle 2 piazze (forme semplici che coincidono con il modulo strutturale.
- 9- Integrazione degli edifici alla Piazza attraverso alcuni muri che la abbracciano.
- 10- Progettazione accurata di scale, piedistalli, ponti, fontane, ecc.



PRIMERA DECISION. ORIENTACION

Adoptar de una política CIARA sobre clima de todo el edificio con:

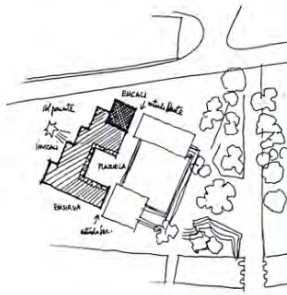
- 1- Orientación según coordenadas geográficas
- 2- Abrir las fachadas Norte y Sur protegiéndolas con paramentos verticales y horizontales.
- 3- Cerrar fachadas este y oeste con muros dobles con circulación de aire que por- paciones de brisa y aislamiento térmico.



SEGUNDA DECISION. PLAZA CIVICA Y EDIFICIOS REPRESENTATIVOS

Creación de una PLAZA CIVICA abierta al parque para hacer un ingreso a través de él. La plaza está orientada para los dos edificios representativos: Alcaldía y Consejo. La fachada, hacia a la de su parte, hacen de un camino a través del mismo, abierta a espacios públicos de fácil circulación.

El COURTADO al frente de la escuela. Los edificios simbólicos constituyen una fachada permanente al parque. Los otros edificios (de empresas) constituyen un grupo susceptible de ampliación y expansión a la altura del 2º desarrollo.



TERCERA DECISION PLAZA DE LAS EMPRESAS

- Unión de la Plaza de las Empresas.
- Nivel más alto por adaptación a la topografía.
- Orientación de la Plaza en función por la brisa.
- Portico que liga los accesos a las 3 empresas.
- Pisos que cubren, al 2º desarrollo.
- Separación con Alcalde y Consejo por medio de un portico, presencia Norte y Sur.
- Una separación de niveles, permitiendo un acceso unificado con la Alcalde.

DECISIONE INIZIALE ORIENTAMENTO

Adozione di una politica CIARA sul clima che si definisce come segue:

- 1- Orientamento secondo le coordinate geografiche
- 2- Aprire le facciate nord e sud proteggendole con *brise soleil* verticali e orizzontali.
- 3- Chiudere le facciate est e ovest con doppie pareti a circolazione d'aria che garantiscono un ottimo isolamento termico.

SECONDA DECISIONE PIAZZA CIVICA ED EDIFICI RAPPRESENTATIVI

Creazione di una PIAZZA CIVICA aperta sul parco per fare l'ingresso attraverso di esso.

La piazza è incorniciata dai due edifici rappresentativi: il Comune e il Consiglio.

il Comune, accanto all'Av. 2ª per facilitare l'accesso:

- Camion al seminterrato
- Auto ufficiali e parcheggi.
- Fermata dell'autobus
- Ambulanze.

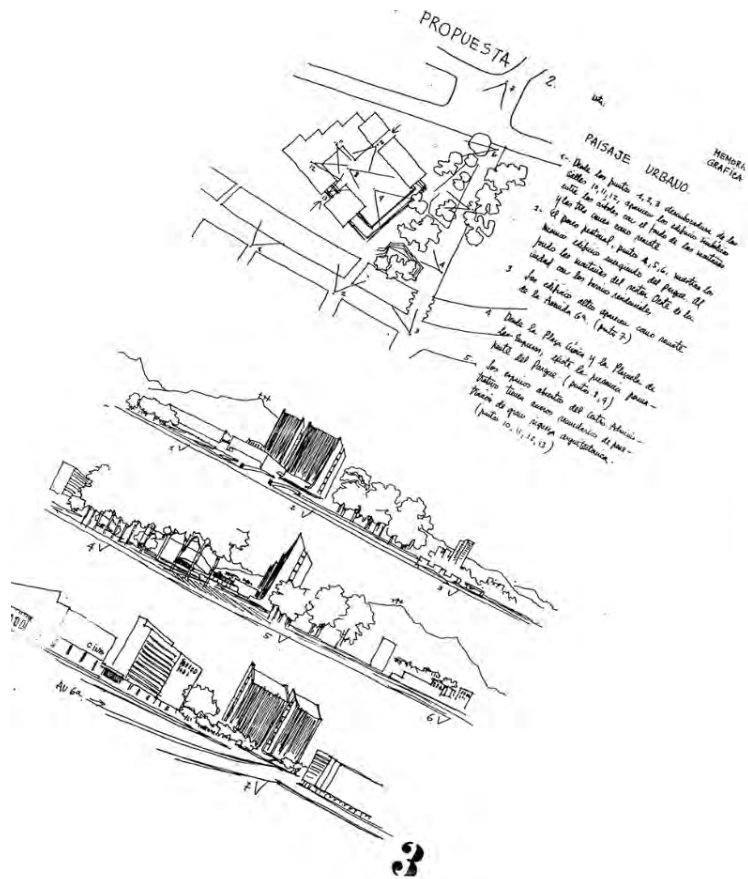
IL CONSIGLIO di fronte al Comune

-gli edifici simbolici costituiscono una facciata permanente verso il parco.

Gli altri edifici (le aziende) costituiscono un gruppo suscettibile di ampliamenti e di espansione nell'area del 2º sviluppo.

TERZA DECISIONE PIAZZETTA DEGLI AZIENDE

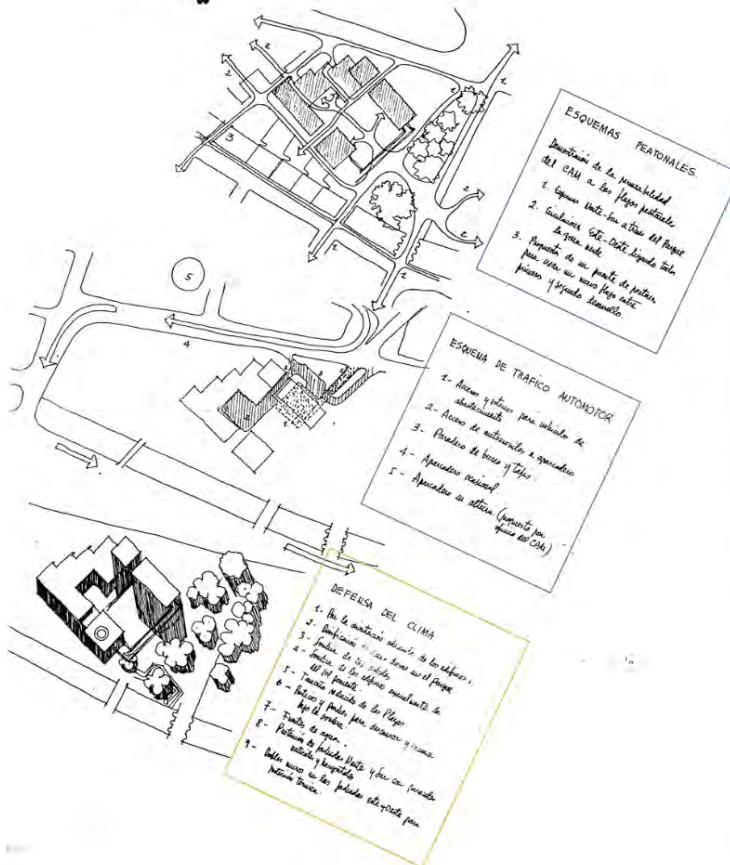
- Creazione della Piazzetta degli Aziende.
- Livello più alto per adattamento alla topografia.
- Orientamento della piazzetta con ombra nel pomeriggio.
- Portico che collega gli accessi alle 3 aziende.
- Piani che portano al secondo sviluppo.
- Separazione con il Comune e il Consiglio che permette una penetrazione secondaria a Nord e a Sud.
- Chiara separazione di Emcali permettendo comunque un'unità con il Comune.



LA SOLUZIONE PROPOSTA 2 MEMORIA GRAFICA

PAESAGGIO URBANO

- 1- Dai punti 1,2,3 imboccatura delle strade 10,11,12, gli edifici simbolici appaiono tra gli alberi con lo sfondo delle montagne e le tre croci come conclusione.
- 2- Il percorso pedonale, punti 4,5,6, mostra gli stessi edifici che emergono dal parco. Sullo sfondo, le montagne del settore occidentale della città con le zone residenziali.
- 3- Gli edifici alti appaiono come il termine della 6a Avenida (punto 7).
- 4- Dalla Piazza Cívica e dalla Piazzetta degli Aziende, c'è una presenza permanente del parco (punti 8,9)
- 5- Gli spazi aperti del Centro Amministrativo hanno accessi secondari di grande ricchezza architettonica. (punti 10,11,12,13)



SCHEMI PEDONALI

Dimostrazione della permeabilità del CAM ai flussi pedonali

- 1- Schemi Nord-Sud attraverso il parco
- 2- Circolazioni est-ovest che collegano tutta l'area verde
- 3- Proposta di un ponte pedonale per creare un nuovo flusso tra il primo e il secondo sviluppo.

