

# LE PALAZZINE ROMANE DI VENTURINO VENTURA

Interpretazione della modernità:  
volumi espressionisti, scomposizioni De Stijl  
e atmosfere wrightiane.





DOTTORATO DI RICERCA IN  
ARCHITETTURA - TEORIE E PROGETTO

## **LE PALAZZINE ROMANE DI VENTURINO VENTURA**

**Interpretazione della modernità:  
volumi espressionisti, scomposizioni De Stijl  
e atmosfere wrightiane.**

Dottoranda: Elena Mattia  
Tutor: Prof. Franco Purini

Facoltà di Architettura - Sapienza Università di Roma  
Corso di Dottorato in Architettura - Teorie e Progetto  
Coordinatore del Dottorato: Prof. Antonino Saggio  
27° ciclo – curriculum B

### **LE PALAZZINE ROMANE DI VENTURINO VENTURA**

Interpretazione della modernità:  
volumi espressionisti, scomposizioni De Stijl  
e atmosfere wrightiane.

Dottoranda: Elena Mattia  
Tutor: Prof. Franco Purini

## **INDICE**

### **11. INTRODUZIONE**

- 12. Le ragioni della ricerca
- 18. I criteri metodologici adottati
- 22. Il contesto di riferimento
- 40. Cenni comparativi

### **67. PARTE PRIMA**

- 68. Le palazzine romane di Venturino Ventura.  
Lo stile: volumi espressionisti, leggerezza De Stijl e  
atmosfere wrightiane

#### 92. Elementi compositivi ricorrenti

- 94. I balconi
- 104. I telai in facciata
- 110. Gli infissi con i sopraluce
- 114. Le ampie vetrate
- 116. Gli elementi strutturali a vista
  - 120. Le pensiline
  - 124. Le fioriere
  - 128. I frangisole
  - 130. Le canne fumarie
  - 134. I tetti a falda

#### 138. Sistemi compositivi ricorrenti

- 139. La Facciata
- 149. Lo Spazio Filtro

Immagine di copertina:  
pensilina d'ingresso alla palazzina in via C. Menotti a Roma - 1956.

## **167. PARTE SECONDA**

168. Analisi geometrico-compositiva della palazzina di via Menotti  
in Prati

## **187. CONCLUSIONI**

188. La logica del *frammento* come approccio metodologico

## **193. REGESTO DELLE OPERE**

194. Edifici residenziali a Roma

195. Altri edifici residenziali  
Edifici non residenziali

## **197. SCHEDE DI APPROFONDIMENTO**

198. Complesso residenziale in via Teheran

206. Edifici non residenziali

210. Edifici ad uso ufficio in viale Regina Margherita e via Morgagni

214. Edificio ad uso ufficio via Angelo Bargoni, quartiere Portuense

## **219. DOCUMENTAZIONE GRAFICA**

220. Progetto per un villino in via C. Menotti a Roma

230. Progetto per un villino in via dei Colli della Farnesina

238. Progetto per una casa d'abitazione in Nettuno

## **245. BIBLIOGRAFIA E SITOGRAFIA**

Tutta la documentazione fotografica è a cura dell'autrice  
a eccezione delle immagini alle seguenti pagine: 13. 15. 17. 25. 27. 28. 29. 30. 31. 33. 35. 36.  
37. 38. 53. 54. 55. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 65. 118. 119 in alto. 135. 139

## **RINGRAZIAMENTI**

Al Professor Emerito Franco Purini, mio maestro d'architettura.

A mio marito e a mia figlia Anna, per il tempo loro sottratto per la stesura di questo lavoro.

A mia madre, per l'incoraggiamento che mi ha dato.

A Paolo Mattia, perché quello che verrà sia come quello che è stato.

## **INTRODUZIONE**

## Le ragioni della ricerca

In questa sede si propone uno studio monografico su Venturino Ventura, architetto nato a Firenze nel 1910, che, dopo aver frequentato il liceo artistico di via Ripetta a Roma, si laurea nel 1936 nella Regia Scuola di Architettura.

Durante gli studi si mantiene collaborando con l'architetto Morpurgo, prestando il suo naturale talento per la figurazione visiva nella decorazione degli interni. In particolare, sono noti gli affreschi di fantasie varie che si ammirano ancora oggi sulle pareti del salotto e della camera della bambina di casa Molle a Roma<sup>1</sup>.

Già in queste prime opere sembra emergere una versatilità nella scelta dei soggetti e delle tecniche pittoriche.

Nel 1940, da poco intrapresa la professione, realizza a Napoli la Torre del Partito Nazionale Fascista per la Mostra d'Oltremare (oggi nota come delle Torre delle Nazioni)<sup>2</sup>, architettura che si apprezza per una personale interpretazione del razionalismo dominante, declinato

<sup>1</sup> Maria Paola Maino, *Casa Molle* e lo "scimmiettino azzurro", in *Forme moderne. Rivista di storia delle arti applicate e del design italiano del XX e del XXI secolo*, n. 2, 2009, pp.12-39

*"Ogni particolare della casa è stato progettato seguendo il gusto eclettico e inventivo del «Déco» italiano di quegli anni, che traghettava la sinuosità preziosa del Liberty e l'euforia del Futurismo verso le linee più sobrie, geometriche e razionali delle arti applicate dell'Europa continentale.*

*Morpurgo ha messo al lavoro una schiera di artisti-artigiani tra i più rinomati del momento: nei due salotti ovali, uno dominato dai toni del verde, l'altro del rosa, ci sono decorazioni parietali di Giulio Rosso, collaboratore abituale di Piacentini, e di Venturino Ventura, oggetti di Napoleone Martinuzzi e Venini, tendaggi della disegnatrice di stoffe Fides Testi, lumi originali in vetro di Pietro Chiesa.*

*I mobili li ha progettati lo stesso architetto con la passione quasi alchemica dell'epoca per l'impatto dei materiali: marmi di differente natura, legni preziosi come il bois de rose, l'acero grigio e il castagno talvolta intrecciati a decorazioni in pasta di vetro di manifatture nordeuropee, poltrone in rafia e persino in pelle di serpente spesso sostenute dal tubolare metallico, freddo stigma della modernità trionfante e austera civetteria del momento, ma anche pannelli di rame e, nella stanza da pranzo, per terra un linoleum intarsiato che veniva suggerito all'alta borghesia come sostituto, e antidoto, ai preziosi e sorpassati tappeti di famiglia". Rasy Elisabetta, *La meraviglia immobile della «casa Morpurgo»*, Corriere della Sera, 11 aprile 2004.*



Casa Molle, Stanza di soggiorno con affresco del Ventura sullo sfondo.

nella contrapposizione tra le solide pareti laterali e la leggerezza della facciata frangisole.

Durante la guerra, costretto ad abbandonare Roma e l'insegnamento universitario intrapreso a Valle Giulia per via delle sue origini ebraiche, si trasferisce a Chieti, dove svolge la professione lavorando con una propria impresa di costruzioni.

In questo periodo realizza, tra l'altro, un apprezzabile esempio di edilizia residenziale popolare<sup>3</sup>, in cui ricorrono molti dei caratteri stilistici che caratterizzeranno tutta la sua successiva produzione romana, viceversa destinata a una committenza borghese.

Negli anni cinquanta, tornato a Roma, apre uno studio professionale in via Govoni, molto attivo e con numerosi collaboratori. Avvia una prospera attività di progettista, realizzando nel 1955 due palazzine in Prati, a via Montanelli, pubblicate su *L'architettura. Cronache e storie n. 10 del 1956*<sup>4</sup>. Realizza soprattutto palazzine residenziali e complessi ad uso ufficio, perlopiù nei quartieri Prati Mazzini, Monte Mario, Parioli, Aurelio, Flaminio e Trieste, collaborando con numerose imprese di costruzioni, tra le quali quella Violante-Bagnera, la De Santis-Di Majo e la Natoli.

Ventura morirà a Roma nel 1991.

In questa sede si vuole approfondire il contributo reso dal professionista sul tema della palazzina romana, posto che le sue opere ne propongono una pregevole interpretazione, attraverso inedite sperimentazioni

<sup>3</sup> Realizzata in occasione della Mostra delle Terre Italiane d'Oltremare di Napoli nel 1940, la torre è il risultato di un concorso vinto dal Ventura. Alta ben 46 metri aveva il compito di bilanciare l'orizzontalità del piazzale dell'Impero.

La planimetria generale della Triennale di Napoli fu realizzata su disegno di Marcello Canino. Gli altri edifici sono: il Teatro Mediterraneo di Piccinato; il Palazzo dell'Arte di Barilla, *Gentile, Mellia e Sambito*; *l'Arena Flegrea di De Luca e le Serre Botaniche di Cocchia*.



L'affresco rappresenta una fantasia di sirene, navi, meduse e ruderi sottomarini con parti dipinte con lo stesso blu degli inserti ceramici dei mobili disegnati da Morpurgo.



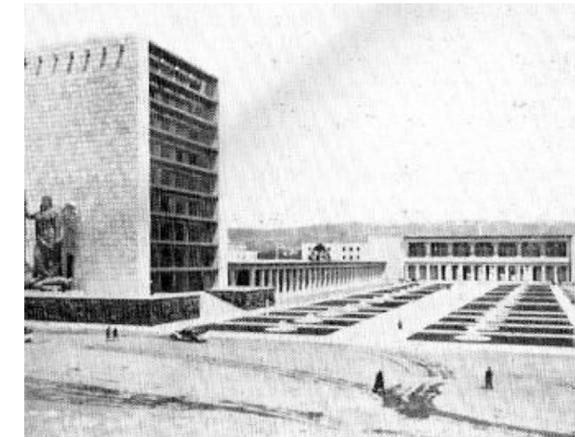
Una delle ante dipinte a tempera dal Ventura nella camera della bambina.

sulle potenzialità formali del tipo edilizio.

Tali architetture sono state finora relegate ai margini del dibattito culturale, non avendo ottenuto la diffusione che pure meriterebbero. Le ragioni della ricerca vanno rintracciate, quindi, nel valore compositivo che in queste palazzine si riconosce e nella volontà di comprendere quale metodologia progettuale si celi dietro tali esiti.

Le architetture oggetto di studio appaiono come il risultato di un complesso iter compositivo, volto a far coesistere diversi stili attraverso la gestione di più livelli di progetto.

Come si cercherà di spiegare nel presente studio, ricorre un elenco di frammenti chiaramente riconoscibili e in apparenza gestiti separatamente, magistralmente aggregati per formare un organismo unitario, esteticamente e funzionalmente inscindibile.



Napoli, Torre del Partito Nazionale Fascista, 1940.

<sup>3</sup> Maria Elena Lascaro, *Perugia. Complesso residenziale di via Piaggia dei Filosofi* (Venturino Ventura, 1952-1954, in "Da case popolari a case sperimentali. Un secolo di architetture nell'edilizia residenziale pubblica della provincia di Perugia", a cura di Paolo Belardi e Valeria Menchetelli, 2012, pp.101-111. Anche in questa occasione, seppur in spazi ridottissimi, si riscontrano i punti di forza della sperimentazione progettuale del Ventura: innovazione tipologica, continuità spaziale, integrazione delle funzioni e una particolare propensione allo studio dell'inserimento dell'edificio nel contesto.

<sup>4</sup> Nella collana diretta da Bruno Zevi, alla sezione *Costruzioni*, le palazzine di via Montanelli appena costruite vengono presentate come un buon esempio di coerenza formale nel quale si riescono egregiamente a coniugare le tendenze rivolte al massimo sfruttamento edilizio con una particolare sensibilità verso per il contesto naturalistico nel quale l'opera si inserisce. Si tratta di uno dei rari articoli dell'epoca in cui si presentano le opere del Ventura.



Perugia, complesso residenziale di via Piaggia dei Filosofi, 1952-1954.

## **I criteri metodologici adottati: analisi compositiva e rilievo fotografico**

Nell'impossibilità di reperire significative fonti storiche sulle opere del Ventura, vista la perdita dell'archivio a causa di un incendio, e in linea con un tipo di ricerca eminentemente progettuale, la metodologia d'indagine proposta è quella dell'*analisi compositiva*, basata sullo studio comparativo dei progetti oggetto di attenzione, sulla loro contestualizzazione storica, sull'esatta definizione degli elementi distributivi, aggregativi e linguistici sovente ripetuti dal Ventura.

Da questa analisi è pertanto scaturita l'individuazione dei tratti comuni alle diverse palazzine, riscontrabili sia nei singoli elementi, che nei sub-sistemi della facciata e dello spazio filtro.

In sostanza, attraverso un'operazione di smontaggio e ri-assemblaggio di quelli che vengono individuati quali *elementi compositivi ricorrenti*, si propongono alcune ipotesi sul *metodo progettuale* attraverso cui questi eterogenei frammenti sono stati aggregati in *sistemi compositivi*, quali *la facciata e lo spazio filtro*, nonché la palazzina nel suo complesso. Lo studio compositivo è stato principalmente condotto confrontando i disegni progettuali del Ventura, le piante e i caratteristici prospetti, reperiti presso l'Archivio progetti del Comune di Roma e gli archivi delle imprese di costruzione che realizzarono le palazzine in questione. In particolar modo i prospetti sono rivelatori del suo modo di concepire l'architettura integrata nella natura: sempre disegnati a china, in essi l'autore è solito inserire l'elemento naturalistico che contraddistingue il progetto, siano gli alberi esistenti, i rampicanti o le piante nelle fioriere. Nel presente lavoro anche il rilievo fotografico ha assunto importanza cruciale, sicuramente in ragione del fatto che in taluni casi ha sostituito il disegno tecnico, non reperito.

Le fotografie sono state eseguite con molta difficoltà, posta la riserva-



Palazzina in via Luciani, quartiere Parioli

tezza dei condomini, manifestatisi il più delle volte poco sensibili alle dichiarate ragioni della ricerca.

L'accesso agli appartamenti è stato accordato soltanto, e non a caso, dagli architetti che abitano le palazzine del Ventura, in due casi risultati essere figli degli stessi costruttori degli edifici. Tale disponibilità non si è spinta purtroppo fino a consentire di fotografare gli interni delle stesse abitazioni.

Inoltre la fotografia, viste le atmosfere wrightiane che caratterizzano le opere in questione, è risultata spesso lo strumento d'indagine più efficace per misurare la compenetrazione tra l'architettura e il paesaggio. La fotografia, infine, nella sua plastica raffigurazione del reale, ha consentito di ben individuare, forse più che con il disegno tecnico, le soluzioni escogitate in maniera ricorrente dal Ventura, le quali ne rappresentano il tratto distintivo.

Più in generale sembra che la fotografia, in quanto essa stessa forma di arte, finisca per esaltare le qualità delle opere del Ventura. Le immagini fotografiche attinte direttamente in strada concorrono, cioè, alla narrazione teorica delle opere oggetto di studio.

Lo scatto fotografico, oltre a rappresentare l'opera, si fa in questo caso portavoce non solo del linguaggio dell'architetto, ma anche di ciò che l'autore della foto vuole mettere in evidenza attraverso lo sguardo che getta sull'opera.

Alla stessa stregua in cui le categorie compositive rinvenute nelle architetture del Ventura risultano senza dubbio soggettive, anche la foto finisce per dipendere dall'interpretazione che lo studioso vuole dare a quelle opere.

Se in alcuni casi, forse i più, la foto aiuta a comprendere le reali inten-

zioni dell'architetto che ha disegnato un'opera, in altri ritrae la materia viva e dinamica che appare negli occhi di chi la scatta.

E' per questo che in ogni foto si adotta una prospettiva sempre diversa, con una finalità analitica di ciò che si intende evidenziare e approfondire.

È così che si cattura l'attenzione ora verso la luce naturale che entra dalle aperture, ora verso quella artificiale, appositamente studiata per illuminare gli atrii, oppure ci si concentra sulle facciate totalmente vetrate delle palazzine nel parco di villa Brasini, i controsoffitti con i lampadari degli androni, le ombre dei balconi e dei tiranti, gli alberi che si riflettono sulle superfici bianche degli intonaci o su quelle più rugose in cemento, le superfici dei materiali, fino ad immortalare i dettagli che raccontano la vena artistica dell'architetto nel comporre i mosaici e l'abilità delle maestranze nel realizzarli.

In definitiva ci si augura che la dissertazione svolta in questo lavoro, esisto di un'analisi condotta sia dal punto di vista compositivo che fotografico, aiuti a diffondere la conoscenza del Ventura, comprendendone il contributo fornito negli anni della sua professione e l'attualità che le sue opere oggi ancora conservano.

## Il contesto di riferimento

La cornice nella quale Venturino Ventura pensa e realizza le sue palazzine è la Roma degli anni Cinquanta e Sessanta, il periodo più felice e produttivo della storia del nostro Paese. Sono stati anni di straordinarie trasformazioni, riguardanti lo stile di vita e i costumi degli italiani, in bilico tra la persistenza delle tradizioni e l'irruzione di nuove mode.

In questi anni la sperimentazione architettonica sul tema della palazzina raggiunse eterogenei e sorprendenti risultati, da individuarsi nell'abbandono della struttura ornamentale, tipica delle costruzioni a villino, in favore dello studio compositivo sulla forma dell'oggetto in sé.

In questi anni l'architetto che ha disegnato un'opera, in altri ritrae la materia viva e dinamica che appare negli occhi di chi la scatta.

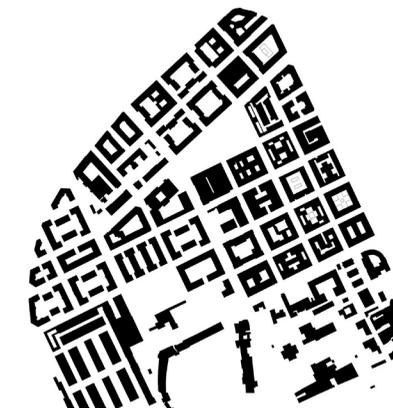
Il tipo edilizio della "palazzina" nasce con il R.D. n. 1937 del 16 dicembre 1920, attraverso il quale, con una regolamentazione urbanistica "a termine", si permise l'ampliamento degli indici edilizi sui terreni destinati a "villino" dal Piano Regolatore del 1909, consentendo la costruzione di palazzine aderenti a specifici parametri purché i proprietari iniziassero i lavori entro sei mesi dall'approvazione della norma e gli stessi venissero conclusi nell'arco temporale di diciotto mesi.

Questa contingenza regolamentare, che ha determinato una produzione edilizia sovente frettolosa e approssimativa, condotta in un'ottica speculativa, è alla base dell'idea negativa diffusasi sulla palazzina, additata spesso come il simbolo dell'abusivismo e dell'architettura speculativa e come tale inadatta a costituire il tessuto urbano.

Di contro, è importante riconoscere che questo tipo edilizio si è sovente rivelato un fertile campo di sperimentazione, attraverso la realizzazione di numerose architetture di qualità nel tessuto d'espansione della città di Roma.

Con il Piano Regolatore del 1931 la palazzina viene "istituzionalizzata" e se ne definiscono le caratteristiche: un fronte su strada di 28 metri, altezza massima di 19 metri, comprendente non più di tre livelli oltre il piano terreno sovrelevato, distacco dai confini di almeno 5,70 metri e soluzione architettonica di tutti i prospetti.

Una *piccola quantità edilizia*<sup>5</sup>, quindi, un manufatto ben gestibile a scala urbana, che, pur non contribuendo per la sua misura alla definizione di un tessuto urbano o di uno spazio pubblico, si presta, proprio per la dimensione contenuta, ad autonome sperimentazioni formali, distributive e stilistiche.



Quartiere Testaccio:  
composizione urbana per isolati.



Quartiere Parioli: espansione secondo il tipo  
edilizio della palazzina.

Differentemente dalla composizione compatta per isolati – tipica dei grandi blocchi abitativi, con le facciate a filo stradale che delimitano gli spazi pubblici della strada da quelli privati delle corti interne – la palazzina disegna, quindi, un tessuto urbano frammentario.

Dall'analisi della planimetria di Roma, appunto, emerge la differenza tra i quartieri dai fronti continui composti per isolati e quelli che si sono espansi attraverso la tipologia a palazzina, in cui prevalgono una molteplicità di cellule edilizie.

In quest'ultimo caso è possibile cogliere le specifiche individualità formali dell'edificio soltanto ad una visione più ravvicinata, percorrendo le strade che lo costeggiano e individuando gli interessanti scorci prospettici propri di ciascun elemento.

Il villino degli anni Venti, quindi, è la matrice di sviluppo della palazzina anni cinquanta.

Nell'architettura romana successiva alla prima guerra mondiale si possono decifrare una serie di caratteri stilistici derivanti dalle differenti sperimentazioni linguistiche dei molti architetti che contribuirono alla definizione di questa nuova tipologia, tutte tese al superamento dell'eclettismo, caratterizzante l'architettura dell'epoca e ormai ritenuto un linguaggio ripetitivo e poco convincente.