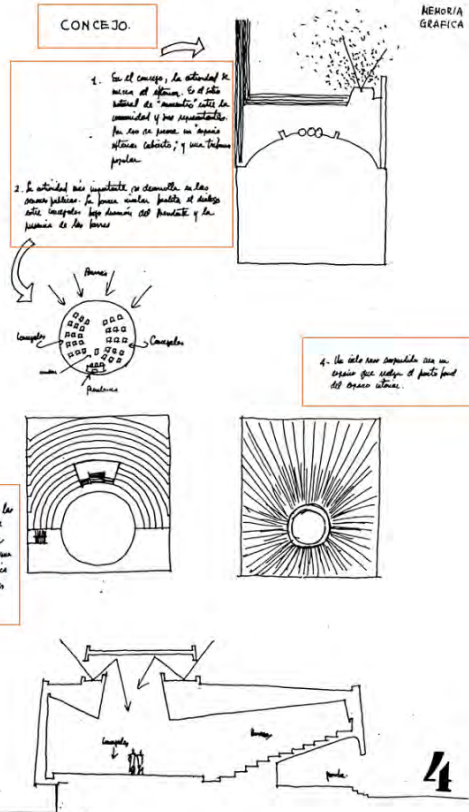
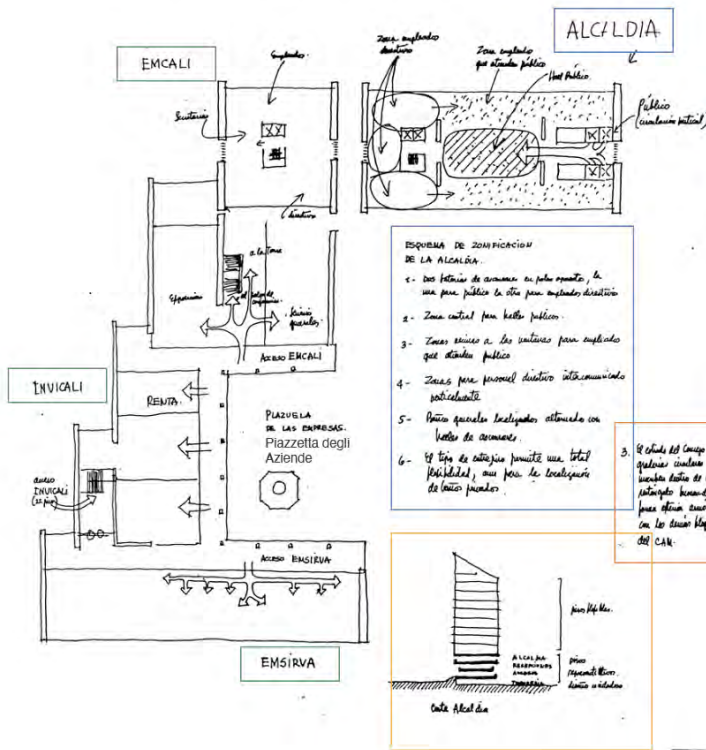
SCHEMI DI TRAFFICO AUTOMOBILISTICO

- 1- Accesso e seminterrati per i veicoli di rifornimento
- 2- Accesso delle auto al parcheggio
- 3- Fermata di autobus e taxi
- 4- Parcheggio occasionale
- 5- Parcheggio a livello superiore (proposto dall'ufficio CAM)

PROTEZIONE DEL CLIMA

- 1- A causa dell'orientamento all'interno degli edifici.
- 2- Dosaggio di zone dure nel parco.
- 3- Ombra degli alberi.
- 4- Ombra degli edifici, in particolare quella del sole al tramonto.
- 5- Dimensione ridotta dei piazzali.
- 6- Portici e podi per riposare e camminare all'ombra.
- 7- Fontane d'acqua.
- 8- Protezione delle facciate Nord e Sud con elementi verticali e orizzontali (brise soleil).
- 9- Doppie murature sulle facciate est e ovest per la protezione termica.

LA SOLUCION PROPUESTA. 3



MEMORIA GRAFICA

COMUNE

EMCALI

CONSIGLIO

INVICALI

EMSIRVA

SCHEMA DI ZONIZZAZIONE DEL COMUNE

- 1- Due batterie di ascensori in poli opposti, una per il pubblico e l'altra per i dirigenti.
- 2- Area centrale per le hall pubbliche.
- 3- Aree vicine alle finestre per i dipendenti che si occupano del pubblico.
- 4 Zone per il personale direttivo verticalmente interconnesse.
- 5- Bagni generali situati in alternanza con le hall degli ascensori.
- 6- Il tipo di soppalco permette una totale flessibilità, anche per l'ubicazione dei bagni privati.

Piante flessibili

COMUNE
RECEPTION
ACCESSIPiante rappresentative,
progettazione accurata

Sezione Comune

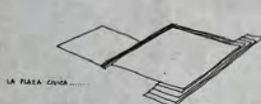
CONSIGLIO

- 1- Nel consiglio, l'autorità viene avviata all'esterno. È il luogo neutrale di "incontro" tra la comunità e i suoi rappresentanti. Per questo merita uno spazio esterno coperto; e una tribuna popolare.
- 2- L'attività più importante si svolge nelle aree pubbliche. La forma circolare facilita il dialogo tra i consiglieri sotto la direzione del presidente e la presenza delle torri.
- 3- Il palco del consiglio e le tribune circolari sono iscritte all'interno di un rettangolo, alla ricerca di una forma esterna che sia in armonia con gli altri blocchi del CAM.
- 4- Un controsoffitto sospeso crea uno spazio che valorizza il punto focale dello spazio interno.

PLANTEAMIENTO

"EL OBJETO DEL CONCURSO ES EL CONJUNTO ADMINISTRATIVO MUNICIPAL DE CALI COMPUESTO POR LA PLAZA CIVICA Y LOS EDIFICIOS QUE LA CONFORMAN" (Tomado de los bases del concurso)

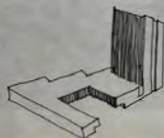
CARACTERISTICAS INTERNAS



LA PLAZA CIVICA



UN EDIFICIO DE LA CORPORACION II



LA PLAZA CIVICA

- "El conjunto debe ordenarse como edificio y no como plaza"
- "La plaza debe ser una plaza pública, con sus múltiples actividades" lo es el sitio para desarrollo de actividades populares
- "La plaza debe ser una plaza, pero el desarrollo urbano y la ciudad"
- "La plaza debe ser una plaza y no un espacio" (en los edificios) posibilidad de tener y permitir
- "Según el contexto urbano de Cali y sus calles"
- "Cuidado de la actividad y silencio"

LA ALCALDIA

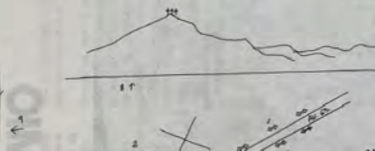
1. "Edificio que debe ser un edificio" (en los edificios) posibilidad de tener y permitir
2. "Edificio que debe ser un edificio" (en los edificios) posibilidad de tener y permitir
3. "Edificio que debe ser un edificio" (en los edificios) posibilidad de tener y permitir
4. "Edificio que debe ser un edificio" (en los edificios) posibilidad de tener y permitir
5. "Edificio que debe ser un edificio" (en los edificios) posibilidad de tener y permitir
6. "Edificio que debe ser un edificio" (en los edificios) posibilidad de tener y permitir
7. "Edificio que debe ser un edificio" (en los edificios) posibilidad de tener y permitir
8. "Edificio que debe ser un edificio" (en los edificios) posibilidad de tener y permitir
9. "Edificio que debe ser un edificio" (en los edificios) posibilidad de tener y permitir
10. "Edificio que debe ser un edificio" (en los edificios) posibilidad de tener y permitir

EL CONCEJO

- "Edificio que debe ser un edificio" (en los edificios) posibilidad de tener y permitir
- "Edificio que debe ser un edificio" (en los edificios) posibilidad de tener y permitir
- "Edificio que debe ser un edificio" (en los edificios) posibilidad de tener y permitir
- "Edificio que debe ser un edificio" (en los edificios) posibilidad de tener y permitir

LOS EDIFICIOS

1. "Edificio que debe ser un edificio" (en los edificios) posibilidad de tener y permitir
2. "Edificio que debe ser un edificio" (en los edificios) posibilidad de tener y permitir
3. "Edificio que debe ser un edificio" (en los edificios) posibilidad de tener y permitir
4. "Edificio que debe ser un edificio" (en los edificios) posibilidad de tener y permitir
5. "Edificio que debe ser un edificio" (en los edificios) posibilidad de tener y permitir
6. "Edificio que debe ser un edificio" (en los edificios) posibilidad de tener y permitir
7. "Edificio que debe ser un edificio" (en los edificios) posibilidad de tener y permitir
8. "Edificio que debe ser un edificio" (en los edificios) posibilidad de tener y permitir
9. "Edificio que debe ser un edificio" (en los edificios) posibilidad de tener y permitir
10. "Edificio que debe ser un edificio" (en los edificios) posibilidad de tener y permitir



MEMORIA GRAFICA

Este es el modelo para el estudio de la zona del concurso.