A tal proposito, nella rivista dell'Associazione Artistica tra i Cultori di Architettura "Architettura e Arti Decorative", Roberto Papini, in un articolo intitolato *Note d'edilizia romana*, rifiuta gli interventi realizzati dall'Esquilino al Laterano, in via Cavour e in Prati, descritti come delle "insulsaggini" basate su un programma architettonico eclettico.

I professionisti romani si cimentano, quindi, in una serie di sperimentazioni progettuali utilizzando differenti linguaggi architettonici, ispirati dai molteplici influssi culturali dell'epoca.

Con l'Esposizione Internazionale di Belle Arti del 1911 a Valle Giulia, si diffuse un certo gusto per l'architettura secessionista, in particolare ispirato dal padiglione progettato da Joseph Hoffman e ammirato in quel tempo da molti architetti romani. A tal proposito, si ricordano le opere di Marcello Piacentini, forse l'architetto che maggiormente aderì alla rilettura dei codici stilistici secessionisti, avendo analizzato anche di persona molte architetture dell'area Mitteleuropea durante i suoi nume-

<sup>5</sup> Alessandra Muntoni, *La palazzina romana degli anni '50*, in "Metamorfosi. La palazzina romana degli anni '50", n. 15, 1990, pp.4-5

*"Questa piccola "quantità" edilizia particolarmente adatta ad una disinibita ricerca sperimentale, consente di mettere in evidenza quasi tutti i percorsi che la cultura architettonica tentò nei primi tempi della ricostruzione".*

rosi viaggi.

Si pensi al villino Allegri (1913 – 1932) realizzato su via Nicotera, vicino alle successive palazzine del Ventura. Il lotto d'angolo suggerisce al progettista l'impianto planimetrico trapezoidale e la particolare articolazione stereometrica, caratterizzata dalla convessità del basamento e la concavità del corpo di fabbrica superiore. L'alternanza dell'intonaco liscio e grezzo e una certa leggiadria nella decorazione delle facciate riflettono le suggestioni dell'Europa transalpina, entrando a far parte di una certa "maniera" di decorare gli edifici in uso in quegli anni.



Marcello Piacentini, villino Allegri, 1913 – 1932

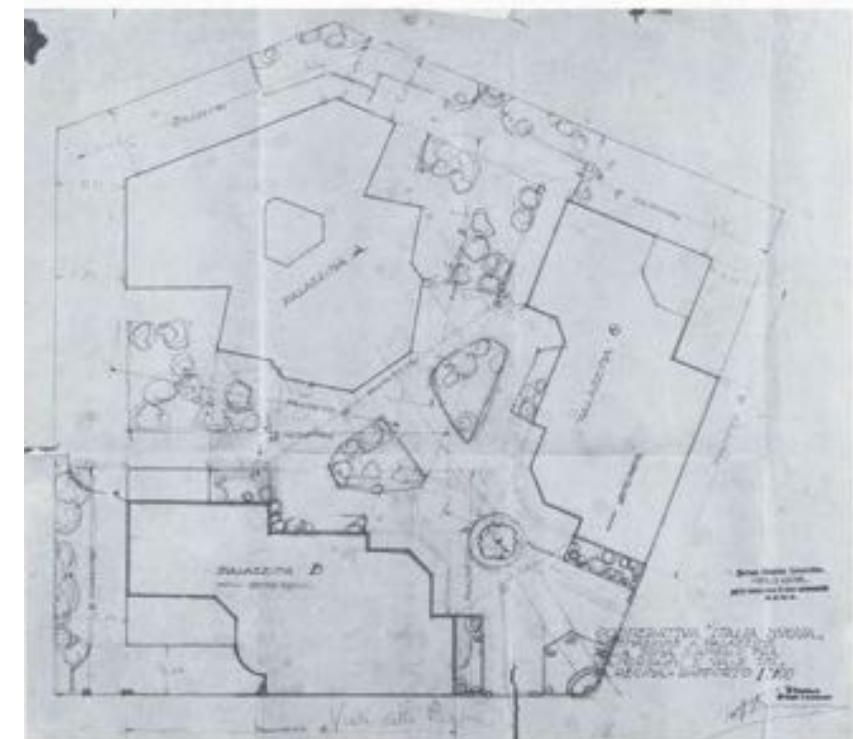
In altri casi si assiste alla rielaborazione degli elementi linguistici tipici dell'architettura minore del Cinquecento e del Seicento. Una stagione architettonica che prende il nome di "barocchetto", a sottolineare il suo atteggiamento dimesso rispetto al barocco maggiore e al quale si ispirarono principalmente i professionisti romani più sensibili agli insegnamenti di Gustavo Giovannoni. Nell'ambiente romano il barocchetto diventa lo stile delle numerose case *senza nome*, sorte nel tessuto urbano nel periodo che segnò l'ultima stagione del villino e la nascita della palazzina.

In questa sede appare interessante ricordare il gruppo di palazzine tra viale della Regina e via Morgagni progettato da Morpurgo nel 1922, proprio negli anni di transizione tra il villino e la palazzina. Quarant'anni più tardi, Venturino Ventura, suo allievo, realizzò nel lotto antistante un complesso di uffici che riprende la soluzione planimetrica del maestro, proponendo una piazza centrale compresa tra i tre corpi di fabbrica.

Nel caso di specie all'architetto Morpurgo viene riconosciuta una particolare abilità nell'oculato e fruttuoso sfruttamento del lotto pentagonale, all'interno del quale egli inserisce le tre palazzine disponendole secondo una composizione planimetrica dinamica. La prospettiva che si apre accedendo al lotto viene valorizzata dalla disposizione diagonale degli ingressi, che trovano intersezione nel giardino privato racchiuso tra i corpi di fabbrica e delimitato dal muro di confine alto 1 metro e 60 centimetri.

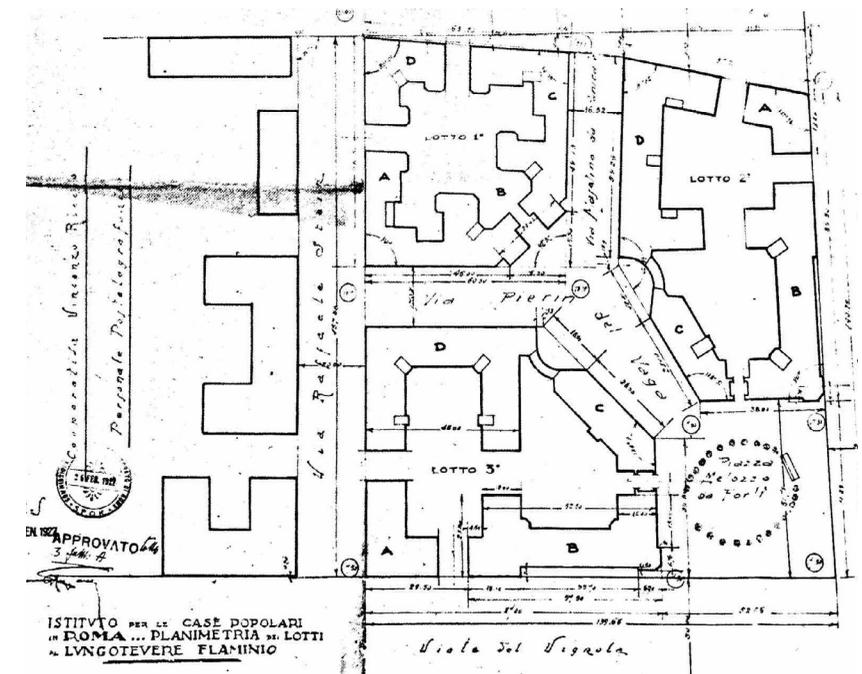
Con la sua abilità compositiva Morpurgo propone un sistema urbano che può essere inteso come un tentativo di mediazione tra la compattezza del corpo di fabbrica chiuso che occupa l'intero isolato, tipico dell'edilizia destinata alle abitazioni popolari, e la costruzione del singolo fabbricato indipendente, modulo base di espansione dei quartieri signorili e meno integrato nel tessuto della città.

Su questo tema si vuole ricordare anche il "gruppo di fabbricati" ICP del Flaminio II di Limongelli, De Renzi, Bruner, e Wittinch.

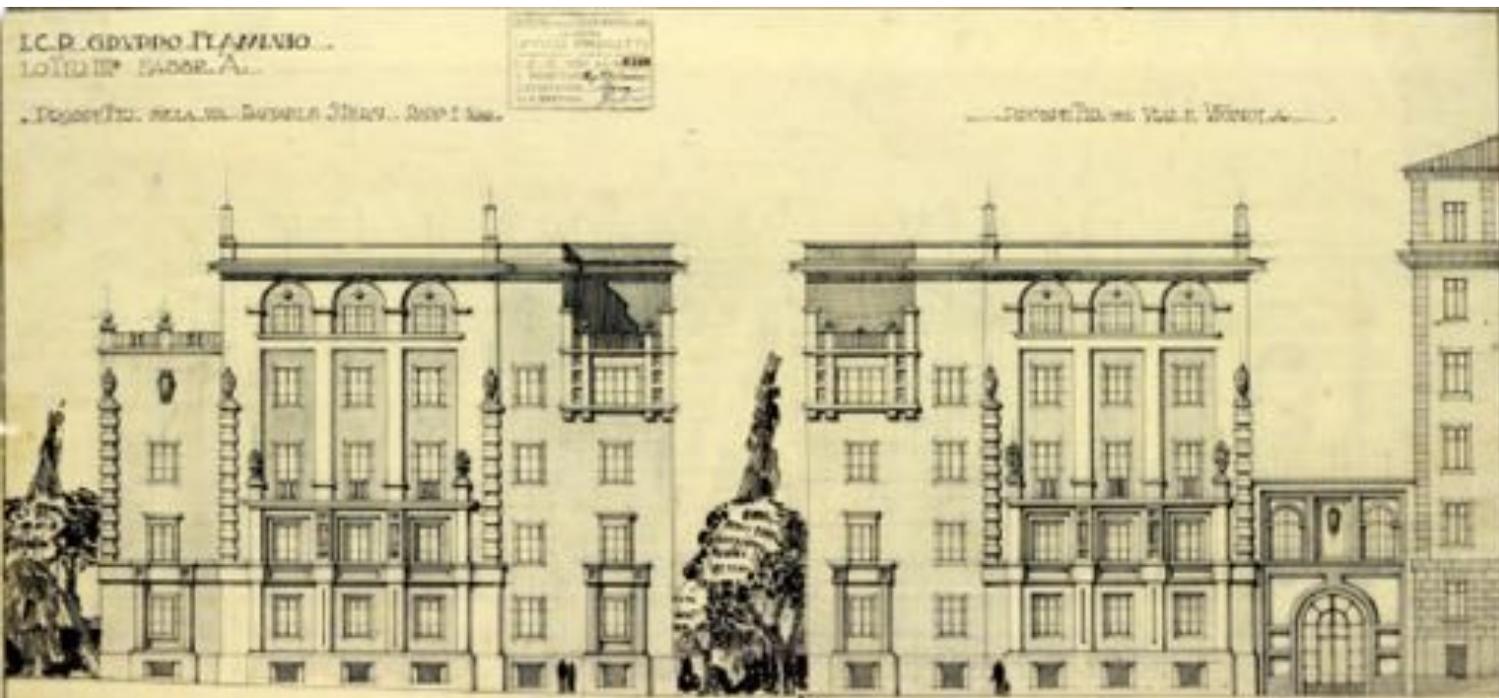


Morpurgo, gruppo di palazzine tra viale della Regina e via Morgagni, 1922

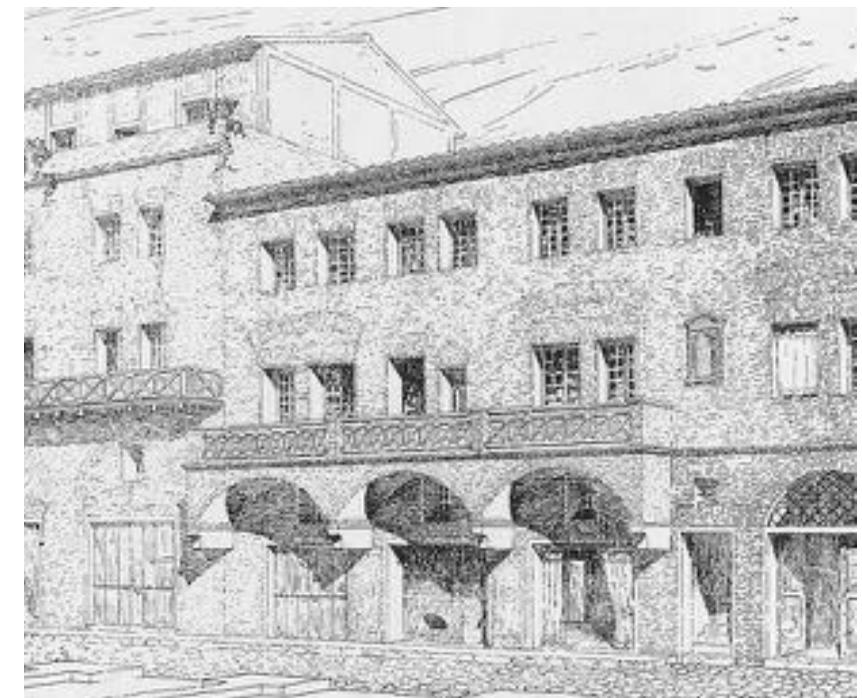
In quest'opera si riconosce un'altro magistrale esempio di composizione planimetrica del lotto, in bilico tra la progettazione dell'edificio e quella dell'isolato, proiettato verso il superamento della rigida maglia ottocentesca, in vista di una maggiore libertà compositiva. Tre blocchi edilizi dalla sagoma complessa, ispirati al Barocco, si articolano su un sistema di corti e definiscono una piazza che sarebbe dovuta essere il nodo di un impianto urbano mai realizzato. Il valore della composizione dell'isolato sta nella concatenazione graduale di spazi pubblici e privati, nella gerarchizzazione del sistema dei percorsi che ad essi conducono e, appunto, nella studiata collocazione e contrapposizione delle funzioni pubbliche e private. Nella ricerca linguistica di una nuova forma di espressione architettonica, sempre in questo periodo nasce un'altra tendenza forse più erudita e ispirata alla monumentalità della Roma antica. Questo atteggiamento trova particolare ispirazione dagli scavi di Ostia antica e dal ritrovamento delle *insulae*, oggetto di analisi da parte di molti studiosi dell'epoca.



Limongelli, De Renzi, Bruner, e Wittinch, gruppo di fabbricati ICP del Flaminio II, piante



Limongelli, De Renzi, Bruner, e Wittinch, gruppo di fabbricati ICP del Flaminio II, prospetti sulla via Raffaele Stern e su Viale Vignola, elaborato del 1926



Italo Gismondi, Caseggiato del Termopio, 1923

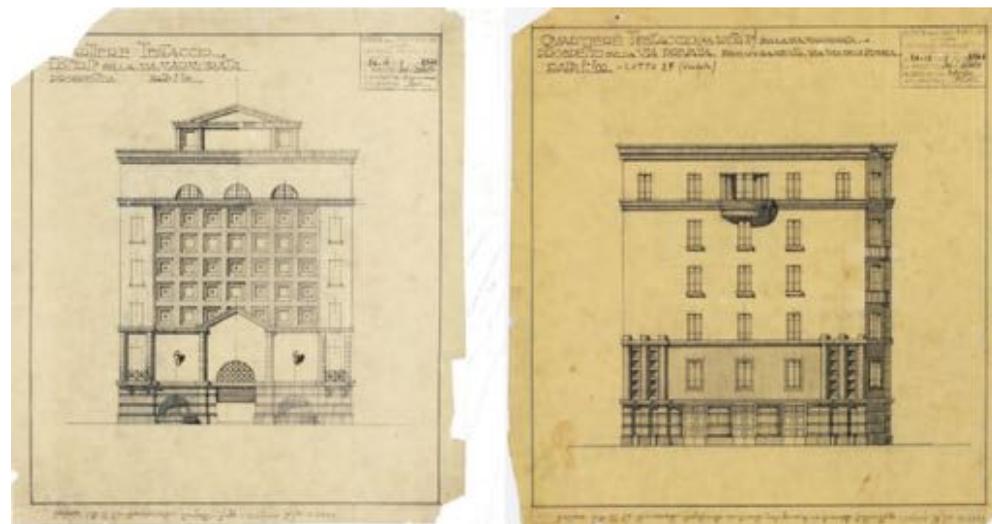
Si ricordano i disegni dell'archeologo e architetto Italo Gismondi sulla ricostruzione delle case di Ostia, che hanno illustrato gli articoli di Guido Calza intitolati *"Le origini latine dell'abitazione moderna"*, pubblicati su "Architettura e Arti Decorative".

Si sviluppa, quindi, un'ulteriore tendenza volta a valorizzare la massa dell'edificio, rintracciabile prevalentemente nei numerosi progetti di case popolari.

A titolo esemplificativo, si ricorda l'edificio a Testaccio di Innocenzo Sabbatini, che costituisce una delle più significative realizzazioni dell'Istituto Case Popolari – di cui lo stesso Sabbatini era Capo Ufficio Progetti dal 1927 – e tra le più felici espressioni della maturità stilistica dell'architetto.

Superata la fase di adesione al barocchetto, infatti, Sabbatini si ispira al repertorio romano classico, in questo caso animato anche da una tensione metafisica.

Il progetto era originariamente composto da quattro lotti gravitanti attorno ad una piazza interna di forma circolare, ma furono di fatto realizzati soltanto i due edifici con affaccio su via Marmorata. Si tratta di quaranta alloggi disposti su cinque piani, con il piano terra destinato ad attività commerciali.



Innocenzo Sabbatini, ICP a Testaccio, Prospetto sulla via Marmorata - Prospetto sulla via privata, elaborati del 1927

I lacunari quadrati presenti sulla facciata principale dei disegni qui riportati sono stati realizzati soltanto sulle ali laterali.

I lacunari rettangolari sul basamento inquadrano i tre grandi archi, di identiche dimensioni, che definiscono gli ingressi dei locali adibiti a negozi.

Sempre Innocenzo Sabbatini, nella casa economica dell'ICP lungo la circinvallazione Trionfale, propone un edificio in cui prevale la grande forza stereometrica del blocco chiuso, scandito verticalmente dall'ordine gigante. Il tutto viene messo in crisi dal timpano con la cornice spezzata e dalla presenza delle logge arcuate.



Innocenzo Sabbatini, ICP a circinvallazione Trionfale, 1927

Si ricordano i disegni dell'archeologo e architetto Italo Gismondi sulla Queste ultime architetture si configurano nel repertorio di quegli anni come edifici a grande scala, ispirati all'architettura della Roma antica, costituendo, come nel caso del barocchetto, un tentativo di dare sostanza storica al nuovo linguaggio architettonico romano.

In questi anni gioca un ruolo per così dire autonomo, ma non meno importante, la figura di Armando Brasini, il quale recupera la tradizione storica allacciandosi al barocco maggiore. Egli esclude totalmente la modernità, ponendosi direttamente in continuità con l'architettura del Seicento. La sua villa Brasini – denominata il "castellaccio" e composta da due edifici, la villa Flaminia (1925) e la villa Augusta (1933) – si propone come un frammento di paese, in cui il particolare senso scenografico è dato da un'articolata struttura, che infonde allo spettatore un continuo senso di meraviglia. Il cortile, adornato di statue e monumenti marmorei che provengono dallo smantellamento di Palazzo Torlonia, accoglie alcune palazzine di Venturino Ventura.

La molteplicità degli stili sperimentati in questi anni di passaggio dal villino alla palazzina rappresentano un altro atteggiamento eclettico, che in maniera disinvolta coglie spunti e citazioni dal repertorio storico romano, denotando una grande libertà linguistica. In definitiva, sono *"tutti architetti che volevano superare l'eclettismo ottocentesco e che in realtà nell'eclettismo sono rimasti"*<sup>6</sup>.

A fronte di uno scarso interesse verso soluzioni strutturali più avanzate – che denota un ritardo tecnologico rispetto alle tendenze europee, sia nell'organizzazione di cantiere che nell'uso dei materiali da costruzione – in queste architetture si apprezza la grande abilità costruttiva delle maestranze edili, anche nella definizione dei dettagli decorativi sovente realizzati sulla base di disegni di cantiere appena accennati.

<sup>6</sup> Piero Ostilio Rossi, *Il villino e la palazzina nel panorama architettonico di Roma negli anni venti*, in *Metamorfosi*, n°8, Dal "villino" alla "palazzina". Roma 1920/40, Roma 1986, pp. 14 – 24.

Si diffondono, quindi, maestranze specializzate, come i "maltaroli", gli "stuccatori" e quelli che componevano la "marmoiera"; era facile incontrarne la pubblicità sfogliando "Architettura e Arti Decorative".

Gli atteggiamenti linguistici finora descritti, lo studio sulla massa e l'attenzione alla decorazione si andavano consolidando a Roma negli stessi anni in cui le ricerche del Movimento Moderno indirizzavano l'architettura europea verso temi diametralmente opposti, basati sulla ricerca della leggerezza, degli sbalzi e delle trasparenze, sulla facciata libera e sulle finestre continue.

All'interno dell'eclettismo romano, tuttavia, si verificano alcune sperimentazioni linguistiche che iniziano a prendere le distanze dal decorativismo, ponendosi sulla linea di una semplificazione stilistica. Quanto detto accade nell'ICP alla Garbatella di Mario De Renzi, il quale esalta il volume cubico dell'edificio attraverso la superficie continua dei muri, in contrapposizione al bugnato del basamento e al chiaroscuro della loggia centrale.



Mario De Renzi, ICP alla Garbatella, 1929

Inoltre, una serie di vicende – si pensi alle due mostre di Architettura Razionale, nel 1928 al Palazzo delle Esposizioni e nel 1931 alla Galleria d'Arte di Pietro Maria Bardi, nonché al "tavolo degli orrori", vivace polemica contro i tradizionalisti – segnò l'inizio della rottura con i codici stilistici finora descritti.

Le due palazzine disegnate da Capponi e Aschieri rappresentano i primi tentativi di abbandono della decorazione e un'apertura verso lo sviluppo della palazzina romana.

In queste opere, seppur ancora legate al repertorio del barocco minore romano, il confronto tra la corrente novecentista e razionalista si fa stringente, poiché in esse si esalta la composizione volumetrica dell'edificio privo di elementi decorativi.

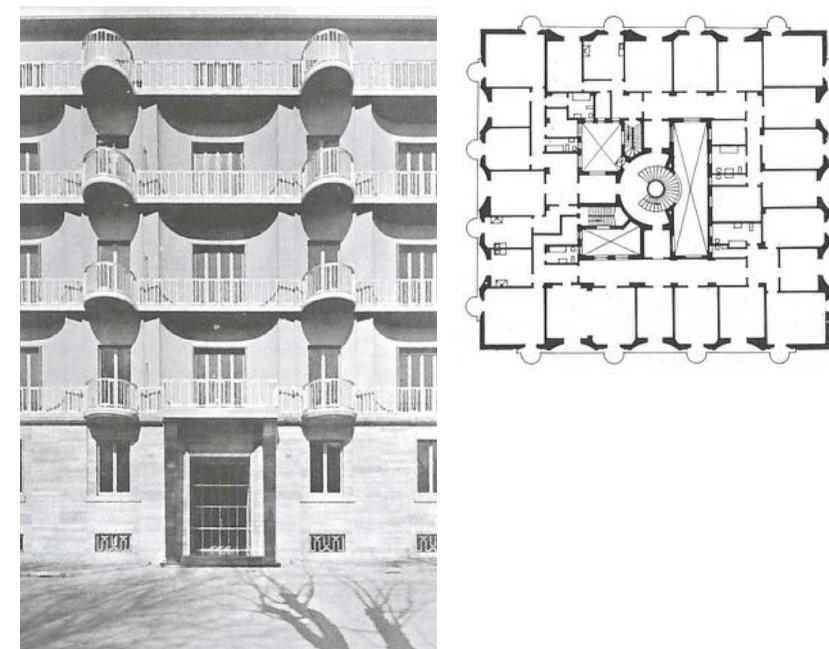
Nella Palazzina de' Salvi di Pietro Aschieri (1929-1930), all'apparato decorativo si sostituisce un accurato trattamento di facciata, la quale risulta ritmata tra le concavità delle pareti perimetrali, le convessità dei balconi e le sporgenze in bassorilievo dei loro solai, che realizzano una forte plasticità chiaroscurale.

Anche nella palazzina sul lungotevere Arnaldo da Brescia il valore dell'opera è tutto giocato sulla composizione formale delle superfici curve, attraverso una lettura dei caratteri dell'architettura Barocca in chiave decisamente più moderna rispetto alle opere precedenti.

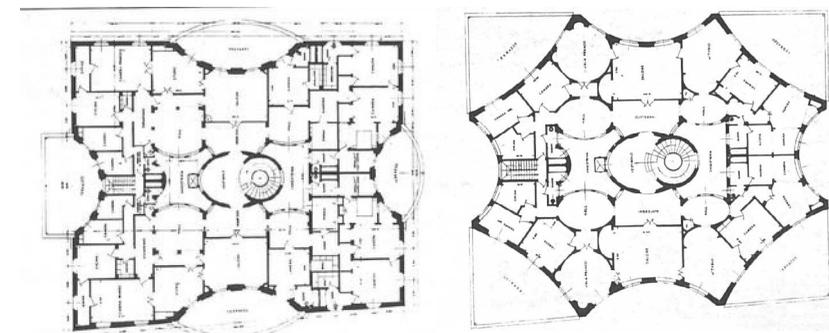
Attorno agli anni quaranta, due sono le realizzazioni che innescarono il cambiamento.

La palazzina Furmanik di Mario De Renzi, che fino ad allora si era prevalentemente occupato di edilizia a basso costo, e la villa Petacci degli architetti V. Monaco e A. Luccichenti, considerata, quest'ultima, il punto di arrivo più importante del razionalismo romano<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> Giorgio Muratore, Dalla "Balilla" alla "Coca Cola" in "Metamorfosi", n°15, La palazzina romana degli anni '50, Roma 1990, pp. 16 - 22.



P. Aschieri, palazzina de' Salvi, piazza della Libertà, 1929-30



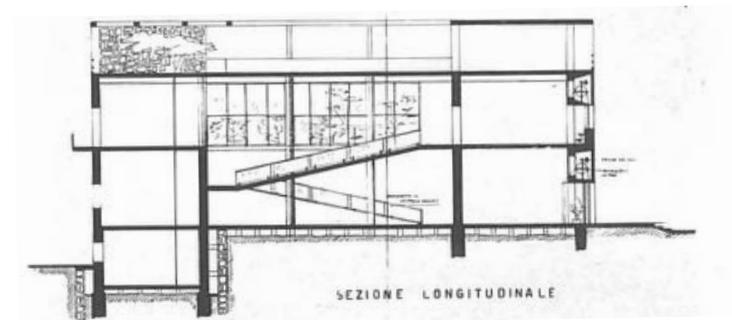
G. Capponi, lungotevere Arnaldo da Brescia, 1926-29

Nel primo caso, l'elemento fortemente innovativo è il prospetto principale che affaccia sul Tevere e dal quale si apre la visuale San Pietro e Monte Mario. Il volume puro dell'edificio appare solcato longitudinalmente da grandi logge a sbalzo, che, alternate ai parapetti in muratura, crea un importante effetto chiaroscurale di facciata. Il progetto originario prevedeva un'altra palazzina simmetrica a questa, invero mai realizzata. Nei primi quattro livelli erano previsti due alloggi a piano, con la zona giorno rivolta verso il prospetto principale; gli ultimi due piani erano destinati alla grande abitazione del proprietario, con giardino pensile sulla terrazza.



M. De Renzi, P. Sforza, Palazzina Furmanik a Lungotevere Flaminio, 1941-42

Nella villa per Claretta Petacci, amica d'infanzia di Amedeo Luccichenti, purtroppo demolita, si respirava l'influenza dell'architettura di Le Corbusier. La *promenade architecturale* costituiva il tema centrale dell'opera. Una rampa aggrappata alla faccia principale si avvita come un nastro continuo, collegando il piano terra al piano primo e alla terrazza. Non erano previste scale, ma la lunghissima rampa conduceva ai vari piani costringendo lo spettatore ad un lento percorso durante il quale si potevano ammirare lo sfarzo degli interni e il giardino circostante attraverso le ampie vetrate.



V. Monaco e A. Luccichenti, villa Petacci, via della Camilluccia 355 - 357, 1938-1939

Infine, per concludere questa ricognizione che ci conduce alla palazzina anni Cinquanta, si vuole segnalare un'altra opera di grande respiro internazionale, nella quale si leggono i debiti ad AlvarAalto, a Frank Lloyd Wright e al neoplasticismo.

Nel 1940, in via di villa Grazioli, Cesare Pascoletti realizza la villa-palazzina per l'imprenditore Costanzi, la cui valenza compositiva si apprezza, in specie, negli slittamenti dei balconi aggettanti, che si protendono tra gli alberi e verso la strada, staccandosi dal blocco dell'edificio come fasce continue dalla superficie liscia e bianca.

Emerge in questo caso una libertà nel modellare il volume dell'edificio, attraverso l'uso di un unico materiale e l'introduzione di sporgenze, cavità e chiaroscuri. Utilizzando in maniera uniforme l'intonaco bianco, tutto è giocato sulla composizione formale.

In queste ultime opere, realizzate attorno agli anni Quaranta, si registra un importante cambio di direzione, che dimostra la comprensione del vero significato dell'architettura moderna.



C.Pascoletti, Villa-Palazzina per l'imprenditore Costanzi in via di Villa Grazioli, 1940.

Non ci si limita a togliere gli elementi decorativi, ma si attribuisce importanza alla dimensione temporale dell'opera, attraverso la continuità visiva, la concatenazione degli spazi e l'apertura verso l'esterno con facciate continue e ampie superfici vetrate.

Con la palazzina degli anni Cinquanta, si arriva alla compiuta definizione di un organismo architettonico aperto, flessibile e modellabile, sia in pianta che in sezione, con un elevato grado di adattabilità alla forma di qualsiasi lotto e, per questo motivo, ritenuto speculativamente più idoneo alle operazioni immobiliari.

Questa nuova tipologia edilizia è il campo di sperimentazione di molti architetti, che sconvolgono l'idea di edificio per la residenza, proponendo, per la prima volta e in alternativa al più elitario villino, abitazioni collettive, di circa 8-10 alloggi, dotate di inedite organizzazioni distributive e spaziali, le quali determinano una nuova percezione del costruito lungo le strade della città.

La palazzina è priva di qualsiasi struttura ornamentale, lo studio compositivo si basa sulla plasticità della forma, sull'oggetto architettonico in sé.

Pur mantenendo costanti una serie di peculiarità dimensionali e di elementi architettonici, ormai diventati simboli di identificazione di questa tipologia edilizia – il corpo scala con l'atrio d'ingresso, l'organizzazione degli alloggi per zona giorno, zona notte e servizi, la presenza di chiostrine, la soluzione dei prospetti, il rapporto in facciata tra basamento, piano tipo e coronamento – questi vengono declinati in maniera sempre diversa secondo l'originalità dei diversi architetti.

La palazzina diventa un simbolo, l'edificio rappresentativo della nuova classe dominante e tutti gli elementi che la compongono concorrono a narrare la felicità borghese.

## Cenni comparativi

Come accennato, l'idea negativa diffusasi sulla palazzina romana è dipesa non soltanto dalla codificazione di prestabiliti parametri dimensionali, ma anche dal fatto che essa non definisce un tessuto urbano dotato di spazi pubblici a servizio della residenza.

Di contro, è importante riconoscere che le sperimentazioni linguistiche che si sono succedute negli anni hanno dato vita ad un ampio, originale e prezioso repertorio architettonico, che caratterizza la storia dell'architettura degli anni Cinquanta e Sessanta.

Inoltre, pur non costituendo lo spazio pubblico, la palazzina è in grado di costruire paesaggi urbani piacevoli, giocati sul rapporto tra l'architettura e il contesto naturalistico del lotto.

to sulla forma dell'edificio in sé, attraverso cui si supera la sostanziale e innata omogeneità del modello edilizio.

Abbandonato il blocco architettonico chiuso, negli anni Cinquanta e Sessanta ci si cimenta nella smaterializzazione neoplastica del volume tipica degli spazi fluidi di Mies, nell'intensa ricerca wrightiana d'integrazione tra lo spazio interno e il contesto circostante, nella libertà delle forme sinuose di Aalto. L'orizzonte di avanguardia è quello sintetizzato negli enunciati di Theo Van Doesburg: *"la nuova architettura, anziché monumentale, è leggera e trasparente, mutevole [...] La finestra non è più un buco nel muro, ma gioca un ruolo attivo. La nuova architettura ha distrutto il muro, abolendo il dualismo tra interno ed esterno, le piante sono molto diverse da quelle del classicismo, perché spazi interni e esterni si compenetrano [...]. La nuova architettura è aperta"*<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> B. Zevi, *Storia dell'architettura moderna*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1950

Le sperimentazioni sul tema della palazzina, superato il linguaggio razionalista, si spingevano, cioè, verso la conquista di un astrattismo che coniugasse i valori della tradizione architettonica italiana, catturando ciò che nelle esperienze passate c'era di permanente, con le diverse influenze stilistiche europee.

Nella composizione della palazzina, tipo architettonico appannaggio di una classe sociale emergente e vogliosa di esibirsi nel benessere conseguito, il *tema della facciata* diventa uno dei campi di sperimentazione progettuale.

E' la più vistosa manifestazione del sotteso dibattito sulla forma dell'edificio in sé, attraverso cui si supera la sostanziale e innata omogeneità del modello edilizio.

In questo quadro la facciata diventa la parte autonoma per eccellenza, che, per la sua immediata visibilità, bene si presta ad esprimere tali cambiamenti. E' il dispositivo attraverso cui la nuova classe borghese si mostra alla città, un palcoscenico rappresentativo e celebrativo dei nuovi costumi e del proprio stile di vita.

Gli esempi più significativi della palazzina romana di quei tempi sovente si identificano con le soluzioni adottate per lo svolgimento del tema della facciata.

A questo tema si aggiunge anche una sperimentazione tipologica, che si traduce in organizzazioni planimetriche tese alla ricerca del migliore assemblaggio delle unità abitative in relazione al lotto, agli affacci, alla gerarchia degli spazi, testimoniando la particolare versatilità del modello tipologico in questione.

Appare utile soffermarsi su alcuni esempi, per misurare poi quale sia stato il segno distintivo delle opere del Ventura.



In via dei Fratelli Ruspoli, Ugo Luccichenti realizza una delle prime e più originali sperimentazioni sul tema.

La palazzina si articola nella giustapposizione tra il volume pieno che accoglie zona giorno, zona notte e servizi, segnato soltanto dalle ritmiche bucatore delle finestre, e il volume virtuale della facciata, posto in continuità con i grandi ambienti di rappresentanza della zona giorno. Una parete interamente vetrata, ad andamento curvilineo, segna il limite interno dell'appartamento. La proiezione verso l'esterno è tutta giocata dentro lo spazio corrente tra la parete vetrata e il perimetro dei balconi a punta, sagomati seguendo la forma del lotto.

L'identificazione dell'autonomia della facciata viene agevolata anche dall'uso dell'intonaco bianco e liscio, che riveste i solai dei balconi dagli spigoli stondati e i pilastri a sezione circolare, insieme al trattamento in ferro bianco degli infissi.

Pochi anni più tardi, sempre Ugo Luccichenti sperimenta ulteriori soluzioni. Nella palazzina in via Archimede del 1952, si apprezza il *volume dinamico* della facciata, giocato sull'alternanza dei balconi aggettanti e dei bow window; di contro, la palazzina in largo Spinelli appare come un volume razionalista, interamente rivestito in mosaico rosa, di evidente ispirazione manierista, sospeso su un basamento rivestito in marmo grigio, dal quale aggetta tutta la profondità della facciata.

Una loggia continua, infatti, svuota il prospetto nella parte bassa dell'edificio, mentre una serie di finestre a nastro ritaglia il prospetto disegnando cornici in legno di diverse altezze.

Nella pagina a fianco: U. Luccichenti, palazzina in via dei Fratelli Ruspoli, 1946-1949



U. Luccichenti, palazzina in via Archimede 185, 1952 - 1953



U. Luccichenti, palazzina in largo Spinelli 5, 1954

Per Luigi Moretti, nella palazzina Il Girasole, la facciata diventa una lastra bidimensionale autonoma, sovrapposta al volume residenziale, ritagliata da finestre a nastro e ricostruibile dalla chiusura dei brise-soleil, con un'evidente attenzione allo studio del dettaglio.

Il volume della palazzina appare come un tempio che grava sul basamento e lo spezza in due blocchi asimmetrici.

Il peso del basamento viene rappresentato utilizzando il materiale che più si presta a evocarne il senso: elementi lapidei monocromi che, con i diversi trattamenti superficiali e i loro effetti chiaroscurali, introducono un piano espressivo distinto e in contrasto con l'intero volume di cui è podio. Al trattamento opaco e rustico del basamento si contrappone, infatti, il rivestimento in mosaico di vetro, bianco e luminoso, del volume superiore. La scelta di questa difformità materica mette in crisi la chiarezza del volume plastico del tempio, ricercando, con un'attenta progettazione dei dettagli, una complessità compositiva in grado di tradurre le forme classiche in lingua astratta.

L'uso di grandi blocchi in travertino diversi per dimensione, spessore, forma e trattamento superficiale – ora levigati, ora rigati, ora bocciardati – viene percepito come latore di due significati, oscillando tra l'allusione al barocco romano e un sofisticato astrattismo.

Autentico capolavoro, alla stessa stregua della Casa del Girasole, è la palazzina Astrea, nella quale Moretti realizza una sorprendente apertura del blocco residenziale, arrivando alla dissoluzione dei nodi tettonici e precorrendo di qualche decennio il decostruttivismo: la facciata principale diventa un'unica grande lastra sagomata e staccata dal corpo di fabbrica, che si flette verso l'esterno per illuminare gli ambienti di servizio.

Nella pagina a fianco: Luigi Moretti, Casa "Il Girasole", Roma, 1947-50.





Luigi Moretti, Casa per la cooperativa Astrea, Roma, 1947-51.

Vincenzo Monaco e Amedeo Luccichenti in via di San Valentino realizzano la loro prima palazzina del dopoguerra, molto distante dall'impostazione della villa Petacci a cui precedentemente si è accennato e caratterizzata da un disinvolto uso del lessico razionalista, interpretato con un'originale libertà compositiva.



V. Monaco e A. Luccichenti, palazzina in via S. Valentino 16, 1948 - 1950

La facciata viene articolata sull'alternanza di superfici vetrate e logge; questo sistema si interrompe sugli ultimi due piani, occupati da alloggi duplex, dove il solaio aggettante di un balcone segna longitudinalmente tutto il prospetto, presentandosi come pensilina della loggia sottostante e caratterizzando marcatamente il coronamento dell'edificio.

In via San Crescenziano gli stessi architetti sperimentano soluzioni strutturali, di matrice più direttamente corbuseriana, che si estendono oltre il limite della facciata – cavalletti ponte di collegamento tra la quota stradale e l'accesso all'edificio e logge a sbalzo protese verso il parco di villa Ada – e si contrappongono alla semplicità del volume parallelepipedo dell'edificio.



V. Monaco e A. Luccichenti, palazzina in via San Crescenziano 40, 1952.

Di tutt'altra natura è il contributo fornito da Mario Ridolfi che, con la doppia palazzina costruita tra via Bosio e via G.B. De Rossi, rivisita diversamente i codici razionalisti, rivoluzionando, attraverso un disinvolto espressionismo, il carattere prettamente borghese della palazzina.

Nella distorsione planimetrica di una serie di elementi compositivi si individua la componente espressionista che caratterizza in prevalenza le facciate.

Dal blocco abitativo chiuso emergono gli aggetti delle pareti oblique dei soggiorni, l'articolazione spezzata della facciata principale, i grandi balconi romboidali e le ringhiere dalle quali aggettano le fioriere in ferro, anch'esse a forma di rombo.

In facciata, l'accesso al volume è segnato da una trave come una linea spezzata.



Mario Ridolfi, W. Frankl, palazzina via G. B. De Rossi 12, Roma, 1950-51.



Mario Ridolfi, W. Frankl, palazzina via G. B. De Rossi 12, Roma, 1950-51. Atrio d'ingresso.

Tra le palazzine romane degli anni Cinquanta assunte agli onori della "storia dell'architettura moderna", inoltre, non può non essere citata la palazzina di via Pisanelli di Zevi e Radiconcini.

Bruno Zevi, laureatosi ad Harvard sotto la guida di Walter Gropius, rientrando in Europa aveva pubblicato "Verso un'architettura organica", promuovendo successivamente la fondazione dell'APAO (Associazione per l'Architettura Organica). Nella sua palazzina risulta evidente la traduzione dei postulati teorici dell'architettura organica, riconoscibili, ancor prima che nella composizione della facciata, in una complessa articolazione della pianta.