CARACTERISTICAS EXTERNAS

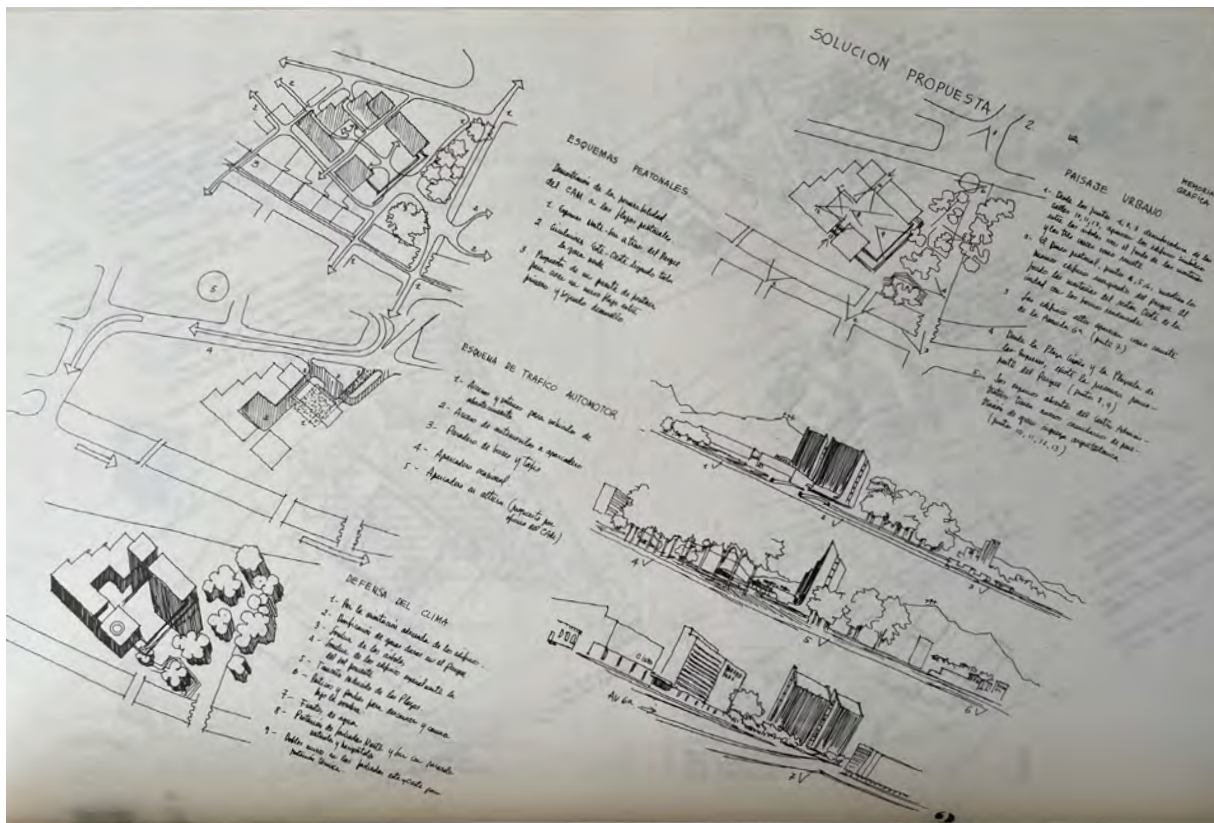


DEZ PUNTOS BASICOS

1. El terreno (zona de estudio)
2. El suelo (zona de estudio)
3. El agua (zona de estudio)
4. El aire (zona de estudio)
5. El ruido (zona de estudio)
6. El viento (zona de estudio)
7. El sol (zona de estudio)
8. El ruido (zona de estudio)
9. El viento (zona de estudio)
10. El sol (zona de estudio)

1

"Memoria" di progetto 1/4 pubblicata in Rivista Escala Nro. 28



"Memoria" di progetto 3/4 pubblicata in Rivista *Escala* Nro. 28

APPENDICE C

*[Frammenti dell'intervista/conversazione
con Germán Samper]*

ENTREVISTA / CONVERSACIÓN CON
GERMÁN SAMPER 18.07.2018 - Fragmentos

GERMÁN SAMPER: GS
SASHA LONDOÑO: SL

SL: De pronto si usted me cuenta un poquito de esa experiencia. De esa manera en que Le Corbusier [LC] le dijo las cosas y usted se las apropió y emprendió el viaje. Ese primer viaje o esos primeros viajes con esa conciencia de que se aprende viajando. Si me cuenta un poquito de eso...

GS: Bueno... pero tal vez, primero te digo... porque tú ves aquí unos libros, todos son apuntes de viaje. Hay 5000 dibujos.

Tengo una hija que me ha ayudado a organizarlos. Estos no son originales. Los originales los tenemos guardados, no los tocamos. En principio son unos cuadernos relativamente pequeños que es como la mitad de esto. Media carta. No te digo que te los muestro porque es que mi hija Catalina está con trabajo allá abajo y no... pero te lo cuento.

Yo entré al Taller de LC prácticamente sin permiso de él. Eso fue en 1949. En el 47 había venido LC a Bogotá, porque lo invitaron... y sonaba que le iban a encargar a él el Plan Piloto de Bogotá.

INTERVISTA / CONVERSAZIONE CON
GERMAN SAMPER 18.07.2018 - Frammenti

GERMÁN SAMPER: GS
SASHA LONDOÑO: SL

SL: Se mi racconta un po' di quell'esperienza: Il modo in cui Le Corbusier [LC] le ha detto delle cose di cui lei si è appropriato e si è messo in viaggio. Quel primo viaggio o quei primi viaggi con quella consapevolezza di viaggiare per imparare. Se mi racconta un po' di questo...

GS: Bene... ma forse, prima ti dico... perché vedi alcuni libri qui, sono tutti appunti di viaggio. Ci sono 5000 disegni.

Ho una figlia che mi ha aiutato ad organizzarli. Questi non sono gli originali. Teniamo gli originali archiviati, non li tocchiamo. In principio sono dei quaderni relativamente piccoli che sono circa la metà di questo. Mezza carta. Non te le mostrerò perché mia figlia Catalina sta lavorando laggiù e non posso... ma ti racconto.

Sono entrato nell'atelier di LC praticamente senza il suo permesso. Era il 1949. Nel 1947 LC era venuto a Bogotá, perché era stato invitato... e sembrava che sarebbe stato responsabile del "Piano Piloto" di Bogotá.

Para mí fue un impacto muy grande verlo, tenerlo presente, pero no pude hacer nada... los que lo rodeaban, eran los alumnos y los profesores que hablaban francés o inglés, pero LC nunca habló bien inglés, su idioma era el francés. Y entonces me dije "yo tengo que ir a trabajar donde este caballero" y al día siguiente primero que todo, para aprender a hablar me matriculé en la Alianza Francesa y empecé a estudiar. Yo estaba recién graduado. Estaba en el momento en el que podía hacer cualquier cosa. Un año después estaba todavía yo en mi aprendizaje y en la Alianza Francesa anunciaron unas becas; tuve la suerte, porque eran tres becas y hubo siempre muchos aspirantes, tuve la suerte de que me la adjudicaran.

Y entonces me fui para París en barco. Eso fue una delicia. En es época ir en avión era complicado porque había varias paradas, y el barco era más barato. Ahí me encontré con un amigo que iba para allá, entonces tuvimos un viaje delicioso, conocimos a un pasajero de pelo blanco que se llamaba Ernest Hemingway, nos hicimos amigos.

Él iba en primera clase, pero bajaba a clase turista, porque era donde era rico. Se hacían campeonatos de ping pon y todo eso. Era burrísimo para el ping pon Hemingway... pero nos divertimos mucho con él. [...] la última jornada de ese viaje fue en tren hasta París. Como un mes [en barco]... largo; ya digo yo fechas y no me recuerdo de algunas, tengo que acordarme de otras... yo no sé, no

Per me è stato un impatto molto grande vederlo, averlo presente, ma non potevo fare nulla... quelli che lo circondavano erano gli studenti e i professori che parlavano francese o inglese, ma LC non parlava bene l'inglese, la sua lingua era il francese. E poi mi sono detto "devo andare a lavorare per questo signore" e il giorno dopo, prima di tutto, per imparare a parlare, mi sono iscritto all'Alliance Française e ho iniziato a studiare. Ero un neolaureato. Ero al punto in cui potevo fare qualsiasi cosa. Un anno dopo ero ancora nel mio apprendimento e all'Alliance Française hanno annunciato alcune borse di studio; sono stato fortunato, perché c'erano tre borse di studio e c'erano sempre molti candidati, sono stato fortunato ad essere aggiudicato.

Così sono andato a Parigi in nave. È stato un piacere. A quel tempo andare in aereo era complicato perché c'erano diverse tappe, e la nave era più economica. Lì ho incontrato un amico che stava andando di là, così abbiamo fatto un viaggio delizioso, abbiamo incontrato un passeggero dai capelli bianchi di nome Ernest Hemingway, siamo diventati amici.

Lui viaggiava in prima classe, ma scendeva in classe economica, perché lì era divertente. Avevano campionati di ping pong e tutto il resto. Hemingway era un vero asino del ping-pong... ma ci siamo divertiti molto con lui. [...] l'ultima parte di quel viaggio è stata in treno fino a Parigi. Come un mese [a bordo]... lungo; dico delle date e alcune non le ricordo,

son tan importantes. Me instalé y yo tenía una guía para los becarios; tuve una conversación con un personaje y le dije “sabe que estoy desilusionado, porque yo me inscribí en la... (de ahí en adelante todo era mentiras) me inscribí en urbanismo y he estado mirando el curriculum y esto no me va a servir en Bogotá, Bogotá es una aldea, tiene 400mil habitantes, no me va a servir todo lo que estudie aquí... y me dijo: “no importa, llene tantos créditos... francés, historia del arte... a nosotros nos interesa es que usted esté en París y aprenda a hablar y nos conozca”.

Le dije "tengo otro problema: me gustaría trabajar con LC" y me dijo "no, lo siento, pero no puedo ayudarle, porque no puedo imponerme a un hombre que es privado que reciba a un becario. Tienes razón en querer trabajar allí, te propongo esto: vas por tu cuenta, si te recibe, acepto que trabajar con LC es el equivalente a estudiar allí y luego nos traes un certificado mensual de asistencia al atelier y te pagaré mensualmente" -que es lo que hicieron- Así que al día siguiente fui al atelier de LC que estaba en el segundo piso y una escalera trasera. La oficina de LC estaba en un corredor de un convento, había la iglesia, estaba el claustro y uno llegaba era, la calle era por debajo, y al fondo había una escalera. Y uno subía y casi que quedaba al frente... se estrellaba uno con la escalera. Llegué y pregunté por LC y... las secretarias pues que les toca trancar gente, ¿no? Entonces me dijo “de qué se tarta” y le dije “que quiero trabajar en su oficina por un año y no cobro

altre le devo ricordare... non so, non sono così importanti. Mi sono sistemato e ho avuto una guida per i borsisti; ho avuto una conversazione con un personaggio e gli ho detto "sai che sono deluso, perché mi sono iscritto a.... (da quel momento in poi sono state tutte bugie) mi sono iscritto a pianificazione urbana e ho guardato il curriculum e non mi servirà a Bogotá, Bogotá è un paese, ha 400.000 abitanti, tutto quello che studio qui non mi servirà... e lui mi ha detto: "non importa, compila tanti crediti... francese, storia dell'arte... ci interessa che tu sia a Parigi e che impari a parlare e a conoscerci".