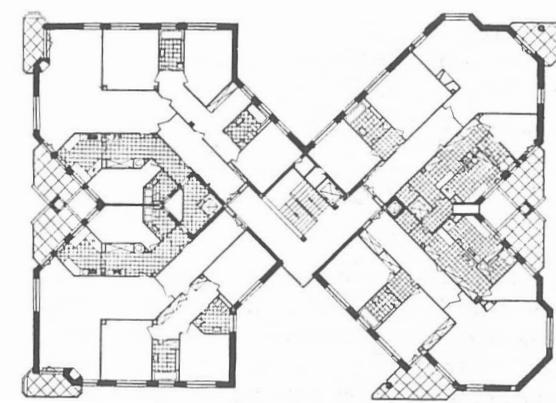
L'idea base è quella di utilizzare lo schema tipologico della palazzina componendo una casa a ville sovrapposte, ognuna con i propri spazi all'aperto.

Lo schema distributivo si basa su una griglia ruotata a 45 gradi, nella quale sono impostati due corpi di fabbrica uniti da una scala. Gli smussi delle terrazze e dei balconi articolano le facciate ritagliando il volume

dell'edificio. Seguendo gli assunti dell'architettura organica, l'accento viene posto sulla composizione dello spazio interno, i vuoti, le cavità dell'edificio, l'ambiente in cui si svolge la vita sociale.



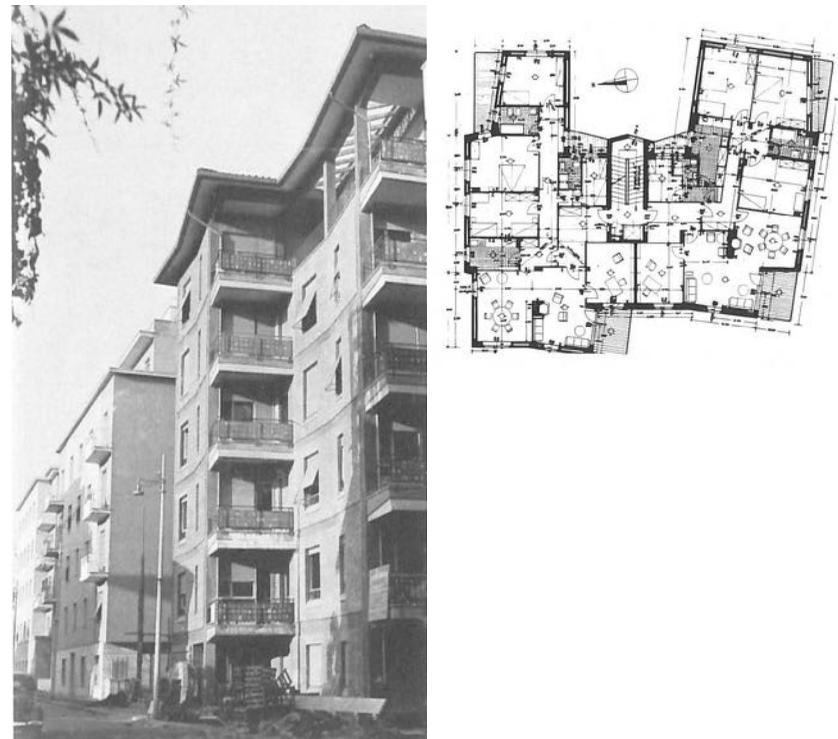
S. Radiconcini e B. Zevi, palazzina in via Pisanelli, Roma, 1950-52.



Pianta del piano tipo

La volontà di trasferire le tematiche dell'architettura organica nella palazzina, che era il tipo edilizio della società medio borghese, appare già evidente nelle palazzine di Ridolfi e di Zevi e Radiconcini sopra descritte. Anche la palazzina della cooperativa "La Tartaruga", realizzata da Quaroni in collaborazione con l'allora giovanissimo Aymonino, si muove nella stessa direzione, inserendosi anche nel filone "neorealista", già sperimentato in maniera più radicale dai due architetti nel quartiere Tiburtino.

Alla composizione planimetrica aperta, che si articola in due corpi di fabbrica staccati e collegati da una scala, si abbinano le superfici rugose del cemento a faccia vista e della cortina che anticipano i caratteri del "brutalismo", poi ampiamente sperimentati negli anni Sessanta. Per la composizione formale e per i materiali utilizzati, questa palazzina si discosta dalle altre, esprimendo una certa *gravitas* mediante la rilettura di alcuni temi dell'architettura romana.



L. Quaroni e C. Aymonino, palazzina della cooperativa "La Tartaruga", Roma, 1951-54.

La volontà di trasferire le tematiche dell'architettura organica nella palazzina, che era il tipo edilizio della società medio borghese, appare già evidente nelle palazzine di Ridolfi e di Zevi e Radiconcini sopra descritte. Anche la palazzina della cooperativa "La Tartaruga", realizzata da Quaroni in collaborazione con l'allora giovanissimo Aymonino, si muove nella stessa direzione, inserendosi anche nel filone "neorealista", già sperimentato in maniera più radicale dai due architetti nel quartiere Tiburtino.

Alla composizione planimetrica aperta, che si articola in due corpi di fabbrica staccati e collegati da una scala, si abbinano le superfici rugose del cemento a faccia vista e della cortina che anticipano i caratteri del "brutalismo", poi ampiamente sperimentati negli anni Sessanta. Per la composizione formale e per i materiali utilizzati, questa palazzina si discosta dalle altre, esprimendo una certa *gravitas* mediante la rilettura di alcuni temi dell'architettura romana.



C. Aymonino, M. Aymonino, A. De Rossi, B. De Rossi, palazzina in via Arbia, Roma, 1960-61.

Lo stesso Aymonino, alcuni anni dopo, realizzerà in via Carlo Arbia una palazzina nella quale il senso della gravità è espresso attraverso un volume parallelepipedo totalmente rivestito con piastrelle di clinker, poggiante sul suolo con un basamento in peperino. Le finestre, inoltre, sono ritagliate a filo della facciata e gli unici elementi che rompono il blocco residenziale sono le rientranze delle logge e i piccoli aggetti, testimoniando una certa elasticità del modello tipologico adottato e l'originalità dell'architetto.

Ripercorrendo le diverse sperimentazioni stilistiche realizzate in campo romano, sembra possibile affermare che l'architettura organica e l'espressionismo siano stati in qualche modo fonte d'ispirazione più del razionalismo.

Ciò è dipeso prevalentemente dall'influenza delle teorie di Bruno Zevi, che sfociarono in una sorta di *punto e a capo*<sup>9</sup> rispetto al passato, aprendosi all'originalità dei singoli autori.

Le architetture di Luigi Pellegrin risentono molto dell'influenza della poetica wrightiana, che ebbe occasione di approfondire di persona durante i suoi numerosi viaggi negli Stati Uniti.

Egli introduce un linguaggio fino ad allora inedito, fatto per lo più di sbalzi e trasparenze che mettono in discussione la presenza del piano di facciata, come avviene nella palazzina di via Mengotti.

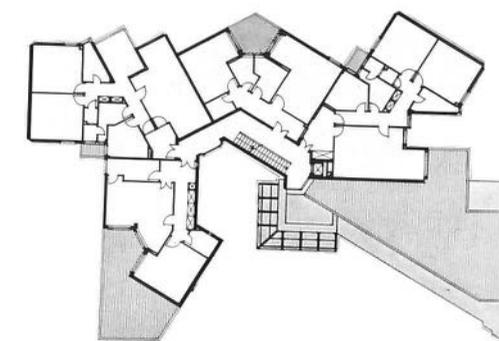
La ricerca di una complessa articolazione dello spazio interno, sempre studiato fino alla cura del dettaglio, si coglie appieno soltanto percorrendolo dinamicamente.

La fusione degli spazi e la flessibilità che caratterizza la disposizione degli interni, l'importanza della luce e dei vuoti, costituiscono il filo di una sua personale ricerca architettonica che nella palazzina di via Bodio trova forse la sua maggiore carica espressiva, in uno schema planimetrico complesso e fortemente slabbrato.

<sup>9</sup> E. Persico, *Punto e a capo per l'architettura*, in *Domus* n. 83, novembre, 1934.



L. Pellegrin, palazzina in via Mengotti, Roma 1955-56

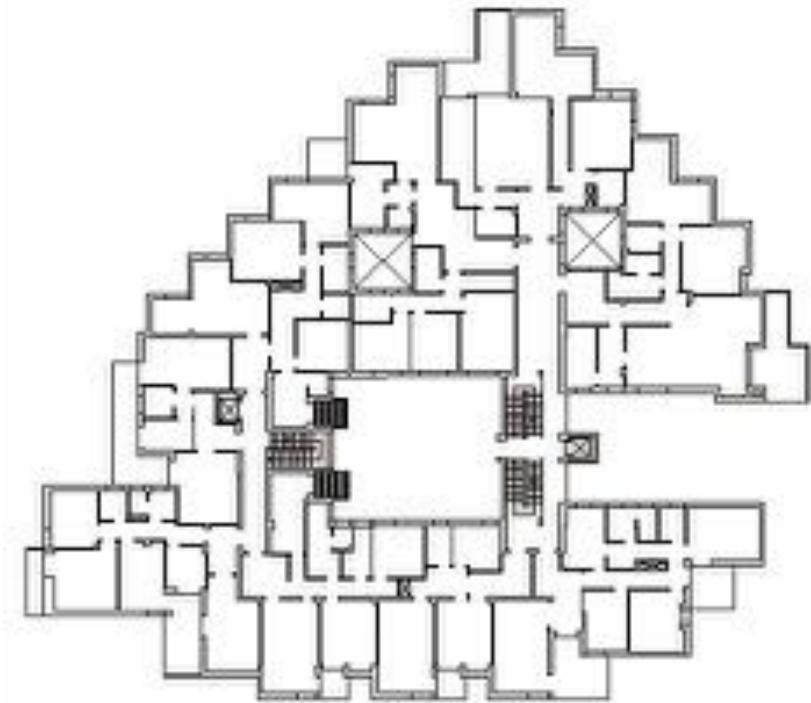


L. Pellegrin, palazzina in via Bodio, Roma 1961

Accennando alle opere di Pellegrin, non è possibile tralasciare la palazzina di circinvallazione Clodia, testimonianza del notevole talento inventivo dell'autore, che si manifesta nella complessa articolazione della volumetria, le cui superfici risultano ricche di scavi e sporgenze. Tale composizione è consentita dalla flessibilità planimetrica, ottenuta attraverso un'aggregazione di spazi composti casualmente, uniti da pareti di legno attrezzate.



L. Pellegrin, circonvallazione Clodia, Roma, 1955-58.



L. Pellegrin, circonvallazione Clodia, pianta del piano secondo.

Si conclude questo breve excursus sulla palazzina romana citando, infine, altri tre architetti che hanno contribuito ad arricchirne il repertorio figurativo.

Eugenio Galdieri – autore dell'innovativa struttura del Metro Drive-in Cinema a Casal Palocco – è stato impegnato sia nell'attività professionale che in quella didattica. Dopo essersi occupato, nei primi anni della professione, di interventi per la residenza e di allestimenti, si dedicò successivamente alla storia e al restauro, ricoprendo numerosi incarichi sia universitari che in campo archeologico. Nelle palazzine di via dei Decii (1953) e di via Aventina (1958), abbraccia un linguaggio ispirato al Movimento Moderno, rivolgendosi in particolar modo a tematiche neoplastiche, attraverso l'uso di pareti perimetrali come lastre bidimensionali separate dall'edificio, che sembrano ispirarsi alle tecniche di prefabbricazione.



E. Galdieri, via dei Decii, Roma, 1953.



E. Galdieri, via Aventina, Roma, 1958.

Lucio Passarelli, nell'edificio polifunzionale in via Campania, invece propone, sopra al blocco vitreo degli uffici a pianta trapezoidale, un sistema di case composto da piani sfalsati in aggetto in cemento a faccia vista. Tale sistema è impostato su una pianta rettangolare, che imprime un senso di rotazione rispetto al blocco sottostante, e ricostruisce un paesaggio artificiale in cui prevalgono la rugosità del materiale e il verde delle terrazze, in contrasto con la trasparenza del basamento.



Studio Passarelli, edificio polifunzionale, via Campania, Roma, 1965.

Nelle opere realizzate negli anni Sessanta, infine, si percepisce un cambiamento di stile: non si colgono più gli espliciti riferimenti a poetiche organiche e ci si rivolge piuttosto a tematiche brutaliste.

La palazzina in via dei Colli della Farnesina di Francesco Berarducci, protagonista di memorabili scene del film premio Oscar "Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto" di Elio Petri, è un esempio importante di questo atteggiamento, rivolto principalmente a conferire importanza al valore espressivo della struttura portante, realizzata in cemento armato a faccia vista.

La soluzione strutturale, che definisce anche il carattere formale e distributivo di quest'architettura, è infatti determinata da pilastri a C, svettanti oltre la copertura, che si intersecano con le travi a vista, anch'esse sporgenti in facciata, a sostenere gli sbalzi dei balconi con profondità sempre diverse.

Le pareti perimetrali appaiono come un montaggio casuale di pannelli bidimensionali dalla superficie a volte rugosa, in altri casi rigata in bassorilievo, composti come elementi prefabbricati.

In pianta, questi elementi a C separano cinque fasce longitudinali sfalsate e di dimensioni diverse, che accolgono camere da letto, servizi, soggiorni, cucine e spazi distributivi. Le grandi vetrate a chiusura di queste fasce longitudinali stabiliscono una forte relazione tra l'interno e il contesto naturalistico del parco circostante.



Francesco Berarducci, via dei Colli della Farnesina, Roma, 1968.

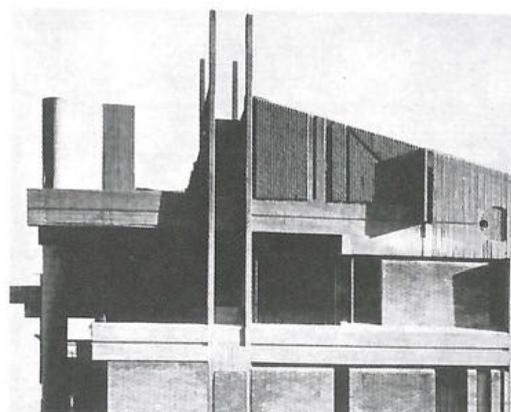
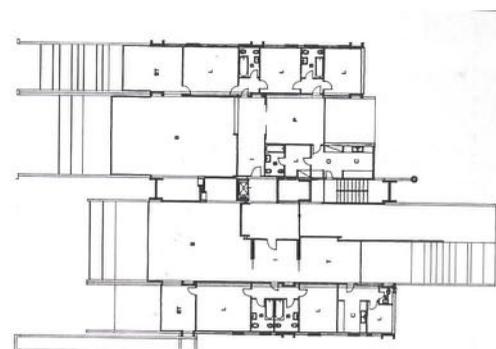


Immagine tratta dal film "Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto" di Elio Petri.

Quello sopra descritto è un breve quadro degli autori romani più significativi al tempo di Ventura, con i quali lo stesso professionista fiorentino si è misurato, riuscendo a proporre un'architettura che sembra vantare un grado di complessità e di sintesi parimenti affascinante, come di seguito delineato più in dettaglio.

In questa sede è importante precisare che la grande originalità espressiva della palazzina è stata possibile a Roma perché qui è avvenuto il completo distacco delle più rigorose tematiche del razionalismo, a favore di un più disinvolto espressionismo, dell'organicismo e di una rilettura del linguaggio barocco in linea con le teorie divulgate in quel periodo da Bruno Zevi.

Ciò non è avvenuto in ambito milanese, dove Ernesto Nathan Rogers, direttore dal 1954 al 1965 della rivista Casabella (con lui intitolata "Casabella-Continuità"), influenzava il linguaggio dell'epoca invocando una certa continuità con i codici razionalisti.

Ne sono da esempio le due case di Ignazio Gardella (la Casa al Parco del 1947-48 e la Casa in via Marchiondi del 1951-53) e la Casa di Luigi Caccia Dominioni in piazza Carbonari (1960-61).

Rappresentano una risposta alle tematiche delle "preesistenze ambientali" enunciate da Rogers, legate all'inserimento dell'architettura nel contesto urbano.

Le prime due declinano i temi propri dell'architettura moderna, perseguendo un linguaggio piuttosto rigoroso, fatto di diaframmi murari che fissano il rapporto tra interno ed esterno e caratterizzano diversamente i prospetti. Finestre lunghe e strette incidono le facciate da solaio a solaio, riproponendo un motivo verticale tipico dalla tradizione milanese. Nel descrivere la Casa al Parco di Gardella, Gio Ponti scrive: *"l'architettura è precisione nel gioco proporzionale degli elementi che la compongono. Tutta l'opera sua è marcata da questa virtù, da questo merito, motivato dalla convinzione che l'emozione estetica nasce dalla perfezione dell'organismo architettonico"*<sup>10</sup>.

L'architettura di Caccia Dominioni, invece, rappresenta un modello residenziale per le classi medie, nel momento di massima espansione della città, durante il quale sovente si soprassedeva sulla qualità architettonica.

Costituisce, infatti, un esempio raffinato di ville sovrapposte, tema caro all'architettura milanese, nella rilettura dei codici insediativi delle abitazioni plurifamiliari degli anni Venti, con gli isolati dai fronti compatti. Le facciate sono continue, completamente rivestite in clinker marrone e ritagliate a filo dai serramenti; bow window leggermente aggettanti interrompono la complanarità dei diversi fronti.

<sup>10</sup> Gio Ponti scrive sulla casa Tognella di Ignazio Gardella in *Domus*, *Casa al Parco, Milano 1947-54*, *Domus* n. 263, gennaio, 1951.



Ignazio Gardella, Casa al Parco, Milano, 1947-48



Ignazio Gardella, Casa in via Marchiondi, Milano, 1951-53



Ignazio Gardella, Casa in via Marchiondi, Milano, 1951-53

**PARTE PRIMA**

**Le palazzine romane di Venturino Ventura.  
Lo stile: volumi espressionisti, leggerezza De Stijl e  
atmosfera wrightiana.**

Sparse nei quartieri borghesi di Roma, le palazzine di Venturino Ventura si distinguono nel contesto urbano come episodi felici e sapientemente disegnati, restituendo la sensazione di luoghi dove *si vive bene*.

Sono architetture che qualificano la strada per il loro carattere ricercato, nelle forme e nei materiali. Si tratta di soggetti unici che, per la loro caratterizzazione stilistica, interpretano in maniera inedita le esigenze della classe borghese per la quale venivano realizzati.

All'interno della vasta produzione romana del Ventura, in fin dei conti, si annoverano palazzine di indubbia qualità architettonica, tali da poter essere ascritte tra le migliori costruite in quegli anni.

Percorrendo le vie dei quartieri Prati Mazzini, Monte Mario, Parioli, Aurelio, Flaminio e Trieste, si scoprono pensiline che invadono i marciapiedi sorrette da esili pilastri, ampi balconi aggettanti ricoperti di vegetazione che fanno ombra a vetrate a tutt'altezza, tetti a cappa diversamente sagomati che celano i superattici, disegnando l'attacco della palazzina al cielo.

Sono questi gli *elementi compositivi ricorrenti*, i caratteri distintivi delle architetture del Ventura, che sintetizzano il suo repertorio stilistico e figurativo. Appaiono come frammenti, parti assemblate l'una all'altra in un *collage* consapevole, esito di un procedimento compositivo di analisi delle parti e di successivo loro montaggio. L'edificio si presenta come un sistema complesso nel quale, pur essendo riconoscibili i singoli elementi, nel passaggio dal particolare al generale, il tutto finisce per risultare armonicamente compiuto, stante il significato che ogni elemento possiede di per sé e all'interno del sistema di cui fa parte.

A seconda della funzione e del significato di ogni frammento, Ventura



Palazzina in via Luciani, prospetto interno.

pare attribuirgli uno specifico trattamento linguistico, disegnando elementi architettonici con forme, spessori e materiali che meglio comunicano ciò che vuole esprimere.

Ventura, cioè, concepisce e utilizza in maniera disinvolta, a seconda della convenienza e dell'ispirazione, elementi evocativi ora dell'espressionismo, ora del neoplasticismo, ora dell'organicismo wrightiano.

Tutte queste componenti stilistiche appaiono convivere nei suoi edifici, con la predominanza dell'una o dell'altra in relazione all'ispirazione e alle specifiche esigenze progettuali, senza che si possa riconoscere lungo la sua carriera un'evoluzione nei rapporti tra queste stesse componenti.

Sembra, in fin dei conti, che il Ventura abbia continuamente lavorato alla dialettica tra gli stessi elementi architettonici, articolandoli nel tempo in maniera diversa proprio come *cifra* della sua carriera professionale.