Gli ho detto: "Ho un altro problema: vorrei lavorare con LC" e lui mi ha risposto "no, mi dispiace, ma non posso aiutarlo, perché non posso imporre a un uomo che è privato di ricevere borsisti. Hai ragione a voler lavorare lì, ti propongo questo: vai per conto tuo, se ti riceve, accetto che lavorare con LC è l'equivalente di studiare lì e poi ci porti un certificato mensile di frequenza all'atelier e ti pagherò mensilmente" - che è quello che hanno fatto - Così il giorno dopo sono andato all'atelier di LC che era al secondo piano e una scala sul retro. L'atelier di LC era in un corridoio di un convento, c'era la chiesa, c'era il chiostro e si arrivava lì, la strada era sotto, e in fondo c'era una scala. E si saliva e si arrivava quasi davanti... si andava a sbattere contro le scale. Sono arrivato e ho chiesto di LC e... le segretarie, beh, devono bloccare la gente, no? Allora lei mi ha chiesto di cosa si trattava e io gli ho detto: "Voglio lavorare nel vostro studio per un anno senza essere pagato

nada porque tengo una beca” y me dijo “no, si esto no es una oficina de desempleados”. Pero puedo hablar con él? “En este momento está muy ocupado, lo siento. Y me hizo una cara... Y yo quedé petrificado. Ese fue un momento de angustia. Me salí naturalmente a la calle y se me ocurrió: Yo había oído decir que había un colombiano trabajando allá, que se había quedado trabajando en el taller con LC que se llamaba Rogelio Salmona.

Efectivamente él era estudiante de arquitectura de los primeros años en Bogotá. Yo lo que tengo es que hablar con Salmona. Me esperé a que salieran a la hora del almuerzo. me presenté, lo invité a almorzar y le conté la historia. Y ese fue un momento en mi vida importante, porque de Salmona dependía que yo pudiera... era un contacto directo, casi directo.

Y me dijo: “pues a mí se me ocurre una cosa” y es que todos los arquitectos del taller estamos trabajando por las noches en la presentación de la ponencia de LC el año entrante en Bèrgamo en Italia. Nos tiene corriendo, no nos deja descansar si tú aceptas dibujar, nosotros no tenemos que trasnocharnos tanto, voy a hablar con la persona que está dirigiendo ese proyecto” que era un personaje que después fue conocido: Georges Candillis.

Al día siguiente Salmona realmente cumplió su misión y le dijo a Candillis: “hay un colombiano que está becado y entraría a trabajar al taller solamente para esto y no tenemos que

perché ho una borsa di studio" e mi ha risposto: "No, questo non è un ufficio di disoccupati". Ma posso parlare con lui? "È molto occupato al momento, mi dispiace". E mi ha fatto una faccia... Sono rimasto pietrificato. Quello è stato un momento di angoscia. Naturalmente sono uscito e mi è venuto in mente: Avevo sentito che c'era un colombiano che lavorava lì, che era riuscito a rimanere a lavorare nell'atelier con LC di nome Rogelio Salmona. Infatti era uno studente di architettura a Bogotá nei primi anni.

Quello che devo fare è parlare con Salmona. Ho aspettato all'ora di pranzo, mi sono presentato, l'ho invitato a mangiare e gli ho raccontato la mia storia. E quello è stato un momento importante della mia vita, perché dipendeva da Salmona che io potessi... era un contatto diretto, quasi diretto.

E mi ha detto: “allora, mi viene in mente una cosa ed è che tutti gli architetti dell'atelier siamo a lavorare di notte alla presentazione del lavoro di LC l'anno prossimo a Bergamo in Italia. Ci fa correre, non ci lascia riposare. Se accetti a disegnare, non dobbiamo lavorare fino a tardi, vado a parlare con la persona che dirige questo progetto”, che era un personaggio che poi divenne noto: Georges Candillis.

Il giorno dopo Salmona ha davvero compiuto la sua missione e ha detto a Candillis: "c'è un colombiano che ha una borsa di studio e verrebbe a lavorare nell'atelier solo per questo

trasnochar nosotros. Entonces la negociación se hizo fue con Candillis y no con LC.

A George Candillis le pareció bien y al día siguiente a la misma hora salimos a almorzar y me dijo Salmona: "a Candillis le parece bien, de manera que si tu quieres, mañana puedes venir; yo te acompaño pues porque las secretarias son bastante cerradas en esto".

Eso fue muy divertido, porque pues yo esperé afuera a Candillis y a Samona y entramos y subimos la escalera y con un timbrecito se abrió la puerta y veo a la primer secretaria, ella que me había dicho que no había nada, voy entrando yo orondo al taller de LC.

LC pintaba por las mañanas e iba a l taller a las 2 de la tarde, de manera que era fácil que no nos viéramos. Y así estuve yo unos días y no me miraba, como si yo no existiera.

Yo estaba en un rincón haciendo unos dibujos y eran unos dibujos al principio bobos porque eran simplemente... era la grilla CIAM, eran simplemente líneas y cosas a las cuales se iba después a ponerle fotografías.

Unas semanas después pidió un voluntario LC para que le ayudaran a ordenar su biblioteca (que la tenía patas arriba - como esta) y yo levanté la mano antes que ninguno. Estuve 2 meses arreglándole la biblioteca a LC. Y obviamente ya me conoció, sabía que era colombiano, que era arquitecto, que estaba recién graduado, que

periodo e così non dobbiamo restare svegli lavorando tutta la notte. Quindi la trattativa è stata fatta con Candillis e non con LC.

George Candillis è stato d'accordo e il giorno dopo alla stessa ora siamo andati a pranzo e Salmona mi ha detto: "Candillis è d'accordo, quindi se vuoi, domani puoi venire; verrò con te perché le segretarie sono piuttosto chiuse su questo".

È stato molto divertente, perché ho aspettato fuori Candillis e Samona e siamo entrati e abbiamo salito le scale e con un piccolo campanello la porta si è aperta e vedo la prima segretaria, lei che mi aveva detto che non c'era niente, e io stavo entrando tranquillamente nello studio di LC.

LC dipingeva al mattino e andava in studio alle 2 del pomeriggio, quindi era facile per noi non vederci. E sono stato così per alcuni giorni e lui non mi guardava, come se non esistessi.

Ero in un angolo a fare dei disegni ed erano disegni stupidi all'inizio perché erano semplicemente... era la griglia del CIAM, erano semplicemente linee e cose a cui poi avremmo aggiunto delle fotografie.

Qualche settimana dopo LC ha chiesto un volontario per aiutarlo a riordinare la sua biblioteca (che era sottosopra - come questa) e io ho alzato la mano prima di chiunque altro. Ho passato 2 mesi a riordinare la biblioteca

quería trabajar en su oficina y toda esa cosa. Él me daba un cafecito a las 10 de la mañana y conversábamos. Tenía ese acercamiento porque le estaba arreglando la biblioteca. ¡Yo estaba en la casa de él! Él tenía su taller de pintura... era en la casa y la biblioteca y todo su desorden, todas sus cosas. ¡Muy afortunado! Entonces ya me conoció; ¡qué mejor hoja de vida que esa!

Con Salmona le ofrecimos que íbamos a Italia, le dijimos: "Le ofrecemos monsieur LC que nosotros vamos a Italia y llevamos el material de su ponencia, para que usted no tenga que llegar allá con cajas y cosas... a Bérghamo! y se lo ayudamos a montar.

Entonces tuvimos una conversación:
LC: y qué van a hacer en las vacaciones?

GS/RS: nos vamos a Italia

LC: ¿Tienen cámara fotográfica?

GS/RS: Sí claro, tenemos una cámara muy buena.

LC: Pues les doy un consejo, dejen su cámara en París. Lleven cuadernos de apuntes. Cuando les gusta alguna cosa, ¡dibújenla! El dibujo es el mejor agente de aprendizaje. La arquitectura se aprende visitándola, entrando, son espacios interiores que el hombre crea para todas sus actividades; entonces si ustedes entran, lo ven por fuera por todos los costados, están

di LC. E ovviamente mi conosceva già, sapeva che ero colombiano, che ero un architetto, che ero un neolaureato, che volevo lavorare nel suo ufficio e tutte queste cose. Mi dava un caffè alle 10 del mattino e parlavamo. Ho avuto questo approccio perché stavo sistemando la sua biblioteca, ero a casa sua! Aveva il suo studio di pittura a casa... e la biblioteca e tutto il suo casino, tutte le sue cose. Sono stato molto fortunato! Così mi ha conosciuto; non c'è curriculum migliore di questo!

Con Salmona gli abbiamo proposto di andare in Italia, le abbiamo detto: "Le offriamo *Monsieur LC* che andiamo in Italia e prendiamo il materiale della sua conferenza, in modo che Lei non debba arrivare lì con scatole e cose... a Bérghamo! e l'aiutiamo a montarlo.

Poi abbiamo avuto una conversazione:
LC: e cosa farete in vacanza?

GS/RS: andiamo in Italia

LC: Avete una macchina fotografica?

GS/RS: Sì, certo, abbiamo una macchina fotografica molto buona.

LC: Beh, ecco un consiglio: lasciate la macchina fotografica a Parigi. Portate con voi dei quaderni: quando vi interessa qualcosa, disegnatela! Il disegno è il miglior agente di apprendimento. L'architettura si impara visitandola, entrandoci, sono spazi interni che

estudiando arquitectura. Ustedes saben que yo soy autodidacta. Yo a los 20 años me fui a recorrer el oriente y a dibujar.

Él tenía un personaje que se volvió muy amigo de él, en la Chaux-de-Fonds en Suiza de donde él era oriundo. Conoció este personaje que era un arquitecto al cual LC le escribía en los viajes; le escribía cartas, le mandaba tarjetas postales...

Yo ya estoy viejo, se me olvidan las cosas... y fuera de eso tengo malos los ojos, entonces ya no veo bien. Ya no puedo dibujar. No puedo dibujar absolutamente nada. Ni escribir. Ni leer. La vida es así...

Bueno, entonces yo seguí el consejo de LC. Guardé la cámara en mi habitación; la dejé en París. Dije: "el maestro tiene la razón; yo no sé dibujar, pero tengo que aprender" y Rogelio estaba en las mismas... él estaba tomando clases de pintura en una academia conocida allá en París. Todos los principiantes iban: Academie Julian, creo que se llamaba. Yo no pisé una de esas. Yo no recibí clases ni nada.

SL: Como usted dice: usted dibuja como dibuja, porque aprendió a dibujar, dibujando

GS: Sí. Yo me voy, yo dibujo, ahí veremos qué pasa, medije.

Esa fue la iniciación. Ahí llegamos a Bérnago, le montamos... estuvimos en el congreso, no

l'uomo crea per tutte le sue attività; quindi se si entra, la si vede dall'esterno su tutti i versanti, si studia l'architettura. Voi sapete che sono un autodidatta. Quando avevo 20 anni sono andato a visitare l'est e a disegnare.

Aveva un personaggio che divenne un suo caro amico, a La Chaux-de-Fonds in Svizzera, da dove veniva. Ha conosciuto questo personaggio che era un architetto al quale LC scriveva nei suoi viaggi; gli scriveva lettere, gli mandava cartoline...

Sono già vecchio, dimentico le cose... e inoltre ho gli occhi rovinati, quindi non ci vedo più bene. Non posso più disegnare. Non riesco a disegnare proprio niente. Né scrivere. Né leggere. La vita è così...

Allora ho seguito il consiglio di LC. Ho tenuto la macchina fotografica nella mia stanza; l'ho lasciata a Parigi. Ho detto: "il maestro ha ragione; non so disegnare, ma devo imparare" e Rogelio era nella stessa situazione... prendeva lezioni di pittura in una nota accademia lì a Parigi. Tutti i principianti sono andati lì: Academie Julian, credo si chiamasse. Non sono andato a una di queste. Non ho preso nessuna lezione o altro.

SL: Come Lei dice: Lei disegna come disegna, perché ha imparato a disegnare disegnando.

GS: Sì. Ci vado, disegno, vediamo cosa succede, mi sono detto.

son muy largos, no duran más de 8 días los congresos del CIAM. Era el CIAM 7.

Y ahí nos despedimos con LC y seguimos, se nos unió Pablo Solano que era estudiante de arquitectura también. Pablo Solano estaba estudiando arquitectura, pero después se volvió pintor. No sé si lo conoces. Es un... o fue un pintor maravilloso, ya murió... de cosas abstractas de dibujitos, liniecitas, un pintor... pero él era de una precisión impresionante. Y bueno, éramos 3 en ese viaje.

SL: En el verano de 1949

GS: Sí, después del congreso arrancamos. Ahí en ese sitio hice los primeros dibujos.

LC nos dio otro consejo. Nos dijo: "los dibujos de arquitecto son estudios, no son cuadros para colgar en la pared, esos [los cuadros] también son importantes, yo hago de eso también y me gusta, pero los dibujos de arquitecto no son pinturas. Los croquis de arquitecto son estudios. Uno hace un corte, pone una nota, en fin...

Nos dijo: "No regalen sus dibujos, porque esos son su patrimonio personal. De manera que pues los arquitectos tienen la mala costumbre de hacer dibujos, paisajitos y después los regalan y se quedan sin nada. Y todo el trabajo, si llegan ustedes a ser buenos, pues queda distribuido entre todos los amigos y las amigas. No regalen sus dibujos. Hay que firmarlos y

Quella è stata l'iniziazione. Lì siamo arrivati a Bergamo, lo abbiamo montato e siamo stati al congresso, non sono molto lunghi, i congressi CIAM non durano più di 8 giorni. Era il CIAM7.

E lì ci siamo salutati con LC e abbiamo continuato, Pablo Solano si è unito a noi, che era anche uno studente di architettura. Pablo Solano studiava architettura, ma poi è diventato un pittore. Non so se lo conosci. Lui è un... o era un pittore meraviglioso, è morto... di cose astratte di piccoli disegni, piccole linee, un pittore... ma era di una precisione impressionante. Ebbene, eravamo in tre in quel viaggio.

SL: Nell'estate del 1949

GS: Sì, dopo il congresso abbiamo iniziato. È lì che ho fatto i miei primi disegni.

LC ci ha dato un altro consiglio. Ci ha detto: "i disegni dell'architetto sono studi, non sono quadri da appendere al muro, anche quelli [i quadri] sono importanti, io stesso li faccio e mi piace, ma i disegni dell'architetto non sono quadri. Gli schizzi dell'architetto sono studi. Si fa una sezione, si fa una nota, insomma...

Ci ha detto: "Non regalate i vostri disegni, perché sono il vostro patrimonio personale. Così gli architetti hanno la cattiva abitudine di fare disegni, piccoli paesaggi, e poi li regalano e non gli rimane niente. E tutto il lavoro, se riuscite ad essere bravi, viene distribuito tra

hay que poner la fecha para que ustedes sepan el orden en que se están haciendo las cosas; porque ustedes verán que al principio no es fácil dibujar y después estarán dibujando si tienen esa afición, por el resto de la vida”.

GS: Ese fue otro consejo que nos dio muy bueno. Y aquí están mis dibujos desde el primer viaje

SL: Y en vez de llevarse la cámara compró un cuaderno...

GS: Yo compré cuaderno

SL: Y ¿cuántos cuadernos más o menos dibujó en ese viaje?

GS: Yo no te sé decir cuantos eran... eran unos cuadernos con espiral...

Estaba ayer arreglando con mi señora, mirando... Este es el viaje a Europa [me muestra el volumen 1 de los libros empastados que contienen los dibujos escaneados] Este es un dibujo de Picasso, por mas feo que parezca. Era una exposición de Picasso y era fácil de... Entramos a los museos a dibujar las vasijas y todo. Eso es ya Venezia. Esta es toda Italia.

Es que yo los 5 años de trabajo con LC, estuve dibujando. Era ordenado con los cuadernos. Los cuadernos yo los numeré; los tenía ordenados, las hojas eran blancas, no tenían líneas, el dibujo era a lápiz. En un momento

tutti gli amici. Non regalate i vostri disegni. È necessario firmarli e mettere la data in modo da sapere l'ordine in cui si fanno le cose; perché vedrete che all'inizio non è facile disegnare e poi disegnerete, se avete questo interesse, per il resto della vostra vita”.

GS: Questo è stato un altro ottimo consiglio che ci ha dato. Ed ecco i miei disegni del primo viaggio.

SL: E invece di prendere la macchina fotografica, ha comprato un quaderno...

GS: Ho comprato un taccuino

SL: E quanti taccuini più o meno ha disegnato in quel viaggio?

GS: Non so dirti quanti fossero... erano quaderni a spirale...

Stavo giusto sistemando con mia moglie ieri, guardando... Questo è il viaggio in Europa [mi mostra il volume 1 dei libri rilegati che contengono i disegni digitalizzati] Questo è un disegno di Picasso, per quanto brutto possa sembrare. Era una mostra di Picasso ed era facile... Siamo andati nei musei a disegnare i vasi e tutto il resto. Questa è già Venezia. Questa è tutta l'Italia.

È che i 5 anni in cui ho lavorato con LC, ho disegnato. Sono stato ordinato con i quaderni. Ho numerato i quaderni; li avevo in ordine,

dado cometí un error, pero eso ya no me recuerdo, y hay unos dibujos que se perdieron... ¡cuadrículados! ¡Qué horror!

Yo me los traje todos aquí hace un tiempo, unos 3 años, mi hija Catalina la menor, cogió los cuadernos, los escaneó, los pasó a este formato y mandamos empastar un juego de volúmenes. Estos están todos numerados con una numeración general. Yo tengo dos numeraciones en los planos [dibujos].

Si hago un viaje al Japón, allá los números porque me gusta hacer recorridos y entonces estudio los recorridos que puedan ser interesantes y los voy dibujando; puedo hacer 10 dibujos en una caminata para mostrar todo el trayecto y entonces eso requiere una numeración. Pero es una numeración parcial, es decir, el viaje al Japón va de 1 a lo que sea.

Ya cuando tomamos la decisión de hacer este trabajo, esa numeración la hice yo y empezamos a hacer una numeración general; ese es el segundo número. Ese es ya digamos... es como el consecutivo de las secretarias.

El que lleva el registro de todo. Claro, el consecutivo, pero del dibujo. Y eso me fue para mí un placer, porque los dibujos le recuerdan a uno los viajes, lo mismo que la música... Uno va por ahí y oye una música y le recuerda un viaje. Los croquis mas que ninguno,

i fogli erano bianchi, non avevano linee, il disegno era a matita. Ad un certo punto ho fatto un errore, ma non me lo ricordo più, e ci sono alcuni disegni che sono andati persi... su carta millimetrata, che orrore!