Questo eclettismo stilistico trova una particolare relazione con l'organicismo wrightiano, che si manifesta come direttrice autonoma costantemente perseguita nell'intenso rapporto instaurato dalle sue architetture con la natura. Un rapporto che si articola attraverso l'apertura dello spazio interno verso l'esterno, che si inverte nella facciata, nel frequente ricorso a balconi aggettanti e vetrate a tutt'altezza, nonché in uno spazio filtro accuratamente studiato, che regola proprio il passaggio tra *dentro e fuori*. Nelle sue palazzine la natura sembra penetrare nella casa e la casa aprirsi verso la natura, in una continua tensione reciproca. La costruzione risulta quasi sempre arretrata rispetto al limite del lotto, con la vegetazione contigua al percorso d'ingresso, molto spesso segnato dalla presenza di una pensilina indicante l'inizio della promenade che, dalla strada, passa nel verde della corte aperta e conduce alle abitazioni. Lungo questo percorso distributivo, anche dall'interno, difficilmente si perde il contat-

to visivo con l'ambiente circostante, poiché sovente vi insistono scale interamente vetrate e pianerottoli con finestre a tutt'altezza, i quali consentono il ricongiungimento con lo spazio aperto della corte esterna prima di far ingresso nelle abitazioni.

Dall'interno degli appartamenti, sapientemente distribuiti, i balconi a sbalzo si protendono verso l'esterno, marcando la facciata e rinnovando il rapporto con il verde e poi con la strada, oltre il limite del lotto.

Lo spazio filtro, quindi, si snoda dalla strada pubblica verso la corte aperta, poi verso l'atrio e lungo tutto il sistema distributivo interno che conduce alle abitazioni, consentendo la compenetrazione tra l'ambiente paesistico e le cavità architettoniche dentro le quali esso si dissolve.

Nel balcone, sempre caratterizzante la facciata principale, si chiude il percorso, quale ricongiungimento all'ambiente dall'interno della casa. Forse è per questo motivo che gli elementi in questione hanno una caratterizzazione così importante nelle sue architetture.

In queste opere, infine, i materiali appaiono selezionati con una sensibilità visivo-tattile, attraverso cui ognuno di essi appare coniugato a uno specifico elemento compositivo.

Il modo in cui Ventura usa i materiali fa risaltare la sensazione di un'architettura pensata per l'uomo.

I suoi progetti non sono il risultato di un complesso processo di astrazione teorica; piuttosto, il valore dell'oggetto architettonico si riconosce nell'identità che assume in quanto tale, per il significato che ha come elemento compositivo, in relazione alla funzione, alla forma e al materiale che gli vengono attribuiti.

Attraverso uno specifico uso del materiale, quindi, si moltiplica il valore formale dell'elemento architettonico, facendolo risaltare nel contesto urbano.

I telai in ferro per le tende, gli elementi strutturali anch'essi in ferro, i frangisole e l'intradosso dei balconi a doghe di legno douglas naturale, le pensiline, i balconi e le fioriere in cemento gettati in opera come

*colati tutti d'un pezzo*<sup>11</sup>: per ogni elemento compositivo viene selezionato uno specifico materiale in grado di risaltarne la cifra stilistica prescelta.

Sono architetture che non si impongono nel contesto urbano come oggetti solenni, dissonanti rispetto all'intorno; cercano piuttosto l'integrazione, mediante lo studio di una continuità spaziale tra interno ed esterno, nonché attraverso il cromatismo dei materiali adottati. Tali caratteristiche ricorrono in tutti i progetti del Ventura. Non persegue la strada del monocromatismo o della continuità del trattamento superficiale<sup>12</sup>, non appare interessato a una elaborazione teorica o dogmatica della sua architettura, seppure questa è finemente strutturata, animata da una ricerca prevalentemente stilistica.

Proprio per questo motivo vi si intravede quel carattere di integrazione e di cordialità cui prima si accennava.

L'uso dei consueti materiali da costruzione, il tufo, l'ardesia, la pietra, i mattoni rossi, il cemento armato dalla grossa granulometria, l'intonaco, il ferro e il legno conferiscono a queste palazzine quel carattere di piacevolezza, che meglio si apprezza proprio in ragione della loro destinazione residenziale.

Miscelando volumi espressionisti e leggerezza De Stijl entro atmosfere wrightiane, in definitiva, Ventura consegna alla tradizione della palazzina romana una sua personale interpretazione della modernità, proponendo organismi architettonici non intrinsecamente unitari, ma caratterizzati da una concatenazione paratattica delle parti, densa di varietà e chiaroscuro.

Saverio Muratori, nelle sue *Lezioni di architettura moderna 1959-1960*, tesse a individuare i principi guida per l'orientamento dei suoi giovani

<sup>11</sup> Luigi Moretti, *Le serie di strutture generalizzate di Borromini*, in "Spazio", estratti, gennaio 1967. "Nello *Opus Architectonicum* c'è una dichiarazione illuminante a questo proposito: ... perché se l'edificio si potesse fare di roba cotta tutta di un pezzo senza alcuna connessione è certo che sarebbe cosa bellissima".

allievi, esamina le più significative opere di architettura soffermandosi sul rendimento corporeo dell'unitarietà della forma, in contrapposizione al carattere molteplice delle architetture composte da una quantità di elementi che "l'occhio non riesce a seguire nella loro logica strutturale e che conducono l'osservatore in un senso atmosferico dove prevale una romantica introspezione anziché la lettura immediata del valore strutturale dell'edificio"<sup>13</sup>.

Mentre nel *Tempio di Poseidon* a Paestum (metà del V sec. a.C. circa) assistiamo a una costruzione consequenziale degli elementi architettonici (che reciprocamente si condizionano in una sintassi serrata e accentuata dall'uso del materiale litico, di un'evidente plasticità), nel *Duomo di Milano* (fine XIV sec.) si è perduta quella chiarezza delle forme a favore dell'esaltazione degli elementi architettonici attraverso la loro ripetizione, che si rivela negli archi rampanti, nei pinnacoli e nella ricca e frastagliata decorazione.

Con questi esempi Muratori registra il passaggio dall'unicità del linguaggio plastico, tipico dei templi antichi, alla molteplicità esasperata del gotico, in cui prevalgono il linguaggio pittorico e le potenzialità espressive di ogni singolo elemento.

Questi stessi esempi appaiono parimenti utili a ricostruire il contenuto stilistico delle architetture oggetto di tesi: un'opera in cui prevale l'attenzione al gioco delle parti non è pensata per esprimere la sostanzialità

<sup>12</sup> Luigi Moretti, *Colore di Venezia*, in "Spazio" n. 3, 1950.

"Nella struttura monocroma la qualità ed il ruolo tettonico delle forme è leggibile per la modulazione plastica della forma stessa, per l'espressione, quindi, del rilievo delle superfici".

Luigi Moretti teorizza ampiamente l'uso del monocromatismo, confermandolo durante tutta la sua produzione, dalle architetture anni '30, alla casa del Girasole, alle palazzine San Maurizio, utilizzando materiali e texture sempre diversi, selezionati ed applicati per giungere alla realizzazione di organismi architettonici complessi.

<sup>13</sup> Saverio Muratori, *Da Schinkel ad Asplud. Lezioni di architettura moderna 1959-1960* in "Studi e documenti di architettura", n. 17, p. 42, a cura di Giancarlo Cataldi e Guido Marinucci, ALINEA editrice, Firenze, 1990.

forme staccate, ognuna delle quali esprime la propria energia senza che si instauri tra di esse una connessione concettualmente vigorosa.

Le palazzine del Ventura sono tutte animate dall'oscillazione tra l'accentuazione espressionistica delle forme strutturali e i valori pittorici di matrice neoplastica, applicati prevalentemente alle parti decorative, che riconducono l'architettura ad una estetica astratta e appaiono risolvere la composizione attraverso la contrapposizione degli elementi.

Quanto sinora argomentato a titolo introduttivo può forse meglio comprendersi dall'osservazione delle tre palazzine di seguito descritte, nelle quali si può riscontrare l'approccio disinvolto del Ventura ora a una componente stilistica, ora ad un'altra, la coesistenza tra queste, l'attenzione allo studio delle facciate, dello spazio filtro, del contesto e dei materiali. Sembra, infine, che alcuni elementi tipici di questi edifici siano stati apprezzati anche dai progettisti di un'edilizia non d'autore, elevata nelle zone residenziali romane ed orientata al soddisfacimento del benessere di chi la abita.

Non si può escludere la suggestione di chi scrive, ma in molteplici contesti si intravedono gli elementi compositivi propri delle architetture del Ventura, quali le pensiline d'ingresso in ferro e legno, i tiranti in ferro per le tende e, forse, più in generale, l'attenzione all'approccio all'edificio nello studio di uno spazio filtro che modula il passaggio tra esterno ed interno.



Nella pagina a fianco: complesso residenziale in via Misurina.

### **PALAZZINA IN VIA C. MENOTTI**

**ANNO:** 1959 circa

**LUOGO:** quartiere Prati Mazzini

**IMPRESA:** Natoli

La palazzina realizzata nel quartiere Prati, nel lotto d'angolo tra via Menotti e via Nicotera, è una delle prime costruite a Roma dal Ventura. Vi prevale un senso di leggerezza De Stijl, differentemente da molte altre architetture realizzate dall'autore, nelle quali si registra una predominante matrice stilistica espressionista.

Più in generale, le palazzine del Ventura sono esemplificative dell'eterogeneità dei risultati raggiungibili attraverso l'applicazione della stessa tecnica compositiva, basata sul montaggio di differenti elementi architettonici, pensati come frammenti di un'architettura eclettica.



Sopra: balconi su via C. Menotti con il rivestimento a doghe di legno douglas naturale.  
Nella pagina precedente: vista della palazzina da via Nicotera.

Nel caso di via Menotti, l'immagine è quella di un edificio in cui dominano le trasparenze, attraverso il ricorso ad ampie vetrate che svuotano l'interpiano per tutta la lunghezza del prospetto principale, esponendo gli sbalzi dei balconi come prolungamento dei solai dei soggiorni verso la strada.

Nel progetto originario del Ventura, invero realizzato solo parzialmente, un sistema di telai bianchi, verticali e orizzontali (nell'immagine evidenziati in rosso), scandiva tutte le facciate, componendo un reticolo geometrico neoplastico con duplice funzione: infisso in corrispondenza delle pareti vetrate, dispositivo di ancoraggio per tende e rampicanti sul filo esterno dei balconi, utile a schermare le pareti vetrate a tutt'altezza dei soggiorni e preservare l'intimità della vita domestica.

Anche in questa palazzina ricorrono elementi espressionisti, quali la pensilina d'ingresso, il piano inclinato della terrazza aggettante sull'attico, il tetto a cappa sagomato.

Tali elementi, tuttavia, non si impongono sull'immagine generale, non compromettendo, pertanto, il suo prevalente carattere De Stijl. Questa scelta stilistica a prevalenza neoplastica si intravede nella scomposizione delle facciate, nell'alternanza tra i balconi in aggetto e i vuoti delle vetrate, nei tiranti, nei brise-soleil, nei pannelli delle pareti perimetrali, elementi compositivi giocati tra slittamenti e chiaroscuri per esaltare la permeabilità della facciata e valorizzare il filtro tra interno ed esterno.

L'uniformità cromatica dell'intonaco bianco, infine, genera all'osservazione un processo di astrazione che accentua il carattere di leggerezza e, forse, fa di questa architettura la migliore sintesi eclettica del Ventura.



Disegno originale del Ventura, 1956.

Evidenziato in rosso il sistema dei telai in facciata, dispositivo di ancoraggio per tende e rampicanti sul filo esterno dei balconi.



Vista dal basso del prospetto su via Nicotera.



Vista della palazzina tra via C. Menotti e via Nicotera.



Pensilina d'ingresso su via C. Menotti.

**PALAZZINA IN VIA MONTANELLI - ANGOLO VIA NICOTERA**

**ANNO:** 1960 circa

**LUOGO:** quartiere Prati Mazzini

**IMPRESA:** Cestelli Guidi

Nella palazzina realizzata sul lotto triangolare tra via Nicotera e via Montanelli (adiacente alla Casa Albergo di Luigi Piccinato), si assiste a uno spettacolo inusuale, che vede l'architettura fondersi totalmente nell'ambiente naturalistico.

Questa palazzina, nella quale è evidente un più marcato carattere espressionista, è tutta giocata sull'integrazione natura/architettura, ponendosi come esemplificativa del tema della soglia, limite di passaggio tra interno ed esterno. Questo è un tema centrale nell'attività del Ventura, che come un filo rosso riconnette tutte le sue opere.

La forma è evidentemente pensata per integrarsi al meglio con il paesaggio naturalistico.



Soluzione d'angolo visibile da viale Mazzini.



*Fioriery giganti* a pianta circolare poste su ciascuno dei tre vertici del lotto triangolare.

Per tutta la lunghezza dei prospetti vetrati di questa palazzina a pianta triangolare, ricorrono balconi longitudinali con fioriere sempre verdi, composte da un mosaico di ciottoli di fiume e cemento.

Gli elementi dal forte carattere espressionista, che rompono con la linearità dei prospetti longitudinali, consistono nell'aggettato di tre *fioriere giganti*, a pianta circolare, poste su ciascuno dei tre vertici del lotto. Una di queste, ben visibile da viale Mazzini, annuncia al quartiere la presenza di un vero e proprio *edificio del verde*, che pare anticipare le contemporanee sperimentazioni sui modelli residenziali sostenibili (l'agevole riferimento è al *Bosco Verticale* di Milano, incentrato sulla riforestazione verticale della città metropolitana<sup>14</sup>).

Si tratta di piani aggettanti verso il verde del lotto, tetti giardino a sbalzo protesi verso i pini esistenti, cui quasi si appoggiano integrandosi perfettamente con l'ambiente naturalistico.

Le ampie superfici vetrate degli appartamenti sono schermate dagli aggetti dei balconi, longitudinali e circolari, dalle serrande a tutt'altezza e dell'estradosso dei balconi, che costituiscono un omogeneo involucro ligneo su tutte le superfici a stretto contatto con la casa. Le pareti vetrate, quindi, vengono praticamente negate, per privilegiare, nell'immagine dell'intera palazzina, il rapporto tra architettura e natura.

L'arretramento del corpo di fabbrica rispetto al limite del lotto e la scelta di costruire senza abbattere gli alberi esistenti, infatti, fa di questa palazzina un mirabile esempio di integrazione con il contesto naturalistico. Se per le superfici più direttamente connesse con gli spazi interni il Ventura seleziona come materiale il legno, per

<sup>14</sup> Progetto Boeri Studio (Boeri, Barreca, La Varra), *Bosco Verticale*, edificio residenziale, Milano, 2009 - 2014.

tutti gli altri elementi architettonici rivolti verso l'ambiente naturalistico si preferisce la rugosità del cemento armato a faccia vista, impreziosito dalla ghiaia di fiume che decora il viale d'ingresso, le fioriere e i tre volumi espressionisti dei balconi circolari aggettanti.

Le tende a strisce bianche e rosso mattone si integrano perfettamente, anche dal punto di vista cromatico, nel sistema dei balconi longitudinali, rivelando l'importanza dello spazio vissuto all'aperto.



I balconi longitudinali con fioriere di mosaico di ciottoli di fiume e con il rivestimento dell'intradosso dei balconi a doghe di legno douglas.

## **PALAZZINA IN VIA BRUXELLES - ANG. VIA SALARIA**

**ANNO:** 1968

**LUOGO:** quartiere Parioli

**IMPRESA:** Mediotevere

Nella palazzina d'angolo tra via Bruxelles e via Salaria sembra prevalere una matrice ancora più marcatamente espressionista.

L'articolata composizione dei bianchi telai delle finestre a tutt'altezza fa da sfondo alle curve dei balconi in cemento, segnando nettamente in facciata la differenza tra i pieni e i vuoti, tra gli elementi di matrice espressionista e quelli di evidente carattere De Stijl.

Il montaggio degli infissi si articola nella composizione di bow window sagomati da lastre spezzate, che segnano il limite tra la fine dello spazio interno e l'inizio dei balconi e che, nella soluzione d'angolo, diventano gli ambienti dei soggiorni, a pianta esagonale e ottagonale (a piani alternati), seguendo l'aggetto dei balconi.

Il carattere espressionista dei balconi ondulati con le fioriere integrate in cemento armato gettato in opera, quindi, rappresenta la cifra distintiva di questa palazzina. I pilastri a fungo gettati in opera con la ghiaia a vista, il foro ovale sul balcone d'angolo pensato per contenere il cipresso preesistente sul lotto: tutto concorre a conferire all'edificio un forte carattere espressionista, dove le forme scultoree e la massa prevalgono sul vuoto.

In corrispondenza dell'atrio d'ingresso si svela il segreto della complessa composizione di facciata: dietro il sistema balconi/bow window si cela una seconda facciata, interna e più rigorosa, dove prevalgono pareti chiuse d'intonaco rosso mattone, ritagliate dalle sole finestre della zona notte e dei servizi.

Ventura scava su questa facciata un grande vuoto, che interrompe la composizione espressionista a fasce orizzontali dei balconi ed espone la cavità dello spazio d'ingresso.



Immagine della palazzina da via Salaria.

L'arcuata pensilina sul coronamento aggetta in maniera ortogonale alla facciata.

In questo vuoto è impiantata una scala elicoidale, elemento di grande fascino espressionista, che si inerpica costretta tra le pareti perimetrali lisce della facciata interna, creando con essa un forte contrasto stilistico.

Quanto descritto è incorniciato tra i balconi del primo piano e dell'attico, che si ricongiungono ai rispettivi piani, creando ponti aerei a tutt'altezza e sorprendenti prospettive.

L'arcuata pensilina sul coronamento aggetta in maniera ortogonale alla facciata, ponendosi in contrasto con l'orizzontalità dei volumi dei balconi, esponendo il suo profilo tinto di rosso mattone come un elemento architettonico in bilico tra un volume espressionista e una lama neoplastica.



Dettaglio del pilastro a fungo posto in prossimità dell'ingresso.



La scala elicoidale si inerpica costretta tra le pareti perimetrali della facciata interna.



L'arcuata pensilina aggetta esponendo il suo profilo tinto di rosso mattone.

All'interno, il corpo scala a pianta circolare, interamente rivestito di moquette nera, e il volume cilindrico degli ascensori, laccato di resina bianca, definiscono uno spazio in cui, più della sapienza distributiva, prevale l'intima formazione artistica del Ventura: essa si manifesta in un ambiente compresso, al limite delle necessità distributivo-funzionali, dalla veste altamente scenografica.



La scala elicoidale.



Il corpo scala rivestito in moquette nera e il volume cilindrico degli ascensori, laccato di resina bianca.

## Elementi compositivi ricorrenti

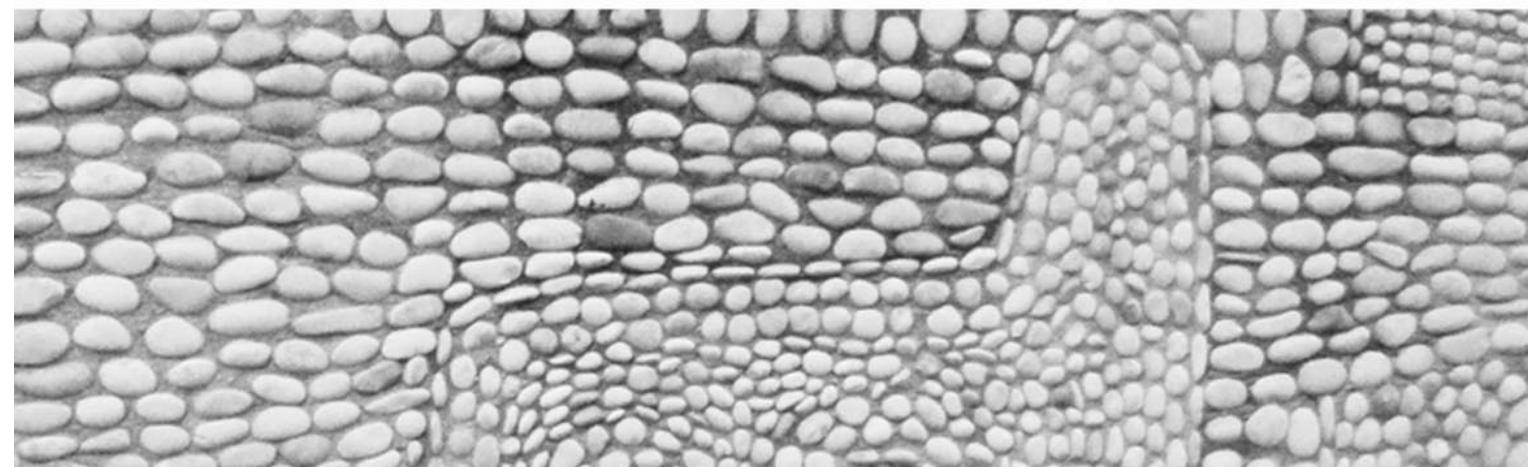
Assemblando eterogenei elementi compositivi, il Ventura trova la sua personalissima strada per risolvere al contempo questioni di tipo funzionale, strutturale ed estetico, rappresentando al meglio le necessità della borghesia nascente.