Li ho portati tutti qui qualche tempo fa, circa 3 anni fa, mia figlia Catalina, la più giovane, ha preso i quaderni, li ha scannerizzati, li ha trasferiti in questo formato e abbiamo avuto una serie di volumi rilegati. Queste sono tutte numerate con una numerazione generale. Ho due numerazioni sui piani [disegni].

Se faccio un viaggio in Giappone, li numero lì perché mi piace fare dei percorsi e poi studio i percorsi che potrebbero essere interessanti e li disegno; posso fare 10 disegni in una passeggiata per mostrare tutto il percorso e poi questo richiede una numerazione. Ma è una numerazione parziale, cioè il viaggio in Giappone va da 1 a qualsiasi cosa.

Quando abbiamo preso la decisione di fare questo lavoro, ho fatto quella numerazione e abbiamo iniziato a fare una numerazione generale; questo è il secondo numero. Questo è, diciamo,... è come il numero consecutivo delle segretarie.

Quello che tiene traccia di tutto. Certo, il consecutivo, ma del disegno. E questo è stato un piacere per me, perché i disegni ricordano i viaggi, come la musica... Se vai in giro, senti una musica e ti ricorda un viaggio. Gli schizzi più di ogni altro.

Esta es la numeración general y cada plano [dibujo] tiene una leyenda simplemente para saber de qué se trata. Lo que estábamos viendo hace un momentico, entonces es Venecia, es el Palacio Ducal. ¿Tú has estado en Venecia? Ese Palacio es una maravilla.

Van quedando con su letrero y se van ordenando, y cuando llegaba a cierto número de páginas, decíamos: “esto lo empastamos” y es el volumen número 1. ¡ Y yo tengo 14 libros! ¡Cinco mil dibujos! Porque LC ¡no me dejó regalarlos!

Me di cuenta de que el consejo que me había dado LC era impresionante: “no regale sus dibujos” que es lo primero que hace una persona con un amigo “ay que dibujo tan bonito!” te lo regalo.

Esa es la ruta [mapa] que empieza en Bérgamo: Bergamo, Milano, Verona, Vicenza, Padova, Venezia, Ravenna, Lucca, Florencia, Pisa, Siena, Arezzo, Perugia, Assisi, Orieto, Roma, Napoles, Pompeya, Salerno, Amalfi, Arezzo, Agrigento y atravesamos a Tunez. Ya Salmona se quedó por aquí [Toscana] y Pablo Solano se quedó un poco antes. Ya todos los que te estoy nombrando, se murieron. Todos los de mi generación, se fueron. Salmona regresó a París, creo que era la razón económica, ya hasta aquí tengo plata, y se devolvió.

Hay dibujos y no se ha hecho la comparación [entre Samper y Salmona] Hay dibujos en

Questa è la numerazione generale e ogni piano [disegno] ha una legenda per sapere di cosa si tratta. Quello che stavamo guardando un momento fa, è Venezia, è il Palazzo Ducale, tu sei stata a Venezia? Quel palazzo è una meraviglia.

Rimangono con il loro segno e vengono ordinati, e quando abbiamo raggiunto un certo numero di pagine, abbiamo detto: "questo lo mettiamo insieme" ed è il volume numero 1. E ho 14 libri! Cinquemila disegni! Perché LC non mi ha permesso di regalarli!

Ho capito che il consiglio che LC mi aveva dato era fantastico: "non regalare i propri disegni" che è la prima cosa che una persona fa con un amico "oh che bel disegno" te lo regalo.

Questo è il percorso [mappa] che parte da Bergamo: Bergamo, Milano, Verona, Vicenza, Padova, Venezia, Ravenna, Lucca, Firenze, Pisa, Siena, Arezzo, Perugia, Assisi, Orieto, Roma, Napoli, Pompei, Salerno, Amalfi, Arezzo, Agrigento e fino alla Tunisia. Salmona è rimasto qui [Toscana] e Pablo Solano si è fermato un po' prima. Tutti quelli che sto nominando sono morti. Tutta la mia generazione se n'è andata. Salmona è tornato a Parigi, penso che sia stata la ragione economica, ho dei soldi fin qui, ed è tornato.

Ci sono disegni e il confronto non è stato fatto [tra Samper e Salmona]. Ci sono disegni in cui siamo fianco a fianco, perché ci è piaciuto il

que estamos uno al lado del otro, porque nos gustó el punto de vista y estamos dibujando lo mismo.

SL: ¿Se paraban en los mismos puntos a dibujar lo mismo?

GS: No. Normalmente nos separábamos y cada uno hacía lo que quería. Pero otras veces íbamos caminando los tres y de repente "ah! ¡Qué bonito que está esto!" y nos sentábamos uno al lado del otro.

Salmona era mejor dibujante que yo. Pero no creo que fuera tan constante. Él los coloreaba, él les ponía color en el sitio. A mí me daba envidia, pero... porque él sí alcanzo a estar en esa Academia de Dibujo, a aflojar la mano, y sobre todo a dibujar personajes... Yo no soy capaz de dibujar una persona, dibujo unos fantasmas para dar escala, y eso me ha servido mucho, los personajes.

SL: ¿Y usted dibujaba en lápiz y luego reteñía en tinta?

GS: Yo al principio dibujaba directo en tinta...

SL: ¿En ese primer viaje, por ejemplo?

GS: Sí. Pero después descubrí que era mejor hacer el dibujo en lápiz y después reteñirlo. En lo posible por la noche, el mismo día.

SL: Y LC no le dijo nada de eso?

punto de vista e stiamo disegnando lo stesso.

SL: Vi siete fermati negli stessi punti per disegnare la stessa cosa?

GS: No. Di solito ci dividevamo e facevamo quello che volevamo fare. Ma altre volte noi tre stavamo camminando e all'improvviso "ah, com'è bello questo!" e ci sedevamo uno accanto all'altro.

Salmona è stato un miglior disegnatore di me. Ma non credo che fosse così costante. Lui li colorava, metteva il colore sul sito. Io ero invidioso di lui, ma... perché lui è riuscito a frequentare quell'Accademia di disegno, a rilassare la sua mano, e soprattutto a disegnare i personaggi... Io non sono in grado di disegnare una persona, disegno alcuni fantasmi per dare la scala, e questo mi ha aiutato molto, i personaggi.

SL: E Lei disegnava a matita e poi ridisegnava a inchiostro?

GS: All'inizio disegnavo direttamente a inchiostro...

SL: In quel primo viaggio, per esempio?

GS: Sì. Ma poi ho scoperto che era meglio realizzare il disegno a matita e poi ripassarlo. Se possibile la sera, il giorno stesso.

SL: E LC non le ha detto niente su questo?

GS: No, no nos dijo nada. Nunca vio nuestros dibujos. De ningún viaje.

En el atelier había un japonés que se llamaba Yosizaka Takamasa. Ese era una locura dibujando, dibujaba todo, salía en una bicicleta y ¡dibujaba todo! Alguna vez LC dijo "Yosizaka, su mano va más rápido que su cabeza y pues los dibujos hay que digerirlos!"

Los dibujos tiene la fecha. Todos, desde el primero. Entonces pues ahí tienes los dibujos.

Esto es interesante porque esto es una plaza en Bérgamo y este es un edificio que está sobre pilotes, a la LC, para venta de mercados y cosas de esas y la escalera está en otro edificio. Entonces uno sube por aquí y atraviesa; el congreso estaba en un salón aquí y debajo era libre. Ese fue uno de mis primeros dibujos y de los que estimo más. Y esta es la planta. Aquí empezó el viaje, ese viaje a Italia.

[se refiere a los primeros dibujos: 11, 12 y 13 del cuaderno de viaje N.3, realizados en Bérgamo: Palazzo della Raggione y Piazza Vecchia]

Y no tienen ningún misterio. La planta es esta... la escalera es por aquí, y esto es la parte de atrás... también lo dibujé; y ahí empieza el viaje.

Digamos que una página del cuaderno original es eso mismo, sino que el tamaño es la mitad.

GS: No, non ci ha detto nulla. Non ha mai visto i nostri disegni. Da nessun viaggio.

Nell'atelier c'era un giapponese chiamato Yosizaka Takamasa. Era pazzo a disegnare, disegnava tutto, andava in bicicletta e disegnava tutto! Qualche volta LC gli ha detto: "Yosizaka, la tua mano va più veloce della tua testa e i disegni bisogna digerirli!"

I disegni sono datati. Tutti, a partire dal primo. Ecco i disegni.

Questo è interessante perché questa è una piazza di Bérgamo e questo è un edificio che è sopra piloti, alla LC, per vendere mercati e cose del genere e la scala è in un altro edificio. Quindi si sale qui e si passa attraverso; il congreso era in una sala qui e sotto era libero. Questo è stato uno dei miei primi disegni e uno dei più cari a me. E questa è la pianta. È qui che è iniziato il viaggio, quel viaggio in Italia.

[si riferisce ai primi disegni: 11, 12 e 13 del quaderno di viaggio N.3, realizzati a Bérgamo: Palazzo della Raggione e Piazza Vecchia].

E non hanno alcun mistero. La pianta è questa... la scala è qui, e questo è il retro... l'ho anche disegnato; ed è qui che inizia il viaggio.

Diciamo che una pagina del quaderno originale è proprio quella, ma la dimensione è la metà.

Espérate a ver si cometo el error de... porque estás con tantas ganas de verlos... sí, puedes tomar foto a lo que quieras.

Está con llave [el armario del archivo], voy a... Necesito ayuda a ver si aquí está la llave del mueble. La ayuda me la puedes dar tú, porque es ensayar la llave aquí. Yo no puedo meter... poner la llave. Mira, estos son los originales, si quieres sácalo. Pesan ¿no?