Brise-soleil e serramenti scorrevoli a lamelle di legno per oscurare all'occorrenza gli spazi interni della casa; balconi, tetti giardino e fioriere per dotare ogni appartamento di godibili spazi esterni; tiranti e tende per proteggersi dal sole e dal vento, che fanno dei terrazzi gradevoli soggiorni all'aperto vivibili tutto l'anno.

Il montaggio di questi elementi compositivi è il risultato di un complesso processo progettuale, nel quale i singoli frammenti vengono accuratamente studiati per forma, funzione e materiale, inquadrandone il ruolo all'interno della composizione e stabilendo una gerarchia tra le parti. Ad un'anima strutturale in cemento armato, che di solito rappresenta il volume primario dell'edificio, il Ventura aggiunge in facciata ringhiere, fioriere, profili metallici, pilastri e puntoni, tutti elementi in ferro appositamente disegnati per essere esibiti come *parti secondarie*, che esprimono l'anima più *decorativa dell'edificio*.

A queste si aggiungono ampi rivestimenti in legno, selezionato come il materiale più idoneo per gli spazi interni. Attribuendo ai singoli elementi compositivi significati strutturali e, o decorativi, modulando spessori e materiali, l'architetto è riuscito a trasferire la sua formazione artistica nella professione. L'immediata riconoscibilità delle parti che costituiscono queste palazzine consente all'osservatore di compilare una sorta di abaco, lezione di una metodologia progettuale che passa dalla scomposizione analitica alla ri-composizione dell'insieme.

Nella pagina a fianco: *collage* degli elementi compositivi ricorrenti.



## I balconi

Costituiscono gli elementi strutturali ed esteticamente predominanti nelle opere del Ventura.

Riconoscibili dalla strada per il loro marcato carattere espressionista – come nella palazzina d’angolo tra via Nicotera e via Montanelli e quella in via Bruxelles – o per la loro scomposizione neoplastica in lastre aggettanti e sfalsate, protese verso la natura – il riferimento è alla palazzina di via Menotti – sono generalmente impreziositi con tiranti e puntoni in ferro, con pilastri in cemento armato gettato in opera, con ringhiere, fioriere, strutture metalliche di sostegno per tende e rampicanti.

Sempre concepiti come spazi di sosta, sui quali insistono i soggiorni vetrati degli appartamenti e dove si conclude il percorso che dalla strada conduce alle abitazioni, sembrano doversi leggere come veri e propri prolungamenti della casa all’aperto.

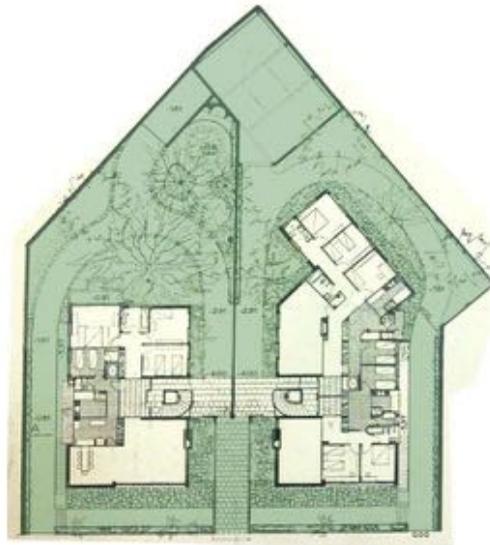
Spazi aggettanti – mai ricavati come scavi sul volume dell’edificio, come accade nella citata palazzina in via Archimede di Ugo Luccichenti – sono elementi librati nell’aria senza appoggi apparenti, sospesi in una visione romantica, tra lo spirito strutturalistico della materia e l’attaccamento alla natura.

In essi si ricostituisce il contatto con l’ambiente naturalistico, già intrapreso all’atto di accesso alla palazzina.

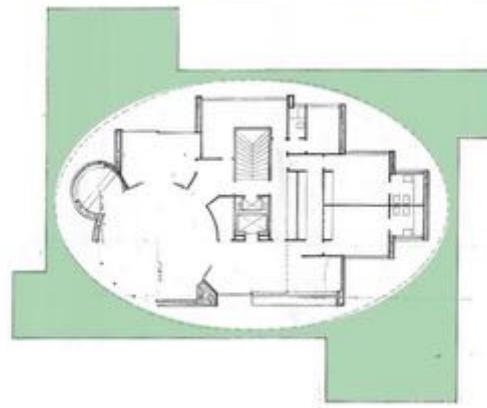
Analizzando alcune piante degli appartamenti, si nota come ad una distribuzione prevalentemente ortogonale degli spazi più intimi della casa si contrappongano le piante organiche dei soggiorni e dei balconi, appunto per rafforzare il valore del passaggio tra l’interno e l’esterno.

Nella pagina a fianco: i balconi circolari della palazzina d’angolo tra via Nicotera e via Montanelli.





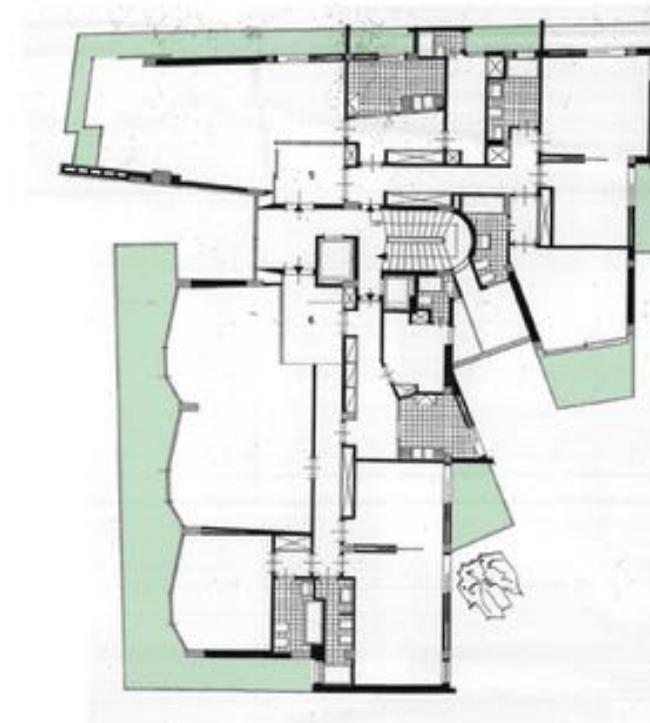
Palazzina in via Montanelli, pianta del piano terreno.



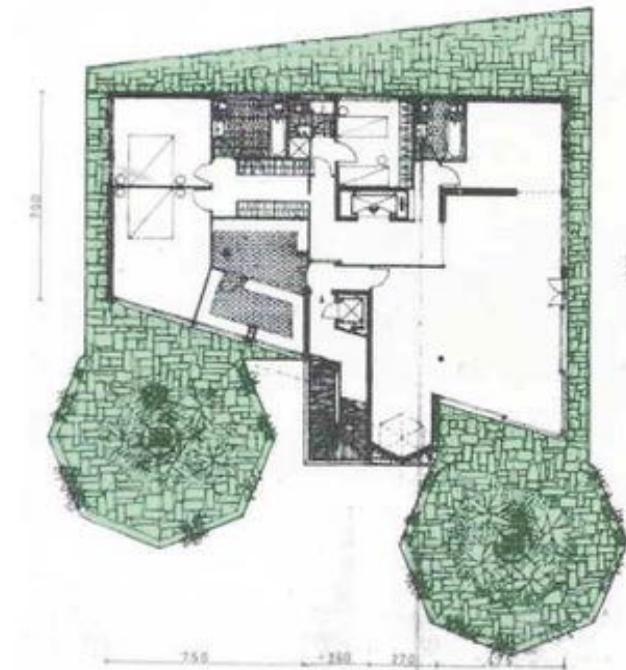
Palazzina in via dei Colli della Farnesina, pianta del piano attico.



Palazzine in via Piccolomini, pianta del piano giardino.



Palazzina in via C. Menotti, pianta del piano secondo.



Palazzine in via Gomenizza, pianta del piano attico.

Nelle palazzine binate di via Gomenizza i balconi sono solette in cemento armato a pianta ottagonale, orientate verso la Riserva Naturale di Monte Mario, la cui geometria, scelta anche in altre occasioni dal Ventura, appare alludere a forme organiche naturalistiche che instaurano un dialogo con il contesto circostante. L'intera costruzione si mostra alla strada per l'esuberante esposizione di quattro colonne giganti, composte da balconi sovrapposti e aggettanti ad ogni piano, che celano i blocchi delle abitazioni posti sul retro.

Le gabbie in ferro nero, sagomate per ancorarsi ai balconi, compongono volumi prismoidi diafani che sostengono i parapetti in vetro e le tende. Gli spigoli di questi volumi si richiudono sugli attici, costruendone idealmente i soffitti e riproponendo geometricamente i costoloni angolari dei solai in cemento armato dei balconi.

*"L'ottagono – scrive Carlo de Carli<sup>15</sup> in Architettura e Spazio Primario – è la figura geometrica che conferisce a questi spazi le caratteristiche della pianta centrale, a differenza del cerchio che avrebbe irrigidito la composizione troppo geometrica e meno riconducibile a linee più naturalistiche".*

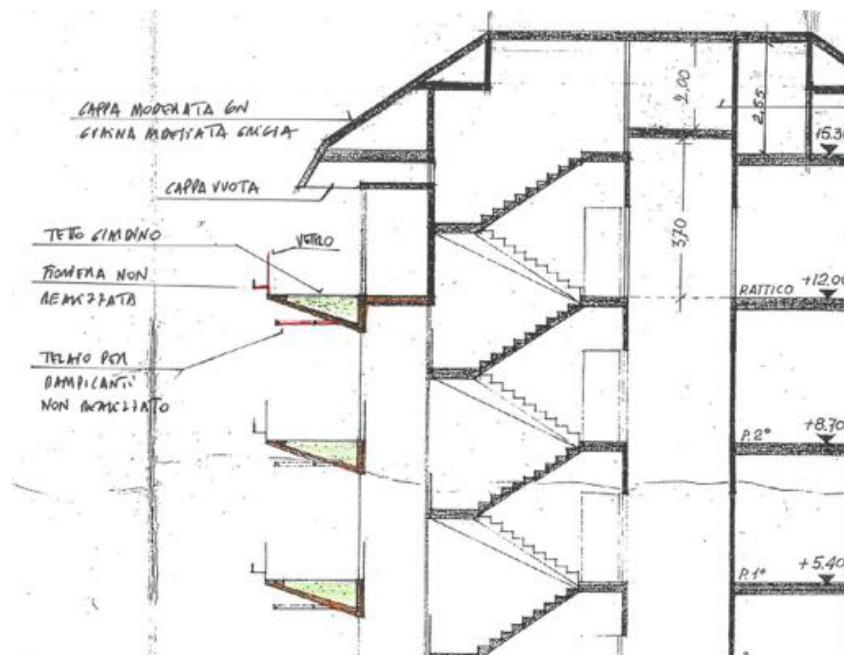
Nelle palazzine in via dei Colli della Farnesina i balconi sono dei veri e propri tetti giardino sospesi a sbalzo sulla città, nei quali si può passeggiare a piedi nudi sul prato, godendo di un contesto naturalistico inusuale per la città costruita.

<sup>15</sup> Carlo de Carli, *Architettura. Spazio primario*, p. 17, Hoepli, 1982. L'autore spiega il valore della figura dell'ottagono da lui più volte utilizzata nei suoi progetti, come centro della composizione.



Palazzine binate di via Gomenizza.

I balconi sono solette in cemento armato a pianta ottagonale, orientate verso la Riserva Naturale di Monte Mario.



Via dei Colli della Farnesina, particolare della sezione dei balconi.



Via dei Colli della Farnesina, i balconi sono dei veri e propri tetti giardino a sbalzo sulla città.



Via dei Colli della Farnesina, puntoni in ferro nero fanno da sostegno ai balconi concepiti come sottili solai a sbalzo; i parapetti, totalmente in vetro, aprono la visuale a vertiginosi aggetti.

Puntoni in ferro nero fanno da sostegno ai balconi concepiti come sottili solai a sbalzo, i cui parapetti, totalmente in vetro, aprono la visuale a vertiginosi aggetti.

Il materiale trasparente viene appositamente selezionato per sminuire l'importanza dell'elemento architettonico utile alla protezione, valorizzando la continuità visiva.

Le pareti perimetrali delle zone giorno, prevalentemente vetrate, contribuiscono a rafforzare l'effetto di continuità visiva verso l'esterno.

Anche nella già citata palazzina d'angolo tra via Nicotera e via Montanelli il blocco residenziale si nasconde dietro un sistema di balconi lineari e circolari, impreziositi con fioriere, profili metallici e tende.

Sui lati lunghi i balconi sono piani orizzontali in aggetto sorretti da mensole triangolari in ferro, elementi al contempo strutturali ed estetici. Questi sostegni, annegati nella trave di bordo in cemento armato nel punto in cui si verifica il massimo sforzo secondo il diagramma dei momenti, si rastremano progressivamente verso l'esterno assottigliando la soletta dei balconi.

La loro sezione cava – dettaglio proposto anche nella palazzina di via Menotti – accoglie la sporgenza dei discendenti dell'acqua che si riuniscono, ai vari piani, in insoliti pluviali di rame realizzati come aste metalliche verticali.

Nel progetto originario i grandi spazi aperti a pianta circolare, posti ai tre vertici della palazzina, sarebbero dovuti essere veri e propri tetti giardino pieni di terra e piante, sostenuti da bianchi e rotondi pilastri in continuità con i soggiorni.

Per volere del costruttore, al contempo anche committente dell'opera, vennero realizzate le scocche circolari e rugose dei balconi, semplificando l'alloggiamento delle piante attraverso la realizzazione di un'unica aiuola circolare, posta in corrispondenza della ringhiera perimetrale.

Così facendo, si è mantenuta l'immagine del giardino pensile urbano, eludendo probabilmente molte problematiche di manutenzione connesse alla realizzazione di un progetto così audace.



Palazzina d'angolo tra via Nicotera e via Montanelli, attacco tra i balconi longitudinali e le *fioriere giganti* in cemento armato a facciavista.

## I telai in facciata

Si tratta di strutture reticolari in ferro, nella maggior parte dei casi ancorate alle facciate principali a filo con le ringhiere.

Sono elementi compositivi non strutturali e per questo apparentemente secondari; conferiscono, invece, alle palazzine del Ventura un particolare e insolito carattere stilistico.

In contrapposizione all'espressionismo degli elementi in cemento, nei quali si esibiscono peso e materia, queste strutture reticolari si distinguono per la ricercata leggerezza, attraverso sottili profili in metallo che segnano in altezza tutto l'edificio.

Lunghe aste a sezione circolare, rettangolare o a "L", solitamente bianche o nere, compongono gabbie metalliche che all'occorrenza si arricchiscono, alternativamente, di tende a rullo, drappaggi, pannelli in legno douglas o piante rampicanti, utili a schermare i soggiorni dai raggi solari e la zona dei servizi dalle finestre delle vicine palazzine.

Dal punto di vista stilistico, rappresentano gli elementi compositivi che maggiormente esprimono la sintesi che il Ventura attua della modernità, conferendone una propria visione interpretativa.

In questi telai, infatti, si riconosce un'idea di astrazione tipica della ricerca progettuale del razionalismo nord italiano.

Si pensi, a titolo esemplificativo, alle atmosfere rarefatte prodotte dall'allestimento di Persico nella *Sala delle medaglie d'oro*, alla Mostra dell'Aeronautica italiana del '34.

In quel caso, il telaio strutturale dell'allestimento viene concepito come un supporto indipendente dall'apparato espositivo, che ha quindi valore a prescindere dal contenuto<sup>16</sup>.



Facciata principale della palazzina in via Luciani, i telai in facciata e le travi aggettanti a "V" sul coronamento.

<sup>16</sup> Augusto Angelini, *Il "reticolo" Razionalista: Astrazione e classicità della struttura a telaio nell'Architettura Moderna in Italia*. Lo spazio della sala era scandito da sottili aste a tutt'altezza e a sezione quadrata che sostenevano le griglie di supporto delle immagini esposte alla mostra.

Allo stesso modo, i telai del Ventura sono sistemi reticolari, ancorati alla struttura portante dell'edificio, che compongono scatole diafane di connotazione neoplastica e di indubbio valore stilistico. Creano in facciata un gioco di elementi orizzontali e verticali che rimanda, appunto, alle scomposizioni De Stijl, venendo di fatto a comporre stanze senza soffitto, dove esterno e interno si fondono.



Telai in ferro nero sui balconi di via Gomenizza.

Nella palazzina di via Gomenizza queste strutture si presentano come *chassis* in ferro che qualificano lo spazio esterno dei terrazzi, circoscrivendone il perimetro e disegnando idealmente soggiorni all'aperto.

In via Luciani il Ventura costruisce con i telai in facciata un sistema decorativo di tiranti bianchi. Questi elementi sono appesi dalle travi aggettanti a "V" del coronamento e camminano per tutta l'altezza della facciata principale, ancorandosi sul filo esterno dei balconi con ganci ad anello, arrivando fino al solaio più basso. Facendo da sostegno a piante rampicanti, consentono la realizzazione di una *facciata verde* che scherma i soggiorni interamente vetriati.

Secondo i progetti originari del Ventura, come detto parzialmente disattesi, anche nelle palazzine di via Menotti e di via dei Colli della Farnesina i prospetti principali avrebbero dovuto essere segnati da un complesso sistema di telai in ferro a sostegno della vegetazione rampicante, in modo da comporre veri e propri boschi verticali.



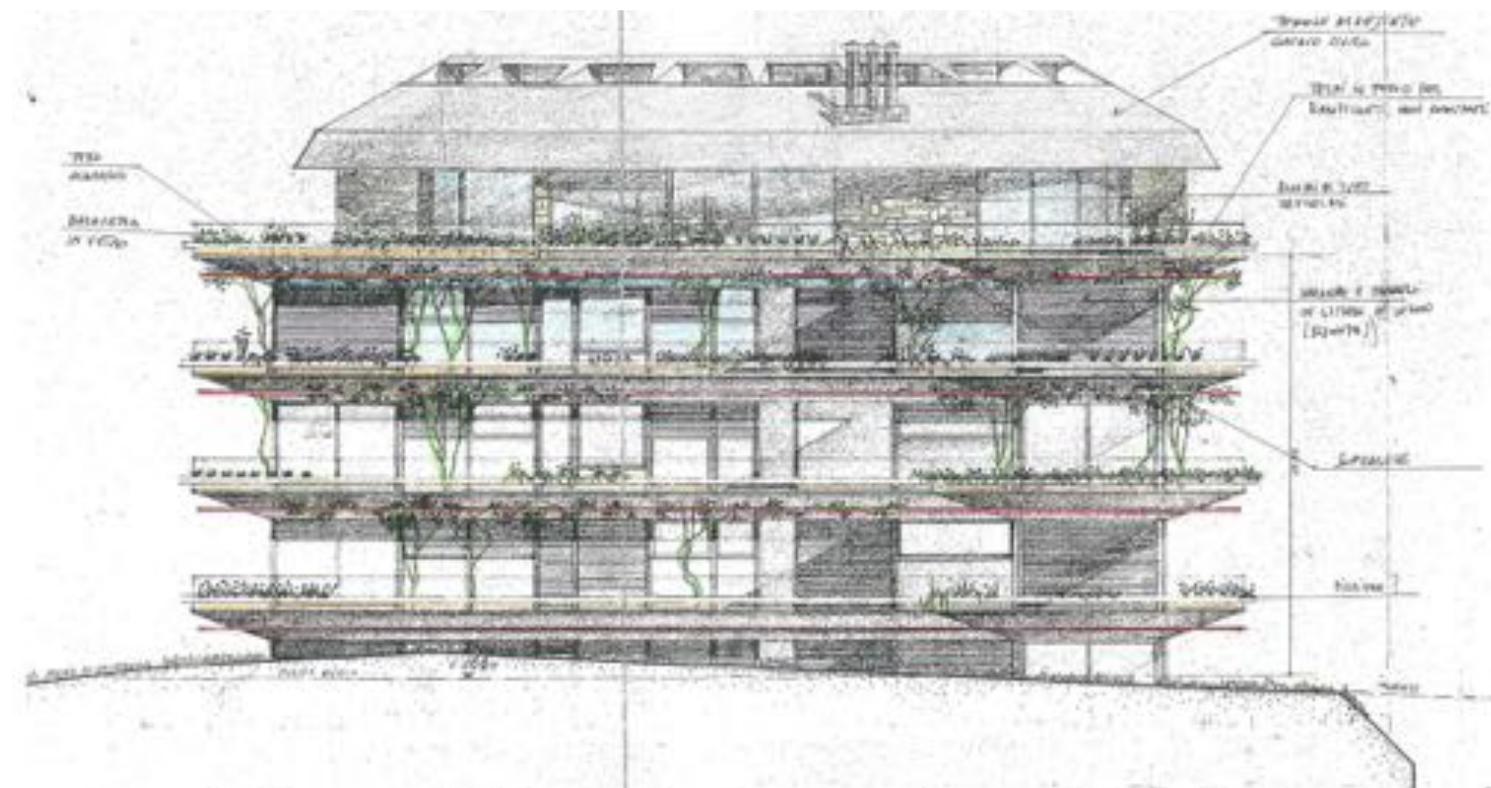
Facciata principale della palazzina in via Luciani.

Telai in ferro bianchi ancorati alla facciata, sul filo esterno dei balconi e dei bow window.

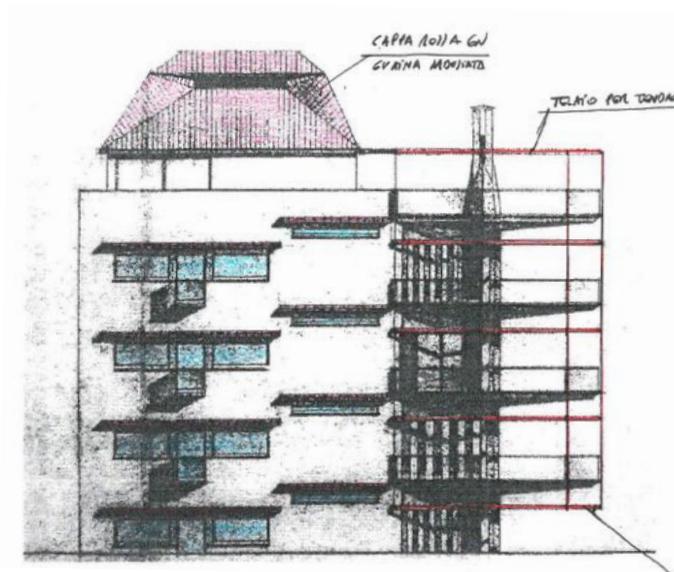
Sui prospetti secondari di via Nicotera, il telaio bianco a sostegno di tende e piante si articola in un complesso sistema compositivo, sincronizzandosi con il taglio dei sopraluce dei servizi degli appartamenti e con i grigi setti delle pareti perimetrali. Il telaio, inoltre, circonda lo spazio interno dei balconi, innestandosi nel profilo cavo dei loro solai, concepiti come contenitori di terra e piante, alla stessa stregua della palazzina d'angolo tra via Montanelli e via Nicotera.



Palazzina in via Menotti, il telaio bianco a sostegno di tende e piante si articola in un complesso sistema di facciata.



Studio del prospetto delle palazzine in via dei Colli della Farnesina su disegno di progetto del Ventura.



Studio del prospetto delle palazzine in via Gomenizza su disegno di progetto del Ventura.

## Gli infissi con i sopra luce

Tutte le palazzine del Ventura sono studiate con lo stesso sistema di infissi a tutt'altezza dotati di sopra luce. Realizzati in metallo o in legno douglas, compongono, insieme ai *telai in facciata*, un doppio reticolo neoplastico, che sovente segna i prospetti principali delle sue architetture: la scansione dei telai delle finestre a tutt'altezza separa i soggiorni dai balconi con ampie lastre vetrate che filtrano la luce; i telai metallici per tende e rampicanti, posti sul filo esterno dei balconi, schermano le stesse vetrate preservando l'intimità degli spazi interni. Nella prospettiva di chi occupa i soggiorni di questi edifici, attraverso gli infissi si inquadra la vegetazione dei balconi e del lotto, attraverso i sopra luce ci si orienta verso il cielo. Lo studio dell'illuminazione naturale rappresenta uno degli elementi più importanti nella scrittura architettonica del Ventura. La scelta di utilizzare la luce zenitale per tutti gli ambienti della casa fornisce un'illuminazione quanto più costante durante tutta la giornata. Attraverso le pareti vetrate fino al soffitto, la luce penetra nella profondità dei soggiorni delle case e illumina analiticamente lo spazio interno; ogni appartamento assorbe la massima intensità luminosa, che gli conferisce le qualità di un piano attico. L'uso dei sopra luce favorisce, inoltre, la ventilazione naturale e lo smaltimento dell'aria calda. Anche per l'illuminazione della zona notte e dei servizi il Ventura opera in modo analogo, aprendo l'interpiano e suddividendo l'infisso in tre parti: i sopra luce, la finestra e la parte inferiore, vetrata fino all'altezza del davanzale e con le ringhiere sul lato esterno. Anche in questo caso, come avviene nei soggiorni, la scelta è quella di ottenere la massima illuminazione possibile. Gli schermi frangisole, gli aggetti dei balconi ai vari piani e le sporgenze dei tetti filtrano l'illuminazione naturale, modulandone l'intensità.



Palazzina di via Menotti, tiranti in ferro bianchi sulla facciata principale.



Palazzine in via dei Colli della Farnesina, dettaglio d'attacco tra la cappa del tetto e i sopraaluce. Si noti il binario appositamente realizzato per ancorare le tende esterne.



Palazzina in via Bruxelles, balconi e bow window con sopraaluce.



Palazzina in via Menotti, finestre della zona notte e dei servizi.

## Le ampie vetrate

Le vetrate appaiono studiate per ottenere la maggiore permeabilità possibile tra interno ed esterno, per illuminare i soggiorni e conferire allo spazio l'immagine di un luogo sospeso tra dentro e fuori.

Attraverso le ampie vetrate lo spazio interno dei soggiorni levita inondato dalla luce diurna. La luce feconda lo spazio antistante le vetrate, perdendosi nel chiaroscuro degli ambienti più privati. Le vetrate sono spesso composte da lastre assemblate a formare bow window. Tale configurazione – riscontrabile, ad esempio, nelle palazzine di via Bruxelles e via Menotti – proprio attraverso la diversa inclinazione dei piani vetrati e una conseguente riduzione delle zone d'ombra, consente una migliore distribuzione luminosa.

In via Flaminia le ampie vetrate diventano lastre a tutt'altezza senza ripartizione degli infissi e senza sopra luce. Qui tutto è giocato sulla prospettiva che si apre dall'interno, verso il parco di villa Brasini, e sulle qualità visivo-tattili del legno dei pavimenti e dei soffitti, messe in evidenza da una luce totale che filtra senza ostacoli.

In definitiva, l'ampio utilizzo orizzontale delle vetrate, insieme al costante ricorso agli infissi con sopra luce, segnala la volontà del progettista di inseguire e catturare la luce naturale, vero e proprio materiale delle sue architetture.

L'importanza della luce viene così teorizzata da Luigi Moretti: *"Ma ebbi subito chiaro che la non materia, cioè lo spazio, e la materia erano soggette, nel mondo reale, ad una sostanza che alterava i loro rapporti astratti. Una sostanza da cui, di fatto, ambedue avevano vita sensibile: la luce."*

*E in certi casi notai come questa impalpabile sostanza capovolgesse, secondo la sua modulazione, tutti i rapporti geometrici tra spazi e spazi, tra spazi e materia e diventasse per la sua qualità e per la modulazione della sua densità la protagonista principale dell'opera"<sup>17</sup>.*



Palazzine in via Flaminia, le ampie vetrate a tutt'altezza aprono la prospettiva verso il parco di villa Brasini.

<sup>17</sup> Luigi Moretti, *Spazi-luce nell'architettura religiosa*, in "Spazio" 30 aprile 1962.

## Gli elementi strutturali a vista

Il Ventura usa la struttura portante in chiave espressiva.

Ciò avviene in ogni sua architettura, ma soltanto in punti inconsueti, ben visibili dalla strada, facendoli diventare episodi di facciata.

Si tratta di strutture portanti slegate dalla logica del sistema statico dell'edificio stesso, appositamente disegnate per essere esibite a favore di una linea espressionista che porta in sé il valore della decorazione.

Così facendo, Ventura trasferisce nell'architettura la sua formazione artistica, attribuendo ad ogni elemento un disegno sempre diverso, anche in relazione al materiale utilizzato, che sia ferro o cemento armato.

I pilastri a vista di via Bruxelles, posti a sostegno del balcone del piano primo che fa da copertura all'ingresso, sono strutture a fungo, dalla superficie rugosa ottenuta con il cemento granigliato (vedi foto a p. 88).

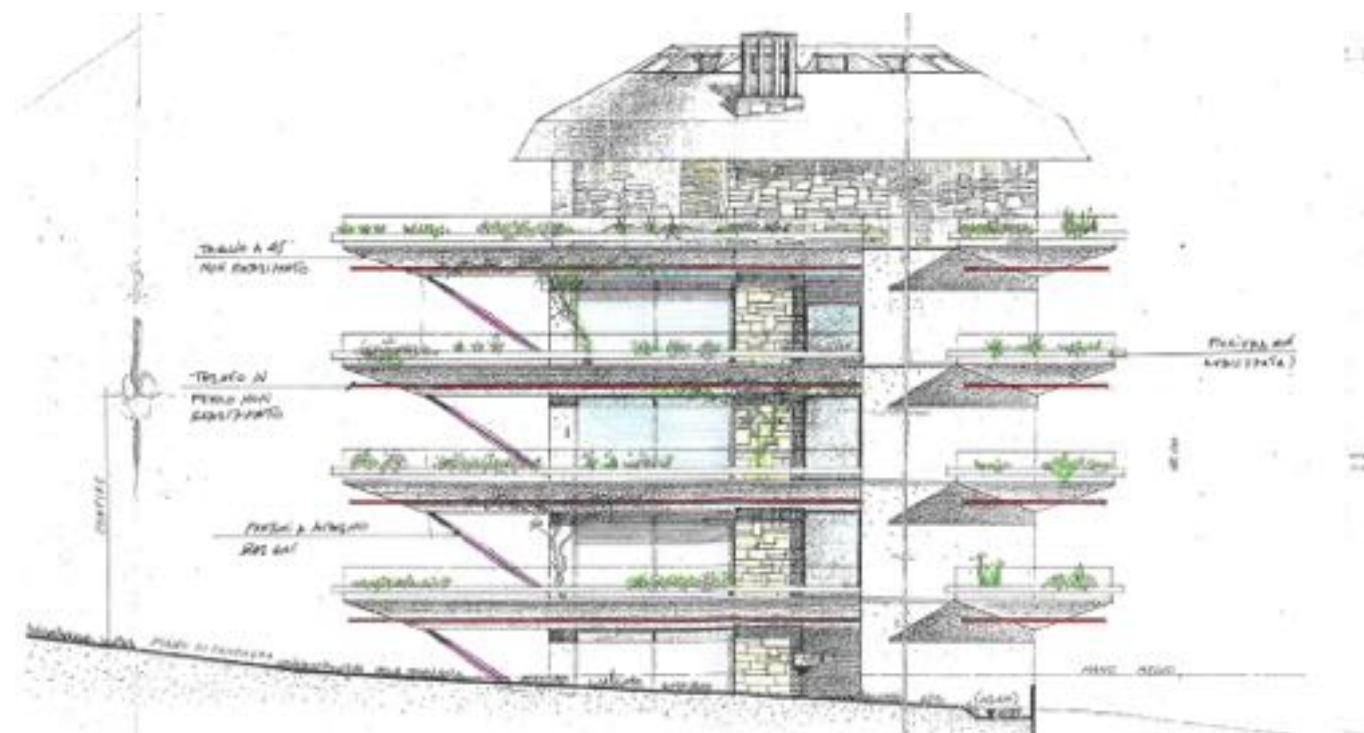
In via Luciani si esibiscono muscolari travi a "V" in cemento armato, che rinviano al linguaggio espressionista tipico di quel periodo. Il pensiero corre alle strutture di sostegno delle Tribune dell'Ippodromo di Tor di Valle<sup>18</sup> di Julio Lafuente e Gaetano Rebecchini, del 1957-59.

In molte altre occasioni Ventura ricorre a strutture in ferro, di nero verniciate, poste come puntoni a sostegno dei balconi – è il caso di via dei Colli della Farnesina e di via Piccolomini – come pilastri a croce di matrice miesiana – accade in via Flaminia – o, ancora, come sottili sostegni a sezione circolare per le sue caratteristiche pensiline – si guardi la palazzina di via Bruxelles e via Menotti.

<sup>18</sup> Nel progetto delle Tribune per l'Ippodromo di Tor di Valle, undici pilastri in cemento si diramano ognuno in quattro travi, sostenendo il clamoroso oggetto della copertura e celandosi dietro il volume vitreo che circonda lo spazio interno.



Via Luciani, travi a "V" in cemento armato.

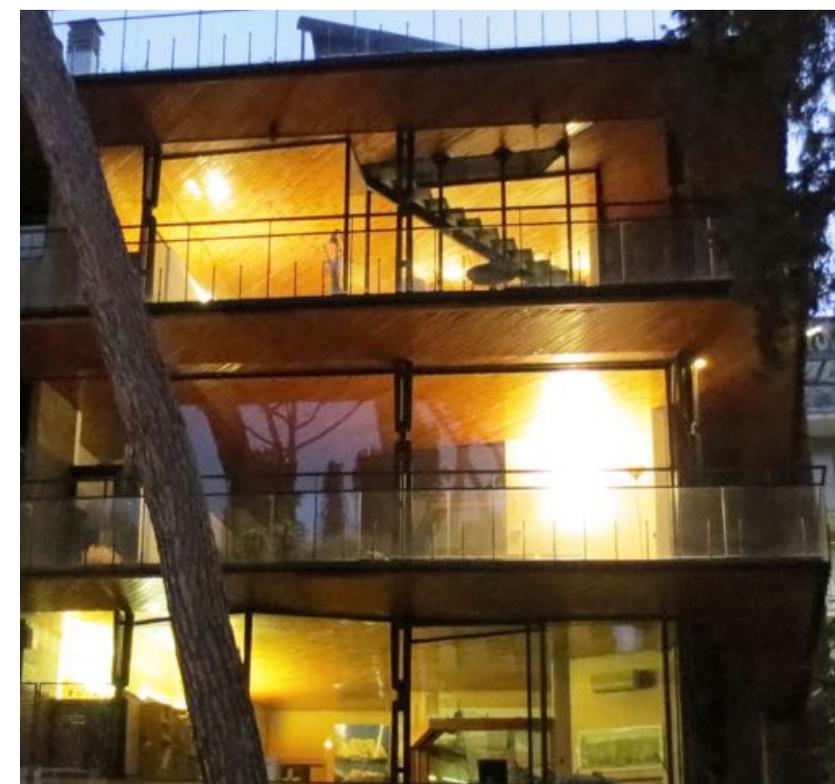


Puntoni in ferro nero visibili dallo studio del prospetto delle palazzine in via dei Colli della Farnesina su disegno di progetto del Ventura.



Palazzine in via Piccolomini, prospetto principale d'ingresso.

Nella pagina a fianco:  
in alto, i balconi con i puntoni in ferro e la scala all'aperto in cemento e legno delle palazzine  
in via Piccolomini;  
in basso, via Flaminia, pilastri in ferro nero in facciata.



## Le pensiline

Plasmate in cemento armato gettato in opera o realizzate in ferro con rivestimento in legno, le pensiline del Ventura sono elementi compositivi ricorrenti che contribuiscono a narrare la forte componente espressionista delle sue palazzine.

Si tratta di elementi tipici della tradizione della palazzina romana, in questo caso tradotti in maniera inedita ed eterogenea, in relazione a ciò che risulta più congeniale allo stile e ai materiali selezionati per ogni specifico progetto.

Sono poste, alternativamente, tra la vegetazione del lotto, come unici elementi visibili del basamento dell'edificio, ancorché fisicamente staccate e indipendenti da questo (l'arretramento del corpo di fabbrica rispetto al lotto e la sua schermatura con le siepi, infatti, è una costante delle palazzine del Ventura), o a coronamento della costruzione, come elementi aerei che, in contrasto con la stereometria del corpo di fabbrica, si stagliano come lame sospese, segnando l'attacco della palazzina al cielo.

Le pensiline rafforzano il tema ricorrente dello spazio filtro, indicando il percorso d'ingresso alle abitazioni e, più in generale, la modulazione del passaggio tra esterno e interno.

L'arcuata pensilina di via Bruxelles, rivolta verso il cielo e aggettante sul coronamento, espone il suo profilo tinto di rosso mattone proponendosi come un elemento architettonico in bilico tra un volume espressionista e una lama neoplastica.

La pensilina in via Menotti, interamente intonacata di bianco, è stata magistralmente plasmata attraverso lastre spezzate a composizione di un unico piano ondulato, sorretto da esili pilastri in ferro nero.



L'arcuata pensilina di via Bruxelles rivolta verso il cielo e aggettante sul coronamento espone il suo profilo tinto di rosso mattone.



Palazzine di via Montanelli, pensilina d'accesso in cemento armato sorretta da pilastri a "V" in ferro bianco e rivestita da una guaina ardesiata rossa e ondulata.

Anche in questo caso il bordo dell'elemento è tinto con un colore diverso: questa volta è il grigio a rafforzare, per via cromatica, la scomposizione neoplastica operata sull'accoppiamento di piani bidimensionali. La pensilina si inserisce tra le pareti perimetrali del corpo di fabbrica, da queste staccata per far filtrare la luce radente alle pareti, che conferisce al tutto un senso di leggerezza e levitazione.

In altri casi, questi elementi compositivi si caratterizzano per una cifra meno artistica e più tecnica.

Pensati a copertura del percorso d'ingresso e sempre separati dal corpo di fabbrica, si presentano ora come solai in cemento armato, sorretti da pilastri a "V" in ferro bianco e rivestiti da guaine ardesiate rosse e ondulate – come nelle palazzine binate di via Montanelli – ora come coperture in ferro nero dal soffitto a doghe di legno douglas, poggiate su pilastri a sezione circolare neri – come nelle palazzine in via dei Colli della Farnesina.



Via dei Colli della Farnesina: pensilina in ferro con intradosso a doghe di legno douglas.



Accesso ad una delle due palazzine site in via dei Colli della Farnesina.



Pensilina d'ingresso alla palazzina di via C. Menotti.

## Le fioriere

Ricavate nelle asole in cemento armato insieme al getto dei balconi – come nella palazzina in via Bruxelles – realizzate come blocchi di ghiaia e cemento – il riferimento è alla palazzina d'angolo tra via Nicotera e via Montanelli – o, più semplicemente, come mensole di ferro, a lamelle bianche, appese alle ringhiere – è il caso delle palazzine in via Montanelli – o, ancora, come volumi a imbuto e pieni di terra, appesi ai balconi e forati per lo scolo delle acque – soluzione studiata in via Luciani – le fioriere costituiscono l'apparato decorativo delle architetture del Ventura, dalle quali emerge tutta la sua abilità artistica.

In altri casi ancora, le fioriere diventano veri e propri volumi a scala urbana: terrazzamenti giardino sospesi nel verde – sempre nella nominata palazzina d'angolo tra via Nicotera e via Montanelli o in quella via dei Colli della Farnesina – oppure balconi dai solai cavi, con la pavimentazione a mosaico di ghiaia e terra per le piante – come accade in via Menotti e in via Gomenizza.

Sono gli elementi architettonici che più rappresentano l'anima viva delle palazzine del Ventura, avvolgendole di un'atmosfera wrightiana, nella quale architettura e natura finiscono in un tutt'uno.

Coniugando sbalzi protesi nel verde e il ricorso a materiali naturali, l'architettura si cela dietro la vegetazione del lotto e quella della palazzina stessa.