GS: Y ahora me cuentas ¿por qué quieres ver los primeros y no los últimos?

SL: Estas son las cajas número 1 y número 2: 1949, 1953, 1954.

GS: Ahí están los cuadernos. Sácalos si quieres. Estos son los cuadernos. Estos ya no los usamos

SL: ¿Les puedo tomar fotos? Cuaderno de viaje número 4, Italia julio 1949 y agosto

GS: Sí. Ahí están todos, ¿ves?

SL: ¡Son muchísimos!

GS: Cincomil! Como los hemos numerado...

SL: Este también lo tiene Salmona, el de Pisa

GS: Ah sí claro

Aspetta vediamo se commetto l'errore di... perché hai tanta voglia di vederli... Sì, puoi fotografare tutto quello che vuoi.

È chiuso a chiave [l'armadio dell'archivio], vado a... Ho bisogno di aiuto per vedere se la chiave dell'armadio è qui. Puoi aiutarmi, perché ho bisogno di testare la chiave qui. Non riesco... non riesco a mettere la chiave qui dentro. Guarda, questi sono gli originali, se vuoi tirarli fuori. Sono pesanti, vero?

G.S: E adesso dimmi, perché vuoi vedere i primi e non gli ultimi?

Queste sono le scatole numero 1 e il numero 2: 1949, 1953, 1954.

GS: Lì ci sono i quaderni. Portali fuori se vuoi. Questi sono i quaderni. Non li usiamo più.

SL: Posso fare delle foto? Quadertno di viaggio numero 4, Italia, luglio 1949 e agosto.

GS: Sì. Sono tutti lì, vedi?

SL: Ce ne sono così tanti!

GS: Cinquemila! Come li abbiamo numerati..

SL: Salmona ha anche questo, quello di Pisa.

GS: Ah sì, naturalmente

LC nos dio algunos datos: no dejen de ir a Venecia, la plaza de siena y nosotros completamos.

Cada cual es cada cual. Cada uno veía cosas diferentes.

Yo siempre he analizado eso y he llegado a la conclusión de que la diferencia que hay entre los dos se debe a las oficinas que teníamos. Yo llegué a Bogotá y unos amigos me invitaron a entrar a su firma: Urdaneta Sanz Suarez y entonces yo tenía socios que me metían en cintura. En cambio Rogelio era solo en su oficina.

Cuando entramos a concursos, yo siempre me gané los concursos. El edificio de Avianca, el Banco central Hipotecario también me lo gané. Me gané un concurso muy importante que era la alcaldía de Cali, ese me lo gané también. Porque nuestros proyectos eran muy construibles. Siempre trabajamos hablando con el ingeniero estructural desde el inicio. Domenico Parma.

Realmente uno a veces restringe los lugares que visita y no importa. Voy a "almorzar arquitectura" y entonces se iban todos a almorzar y yo me quedaba dibujando. Yo hacía los dibujos con calma. Esto toma tiempo.

Fui decano de [la Universidad de] los Andes y profesor. ¿Cómo era posible transmitir esta experiencia a los estudiantes? Me parece bien que los estudiantes de arquitectura vean lo que otros dibujan.

LC ci ha dato alcune informazioni: non perdere Venezia, la piazza di Siena e noi abbiamo completato.

Ognuno è ognuno. Ciascuno vedeva cose diverse.

L'ho sempre analizzato e sono arrivato alla conclusione che la differenza tra i due è dovuta agli uffici che avevamo. Sono arrivato a Bogotá e alcuni amici mi hanno invitato ad unirmi al loro studio: Urdaneta Sanz Suarez e poi ho avuto dei soci che mi hanno messo in riga. Rogelio, invece, era solo nel suo ufficio.

Quando abbiamo partecipato ai concorsi, ho sempre vinto i concorsi. Ho vinto l'edificio Avianca e il Banco Central Hipotecario. Ho vinto un concorso molto importante che era il Comune di Cali, ho vinto anche quello. Perché i nostri progetti erano molto costruibili. Abbiamo sempre lavorato insieme all'ingegnere strutturale fin dall'inizio. Domenico Parma.

A volte si limitano davvero i luoghi che si visitano e non importa. Vado a "pranzare architettura" e poi tutti andavano a pranzo e io restavo a disegnare. Io facevo i disegni con calma. Ci vuole tempo.

Sono stato decano dell'università de los Andes e professore, come è stato possibile trasmettere questa esperienza agli studenti? Penso che sia positivo per gli studenti di architettura vedere cosa disegnano gli altri.

¿Y si usted pudiera dar un consejo a un aprendiz, apenas iniciando a ser arquitecto, le diría exactamente lo mismo? Le diría lo mismo. Consejos mas bien prácticos, porque muchas veces a uno le da pereza o no puede frente a alguna cosa, porque o está con mas gente, o porque va a llover... uno siempre busca pretextos para no hacer el dibujo, porque está cansado... "no aguanto más!" como puedes ver por la expresión en esa página [mierda!].

Es un poco una contradicción, ¿no? Porque hacer un dibujo implica sentarse... a estar un buen rato ahí. Para mí es un gran placer! Y me gusta estar solo. La única persona que no me importa que esté junto es o mi esposa, que tiene la paciencia, de sentarse por ahí a tomar un café mientras yo dibujo, o Catalina (hija), que me ayuda muchísimo... ella me consiguió una sillita que se pliega. Estuvo buscado en Bélgica una carpeta que fuera resistente para apoyar el dibujo, por ejemplo... cosas bobas...

LC hizo comentarios de los sitios que le habían gustado.

SL: Y, ¿de verdad nunca vio los dibujos? ¿nunca le mostró los cuadernos después del viaje? No. Me dio como pena.

Salmona no volvió a congresos del CIAM, no tenía ganas; yo sí iba y en un momento dado estábamos con Yolanda (esposa) dando vueltas y se me acerca un personaje con aspecto como oriental y me dijo: "usted trabaja con

E se lei potesse dare un consiglio a un apprendista, che ha appena iniziato a diventare architetto, gli direbbe esattamente la stessa cosa? Direi lo stesso. Un consiglio piuttosto pratico, perché molte volte capita di sentirsi pigri o di non poter affrontare qualcosa, perché si è con altre persone, o perché sta per piovere... si cercano sempre delle scuse per non fare il disegno, perché si è stanchi... "Non ce la faccio più" come si può vedere dall'espressione in quella pagina [merda!]

È un po' una contraddizione, no? Perché fare un disegno implica sedersi... rimanere lì per molto tempo. Per me è un grande piacere! E mi piace stare da solo. L'unica persona con cui non mi dispiace stare è mia moglie, che ha la pazienza di sedersi e prendere un caffè mentre disegno, o Catalina (figlia), che mi aiuta tanto... mi ha procurato una piccola sedia che si ripiega. Ha cercato una cartella robusta in Belgio per sostenere il disegno, per esempio... cose stupide...

LC ha commentato i luoghi che gli sono piaciuti.

GS: No, mi sentivo un po' in imbarazzo.

Salmona non è tornato ai congressi del CIAM, non aveva voglia; io ci sono andato e ad un certo punto eravamo con Yolanda (la moglie) e un personaggio dall'aspetto orientale si è avvicinato e mi ha chiesto: "Lavori con LC?" ho detto "Sì" e lui ha detto "Voglio farti vedere dei

LC?" y entonces le dije "Sí" y me dijo "yo quiero mostrarle dibujos que he hecho yo" y entonces me sacó una carpeta y eran unos dibujos bonitos, bien hechos. Y directamente, sin más preámbulo, me dijo "cómo hago para trabajar con LC"? porque estábamos haciendo proyectos para la India, y esté era indú... ese personaje hoy día es muy conocido porque le dieron el premio Pritzker, y yo le dije: "a LC le convenía tener un arquitecto indú", él se fue de vacaciones, pero al regreso le voy a preguntar. Al regreso le dije: "conocí un arquitecto y me parece que dibuja muy bien y que quiere trabajar aquí. Entonces LC dijo "dígame que me escriba un carta y me explique las razones por las cuales quiere trabajar aquí. Doshi dijo que no iba a esperar a mandarle carta e hizo maletas y llegó al taller de LC con la maleta.

GS: Estaba empezando a mirar los dibujos en orden, porque yo tengo que hacer algo con esto. No lo puedo dejar en una casa. Eso es muy valioso.

SL: Cuando uno estudia arquitectura a través de este tipo de legado, ¿cómo puede enseñar-aprender arquitectura? Porque no todo el mundo tiene la experiencia de ir a los lugares y hacer los trazos y ahora la tecnología le permite a uno "llegar" ahí, pero no es lo mismo.

GS: Nunca será lo mismo. Con mayor razón dibujar es más urgente ahora que antes.

Yo estaba hablando con la biblioteca *Luis*

disegni che ho fatto" e poi ha tirato fuori una cartella ed erano disegni bellissimi, ben fatti. E direttamente, senza ulteriori indugi, mi ha detto "come posso lavorare con LC"? Stavamo facendo progetti per l'India, e lui era indiano... questo personaggio è molto conosciuto oggi perché ha ricevuto il premio Pritzker, e gli ho detto: "LC dovrebbe avere un architetto indiano", lui è andato in vacanza, ma quando è tornato gliel'ho chiesto: "Ho incontrato un architetto e penso che disegni molto bene e vuole lavorare qui. Poi LC ha detto "digli di scrivermi una lettera e di spiegarmi le ragioni per cui vuole lavorare qui". Doshi ha detto che non voleva aspettare a mandargli una lettera e ha fatto i bagagli ed è arrivato all'atelier di LC con la valigia.

GS: Stavo iniziando a guardare i disegni in ordine, perché devo fare qualcosa con questo. Non posso lasciarlo in una casa. Questo è molto prezioso.

SL: Quando si studia l'architettura attraverso questo tipo di eredità, come si può insegnare-imparare l'architettura? Perché non tutti hanno l'esperienza di andare nei luoghi e fare le tracce e adesso la tecnologia permette di "arrivare" lì, ma non è la stessa cosa.

GS: Non sarà mai la stessa cosa. Disegnare è ancora più urgente adesso di prima.

Stavo parlando con la biblioteca *Luis Angel Arango* per vedere se potevamo mandare

Angel Arango para ver si mandamos todos los originales a la biblioteca con la idea naturalmente de que no los toquen, pero que les sirvan a los estudiantes, que sean públicos.

Es una manera que no es textual, sino gráfica de poder leer y comprender para después poder hacer una buena arquitectura.

SL: En particular pensando en este primer viaje ¿usted cree que tiene ahora en su arquitectura tiene huellas de ese primer viaje?

GS: Yo diría que en general sí, de manera inconsciente, no consciente... de manera inconsciente sí.

El viaje a oriente de LC. LC tiene admiradores... la capital de los admiradores de LC es Barcelona y todos se van a hacer sus tesis allá.

Al Plan Piloto [para Bogotá] había que hacerle una memoria y nos la encargó a nosotros para hacerla de una vez en español. Había que hacer 3 copias de la memoria. En esa época no se podían sacar todas estas copias y había que hacerlo a mano. Uno sacaba los dibujos, las plantas de ese Plan Piloto en blanco y negro, que sí se podía, sacaba la copia y la coloreaba, como esos libros que hay ahora de colorear. LC dijo: "háganme 5 o 6" y empezamos todos con Rogelio Salmona y Reinaldo Valencia a echarle colores a 6 o 7 de esas memorias. Una se la mandaron a New York a Jose Luis Sert (la memoria está allá en este momento en la

tutti gli originali alla biblioteca con l'idea, naturalmente, che non li toccassero, ma che fossero utili agli studenti, che fossero pubblici.

È un modo che non è testuale, ma grafico, per poter leggere e capire in modo che poi si possa realizzare una buona architettura.

SL: Pensando in particolare a questo primo viaggio, pensa di avere adesso tracce di quel primo viaggio nella sua architettura?

GS: Direi che in generale sì, inconsciamente, non consciamente... inconsciamente sì.

Il viaggio di LC in Oriente. LC ha degli ammiratori... la capitale degli ammiratori di LC è Barcellona e tutti vanno lì a fare le loro tesi.

È stato necessario realizzare una memoria al "Piano Pilota" [per Bogotá] e siamo stati incaricati di farla subito in spagnolo. Bisognava fare 3 copie della memoria. A quel tempo non era possibile fare tutte queste copie e bisognava farlo a mano. Si tiravano fuori i disegni, le piante di quel Piano Pilota in bianco e nero, il che era possibile, e poi si tirava fuori la copia e la si colorava, come quei libri da colorare che esistono adesso. LC ha detto: "fammene 5 o 6" e abbiamo iniziato tutti con Rogelio Salmona e Reinaldo Valencia a colorare 6 o 7 di quelle memorie. Una è stata spedita a New York a Jose Luis Sert (la memoria è lì in questo momento nella biblioteca di Boston), tre che bisognava consegnare per obbligo e una che è stata

biblioteca de Boston), las tres que tenía que entregar por obligación y una que quedaba para el archivo de LC. Pero cuando tú tienes una plancha y estás coloreando y tienes que hacerlo 7 veces, ya las últimas las haces con los ojos cerrados, entonces dije: “yo voy a hacer una para mí, no le digo a LC porque... me va a decir que es un documento privado”. Entonces yo hice una más y me la traje para acá. Y cuando empecé a tener libros, biblioteca, la puse ahí.

[Las palabras de LC] me cambiaron completamente la visión de la arquitectura.

Yo entré a dibujar la ponencia de LC, era un invento de él, la grilla CIAM: un especie de lenguaje de presentación, para que todos los que hablaran y presentaran cosas, estuvieran hablando el mismo lenguaje. Por ejemplo las 4 funciones del urbanismo en el CIAM, que eso está totalmente reevaluado, eran 4 colores: el amarillo las zonas de vivienda, el azul, el verde y el rojo. Habitar, trabajar, circular, descansar... ya no me recuerdo; eran 4 colores. Si todos ponían los mismos colores, se entendía.

GS: Venezia sí le parecía... ¡De eso hablaba todo el tiempo! Era una ciudad que le gustaba mucho a LC.

SL: ¿Y a usted?

GS: También. Porque es una ciudad muy humana, a la escala humana... las circulaciones están separadas. Claro que hay... yo no sé si

conservata nell'archivio di LC. Ma quando hai una tavola e stai colorando e devi farlo 7 volte, le ultime le fai ad occhi chiusi, allora ho detto: "Ne farò una per me, non lo dirò a LC perché... mi dirà che è un documento privato". Così ne ho fatto una in più e l'ho portata qui. E quando ho iniziato ad avere libri, biblioteca, l'ho messo lì.

[Le parole di LC] hanno cambiato completamente la mia visione dell'architettura.

Sono entrato per disegnare la presentazione di LC, era una sua invenzione, la griglia CIAM: una specie di linguaggio di presentazione, in modo che tutti quelli che parlavano e presentavano le cose parlassero la stessa lingua. Per esempio, le 4 funzioni dell'urbanistica nel CIAM, che è stato completamente rivalutato, erano 4 colori: giallo, le zone abitative, blu, verde e rosso. Abitare, lavorare, circolare, riposare... Non mi ricordo più; erano 4 colori. Se tutti mettevano gli stessi colori, si capiva.

GS: Venezia gli sembrava... È quello di cui parlava sempre! Era una città che piaceva molto a LC.

SL: E lei?

GS: Anche. Perché è una città molto umana, a misura d'uomo... le circolazioni sono separate. Certo che ci sono... non so se continueranno ad esserci quelli che vanno in gondola, quelli sono molto ricchi, e quelli che vanno in vaporetto

seguirá habiendo los que van en la góndola, esos son muy ricos, y los que van en el vaporetto que eso es como ir en un bus, pero otros que van en una lanchita... y esos hacen ruido y contaminan, esos deberían eliminarlos y dejar solamente las góndolas y el que quiera que vaya remando.

Te voy a dar un dato que me lo dieron ayer. En la Biblioteca Luis Ángel Arango está en exhibición – yo no sé cuánto tiempo se demore – una exposición sobre los esquemas que los pintores hacen antes de un cuadro. Es tu tesis. Son como los primeros dibujos. Que tienen en mente algo y hacen unas rayas y después eso lo ponen ahí y hacen el cuadro que quieren hacer; pero hacen sus esquemas, me parece interesantísimo.

SL: Súper bonita esa analogía

SL: Antes de los viajes sucesivos, usted se preparaba? ¿leía, estudiaba?

GS: Si puedo me preparo, claro. Es que uno llega a un sitio y si no está preparado, ¿para dónde coge?

SL: Si pudiera recomendarlo, ¿recomendaría prepararse antes?

GS: ¡sí claro! Y que lean sobre el tema hace que el viaje sea muchísimo más productivo. Además, hay que viajar sin afán, porque si uno viaja con afán no hay como pararse por horas a dibujar.

che è come andare in autobus, ma altri che vanno in barchetta... e quelli fanno rumore e inquinano, quelli dovrebbero essere eliminati e lasciare solo le gondole e quelli che vogliono andare a remi.

Ti darò un'informazione che mi è stata data ieri. Nella Biblioteca Luis Ángel Arango c'è una mostra - non so quanto durerà - sugli schizzi che i pittori fanno prima di un quadro. È la tua tesi. Sono come i primi disegni. Hanno qualcosa in mente e fanno qualche linea e poi la mettono lì e fanno il quadro che vogliono fare; ma fanno i loro schizzi, penso che sia molto interessante.

SL: È una bella analogia

SL: Prima dei viaggi successivi, si è preparato? Ha letto, ha studiato?

GS: Se posso mi preparo, naturalmente. Arrivi in un luogo e se non sei preparato, dove vai?

SL: Se potessi consigliarlo, consiglierebbe di prepararsi in anticipo?

GS: Sì, certo! E leggere in proposito rende il viaggio molto più produttivo. Inoltre, bisogna viaggiare senza fretta, perché se si viaggia con fretta non c'è modo di fermarsi per ore a disegnare.

Es que yo creo que con los cuadernos ahí... con esas cosas hay que hacer todo lo contrario y permitir que la gente vea el trabajo de otros. A mí me gusta que me admiren mis dibujos. ¿cómo no me va a gustar?

GS: El italiano es un idioma muy lindo. ¿Cómo se te ocurrió esa tesis?

SL: La idea central es el viaje formativo del arquitecto y cómo eso influye en su composición.

GS: La maleta del viaje; yo me pongo eso ¡y me siento feliz! Ya no la usaré más... ya pasa a la historia. Hay una cosa interesante... esta es una colección de dibujos que empieza y termina. Se completa. Como un viaje. Ha sido una vida muy agradable.

Penso che con i quaderni lì... con quelle cose bisogna fare il contrario e permettere alla gente di vedere il lavoro degli altri. Mi piace essere ammirato per i miei disegni, come può non piacermi?

GS: L'italiano è una lingua molto bella. Come ti è venuta in mente questa tesi?

SL: L'idea centrale è il viaggio formativo dell'architetto e come questo influenza la sua composizione.

GS: La borsa di viaggio; indosso quella borsa e sono felice! Non la userò più... è storia. C'è una cosa interessante... questa è una collezione di disegni che inizia e finisce. Si completa. Come un viaggio. È stata una vita molto gradevole.