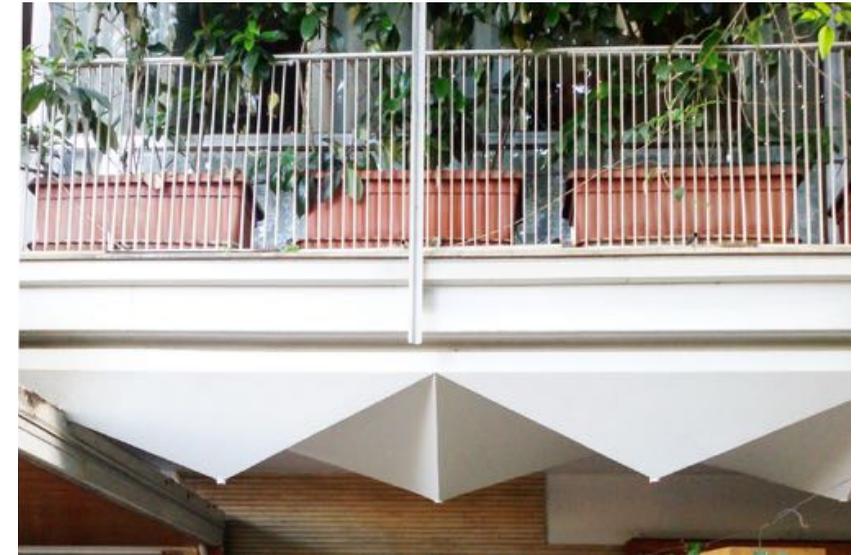
Palazzina d'angolo tra via Nicotera e via Montanelli, i balconi longitudinali con le fioriere sempre verdi composte da un mosaico di ciottoli di fiume e cemento.



Fioriere in ferro sulla facciata della palazzina d'angolo tra via Montanelli e via Don. G. Verità.



Palazzina in via Bruxelles, fioriere ricavate nelle asole in cemento armato durante il getto dei balconi.



Palazzina in via Luciani, fioriere in lamiera sagomate a imbuto per lo scolo delle acque.

## I frangisole

Concepiti come un sistema bidimensionale di matrice De Stijl, i frangisole sono dispositivi tecnologici a lamelle di legno douglas naturale, che scorrono su binari in ferro a filo esterno delle facciate. Essi disegnano sui prospetti un gioco variabile di pannellature mobili, contribuendo ad arricchire l'apparato decorativo-funzionale delle palazzine del Ventura. Vengono prevalentemente utilizzati sui prospetti secondari, per schermare le camere da letto, come in via Luciani, o i servizi, come nella palazzina d'angolo tra via Montanelli e via Nicotera. Nelle palazzine di via Flaminia, invece, diventano pannellature scorrevoli a tutt'altezza, utili a ombreggiare i soggiorni interamente vetrati. In via Menotti, infine, i frangisole diventano pergolati a lamelle, che ombreggiano i balconi creando un gioco di ombre in facciata.



Palazzina d'angolo tra via Nicotera e via Montanelli, i pannelli frangisole schermano il lato delle abitazioni destinato ai servizi.



Palazzina in via Luciani, pannelli scorrevoli frangisole che caratterizzano i prospetti secondari.

## Le canne fumarie

Nel sistema compositivo del Ventura, le canne fumarie si propongono come elementi verticali dal carattere espressivo, in contrapposizione all'orizzontalità dei balconi.

A volte sono indipendenti dal corpo di fabbrica: addossate a questo o da questo del tutto staccate, si innalzano oltre l'edificio svettando verso il cielo.

E' il caso delle palazzine in via Luciani, in cui la canna fumaria si configura come una sottilissima asta in cemento, stilisticamente uniformata alla morfologia delle travi a sbalzo a "V" precedentemente descritte, agganciata alla parete perimetrale dell'edificio e ben visibile dalla strada (vedi foto di p. 117).

In via Montanelli il Ventura risolve la corte compresa tra i due corpi di fabbrica esibendo finestre, scale vetrate e il gioco a fasce orizzontali delle cappe dei camini, in rilievo sui vari piani, che si ricongiungono alle sporgenze dei comignoli, qualificando i prospetti secondari.

Ancora, in via Gomenizza le canne fumarie sono elementi indipendenti dal corpo di fabbrica, poste a sostegno dei balconi.

In altre occasioni, come accade in via dei Colli della Farnesina, il Ventura concepisce tronchi di piramide rivestiti in tufo che forano le cappe dei tetti, emergendo per il loro trattamento formale e materiale, costituendo con esse il sistema di coronamento dell'edificio.

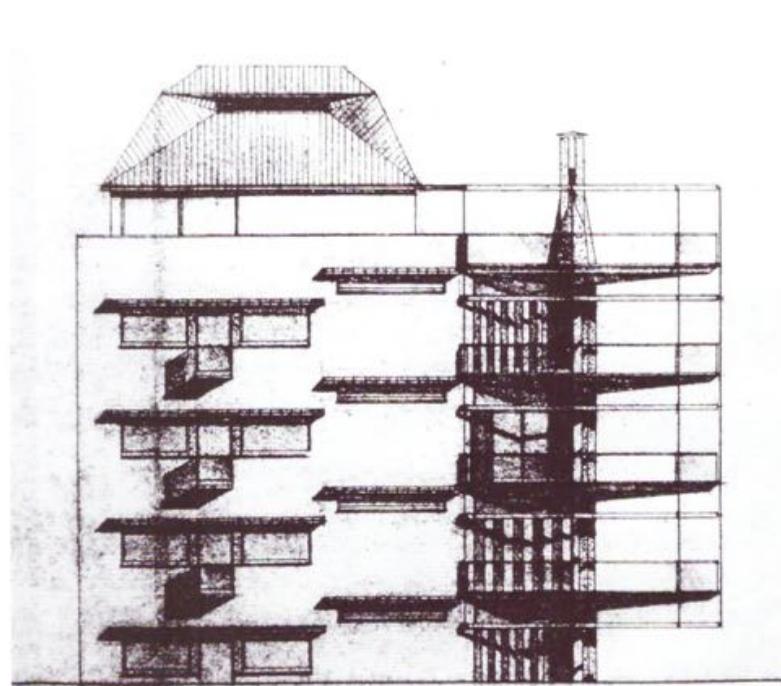


Immagine tratta dal film *Il tigre* di Dino Risi, con Vittorio Gassman, Ann Margret e Eleanor Parker.

Particolare del rivestimento del soffitto a doghe di legno douglas naturale e la cappa del camino in ferro nero, appesa al soffitto nel soggiorno di una delle abitazioni di via Flaminia.



Via dei Colli della Farnesina, il comignolo rivestito in tufo che sporge dalle cappe dei tetti.



Via Gomenizza, la canna fumaria diventa la struttura portante dei balconi ottagonali.



Via Montanelli, il gioco a fasce orizzontali delle cappe dei camini, in rilievo sui vari piani, che si ricongiungono alle sporgenze dei comignoli.

## I tetti a falda

Elementi dal forte carattere espressionista, i tetti a falda definiscono il limite dell'edificio verso il cielo.

Tetti a cappa che contengono i superattici – come nelle palazzine di via dei Colli della Farnesina, via Menotti e via Gomenizza – o abbaini vetrati, diversamente sagomati, che inquadrano le prospettive sui tetti di Roma attraverso falde aggettanti – la soluzione è quella di via Montanelli e via Piccolomini – gli elementi compositivi in questione ricorrono sovente, testimoniando il vivo interesse del Ventura per la struttura della costruzione.

Le forme dei tetti, in alcuni casi insieme ai comignoli, vengono concepiti come un unico sistema, che appare quasi esagerato, ipertrofico.

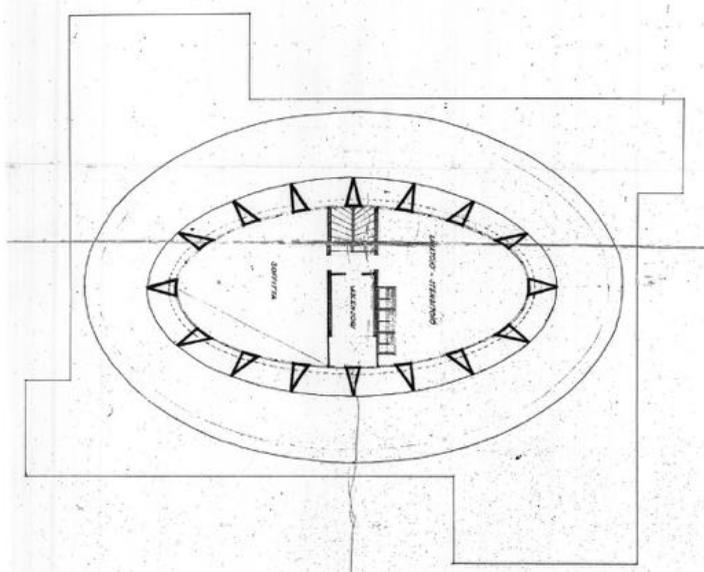
La dialettica architettonica che si instaura all'interno della composizione è polarizzata tra la vigoria espressiva di questi elementi, più marcatamente strutturalisti, e la leggerezza delle parti intelaiate e bidimensionali, per lo più riservate ad aspetti decorativo-funzionali. Il contraddittorio appare favorito dalla metodologia progettuale, che avanza per giustapposizione di eterogenei frammenti architettonici.



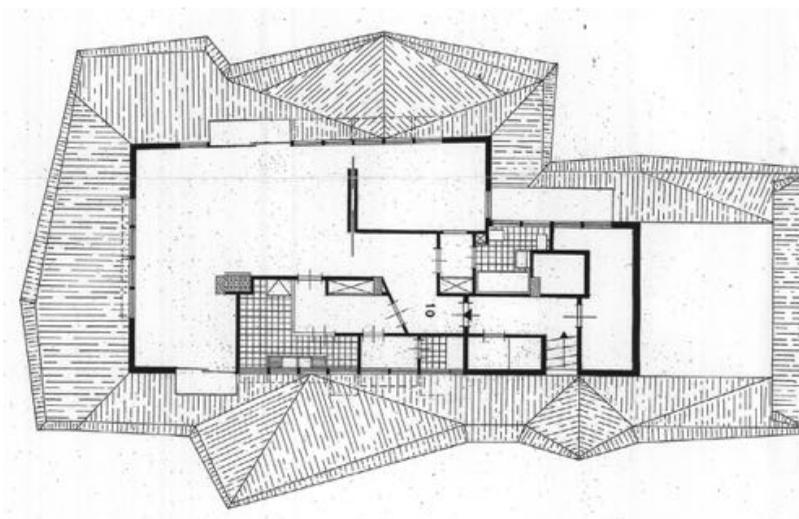
Palazzine in via Montanelli.



Palazzine in via Montanelli, particolare del lucernario al piano attico.



Via dei Colli della Farnesina, tetto a cappa e pianta del piano servizi e copertura.



Via C. Menotti, foto del tetto e pianta del superattico.

## Sistemi compositivi ricorrenti

La descrizione degli elementi compositivi svolta sinora agevola l'introduzione di due temi ricorrenti nella vasta produzione del Ventura.

Ci si riferisce alla ricerca della qualità della *facciata* e dello *spazio filtro*, sistemi compositivi ottenuti attraverso il montaggio delle singole parti finora descritte.

Facciata e spazio filtro sono le cifre distintive delle palazzine del Ventura, attraverso cui si riconosce la sua tendenza ad attribuire valore al tema della soglia, limite tra interno ed esterno.

Nei suoi progetti, quindi, il Ventura delinea accuratamente i confini della palazzina attraverso un susseguirsi di passaggi, pensati come sequenze dinamiche di accesso al costruito e proiezione verso l'esterno.

Lo spazio filtro si inverte in una fecondità di percorsi, nei quali l'esterno si fonde con l'interno, nelle pensiline di ingresso, negli atrii, negli androni, sui pianerottoli, sui balconi, attraverso un accurato studio dei dettagli costruttivi e decorativi.

Nelle facciate il Ventura circonda lo spazio esterno dei balconi, attraverso gabbie metalliche diafane, componendo idealmente soggiorni all'aperto, dalle pareti totalmente negate.

Così facendo, il *tema della soglia*, nella sua declinazione di spazio filtro o di facciata, acquista centralità perché inglobato nell'edificio stesso, come suo *spazio interno*, cavità definita e al contempo sospesa tra dentro e fuori.

## La facciata

*"Ho ripensato alla casa di vetro di Philip Johnson, che è un ambiente solo, col perimetro tutto trasparente: essa crea lo stesso effetto che ho ricercato in queste finestre arredate, perché 'da dentro' l'esterno lo si vede sempre attraverso i primi piani dei mobili, ed in questo consiste il suo incanto".*  
Gio Ponti, *"Finestra arredata"*, 1954<sup>19</sup>.



<sup>19</sup> La *finestra arredata* di Gio Ponti è un nuovo tipo di serramento, omaggio a Philip Johnson, sul quale l'architetto espone i suoi progetti d'arredo e le pareti attrezzate realizzati per Altamira a New York tra il 1953 e il 1954.

La casa con la *finestra arredata* di Gio Ponti si osserva dall'interno.

Tale approccio è volto ad attribuire valore all'ambiente abitato, ad un'organizzazione spaziale che nasce nella casa, stabilendo una forte comunicazione con il contesto circostante mediante la smaterializzazione della facciata dell'edificio.

Oltre l'arredo – composto da alcune sue ammirevoli opere di industrial design – si traguarda l'esterno attraversando una parete interamente vetrata. Il paesaggio finisce per essere sfondo ideale in cui inquadrare gli arredi stessi. Di contro e alla stessa stregua, le trasparenze in facciata favoriscono la comunicazione visiva nel senso opposto, nella prospettiva tipica di chi ammira l'edificio dall'esterno. Tutte le soluzioni del Ventura mostrano assonanza con questo linguaggio, soprattutto per l'importanza che pare accordata allo spazio limite dell'edificio, attraverso il gioco delle trasparenze. Le facciate, infatti, si configurano come appendici dell'edificio, in bilico tra interno ed esterno. Sono segnate dall'aggetto dei balconi, i quali risultano circoscritti dai tiranti in ferro e schermati da tende e rampicanti. Queste terrazze costituiscono prolungamento naturale dei soggiorni, vere e proprie stanze all'aperto.

In questo il professionista propone una preziosa lettura dello spazio perimetrale, da intendersi come ambiente pienamente vissuto, spazio interno a tutti gli effetti.

Il Ventura modula le sue scelte stilistiche con estrema libertà, attingendo ecletticamente al repertorio degli elementi compositivi sopra descritti, modulandoli diversamente secondo il contesto e la contingenza e ottenendo risultati sempre diversi. L'interpretazione del tema della soglia si apprezza particolarmente nelle palazzine di via Flaminia, realizzate nel parco di villa Brasini. Le superfici totalmente vetrate inquadrano lo spazio interno, inglobandolo in quella profondità spaziale che costituisce il sistema della facciata, profondità misurata dalla permeabilità visiva consentita dall'esterno.

Da dispositivo che definisce il limite dell'edificio, il prospetto finisce per



Palazzine di via Flaminia, le superfici totalmente vetrate inquadrano lo spazio interno.

dissolversi nella sua permeabilità e profondità spaziale, in favore di una *facciata virtuale* che favorisce la spettacolarizzazione dello spazio interno.

La continuità spaziale tra interno ed esterno, propria della facciata trasparente, non appartiene invero alla tradizione italiana, che preferisce esprimere solidità e plasticità. Deriva, piuttosto, dalle ricerche del Movimento Moderno, che si sono spinte verso la sua stessa negazione.



Palazzine in via Flaminia, interni di un soggiorno

Si pensi alla Casa Schroder di Rietveld<sup>20</sup>, la cui facciata è scomposta in frammenti bidimensionali, e alla Galleria Nazionale di Berlino di Mies<sup>21</sup>, in cui l'edificio si sintetizza unicamente nel tetto e nei suoi sostegni.

Le palazzine di via Flaminia, quindi, appaiono come un montaggio di padiglioni miesiani, prismi di cristallo sovrapposti, sostenuti da pilastri in ferro nero a croce e compresi tra i solai aggettanti dei vari piani. Sono grandi finestre sul parco, la cui ricchezza, ancor più apprezzabile dall'interno, coincide con le trasparenze dei soggiorni.

Attraverso di esse si leggono gli accurati dettagli costruttivi in ferro, le ampie superfici dei pavimenti e dei soffitti rivestite di legno, uniche delimitazioni dello spazio interno, le quali fuoriescono dalle vetrate per

<sup>20</sup> Casa Schroder, realizzata ad Utrecht nel 1924, è considerata l'architettura De Stijl per eccellenza. L'edificio risulta composto dall'assemblaggio di elementi con funzioni e caratteristiche differenti: le portelle verticali e orizzontali e gli infissi sono trattati con colori primari, mentre per le pareti perimetrali, costituite da pannelli sandwich, si usa l'intonaco bianco e grigio. Piani e linee risultano distinti per colore, materiale e forma, intersecandosi o accostandosi senza fermarsi alla linea di contatto.

<sup>21</sup> Si tratta di uno spazio espositivo costituito unicamente da una grande copertura in aggetto sorretta da otto colonne, con evidente riferimento al neoplasticismo. L'interno dell'edificio, libero da strutture portanti, consente una totale fusione con l'esterno.

farsi balconi e inquadrare naturalistiche visuali prospettiche.

delimitazioni dello spazio interno, le quali fuoriescono dalle vetrate per farsi balconi e inquadrare naturalistiche visuali prospettiche.

I soggiorni interamente vetrati, luminosi e scintillanti, diventano palcoscenici celebrativi della vita borghese, immersi nel verde del parco di Villa Brasini.

In questo caso l'estrema valorizzazione del tema delle trasparenze è stata certamente favorita da un prezioso contesto di riferimento, scevro dal disordine cittadino e, pertanto, affatto bisognoso di un filtro rispetto alla strada.

Dimostrando una singolare ricchezza espressiva, Ventura riesce a coniugare tendenze alla trasparenza e alla smaterializzazione di derivazione prevalentemente gotica e nord-europea – riscontrabili sulle facciate principali – con l'opacità e la solidità tipiche della ricerca architettonica italiana – applicate ai prospetti secondari. Anche nella palazzina di via Menotti, di matrice prevalentemente De Stijl, Ventura lavora ampiamente al tema della trasparenza, ma l'aggetto e lo spessore delle solette dei balconi, nonché il sistema della vegetazione in facciata, in questo caso garantiscono uno schermo rispetto all'esterno, preservando l'intimità della vita domestica. In altre costruzioni, come nelle palazzine di via Bruxelles, via dei Colli della Farnesina, via Gomenizza, via Luciani e via Montanelli, angolo via Nicotera, Ventura combina scomposizioni neoplastiche ed espressionismo, arricchendo la facciata di schermi sovrapposti alle superfici vetrate dei soggiorni. La molteplicità degli elementi compositivi ricorrenti in queste palazzine produce un sistema di facciata che, conservando uno stretto dialogo tra interno ed esterno, si impone per una sua precisa autonomia formale. *"L'architettura è fatta per guardarla. – scriveva Gio Ponti – Perché l'architettura è paesaggio pubblico, attraverso le facciate: le facciate sono le pareti della strada: e di strade è fatta una città: le strade sono la parte visibile della città, sono ciò che della città appare. Anche di notte"*<sup>22</sup>.

<sup>22</sup> Lisa Licitra Ponti, *Gio Ponti, l'opera*, Leonardo Editore, 1990

L'approccio del Ventura, pertanto, è in linea con la ricerca architettonica italiana del dopoguerra, che da un lato rilegge la storia con il Neorealismo, dall'altro insiste sugli aspetti formali dell'architettura, riconoscendone la centralità.

Nella palazzina romana degli anni Cinquanta e Sessanta, il lavoro sulla mediazione tra interno ed esterno diventa un tema progettuale ricorrente, sviluppato nella composizione della facciata, quale limite dell'edificio in cui articolare il rapporto tra architettura e contesto.

Così facendo, tra un manufatto e un altro si producono significative differenze, in grado di generare precise distinzioni linguistiche all'interno dell'uniformità del modello tipologico di riferimento.

In particolare, la facciata è stata interpretata come *muro/schermo*, elemento bidimensionale e autonomo rispetto al corpo di fabbrica: è il caso della Facoltà di Fisica Nucleare in Brasile<sup>23</sup> (1953) o della poetica facciata diafana della cattedrale di Taranto<sup>24</sup> (1964-70) di Giò Ponti, della *Casa del Girasole* e della *Astrea* di Luigi Moretti, della *soluzione A* per il Palazzo Littorio<sup>25</sup> di Giuseppe Terragni e, ancora, della *Casa al Parco* di Ignazio Gardella.

In altre occasioni, si studia la facciata come *volume indipendente*, costituito dall'alternanza tra lo scavo dei balconi e le sporgenze dei *bow window*: si pensi alla palazzina in via Archimede di Ugo Luccichenti o alle palazzine di Vincenzo Monaco e Amedeo Luccichenti al Circo Massimo.

<sup>23</sup> Progetto per la Facoltà di Fisica Nucleare, San Paolo, Brasile, 1953.

La facciata è uno schermo appeso, sottile e forato. Piegata in alto a gronda e in basso per dare profondità maggiore alle aule del piano terreno, senza toccare terra.

<sup>24</sup> Cattedrale di Taranto, 1964 - 1970.

"Ho pensato: due facciate. Una, la minore, salendo la scalinata, con le porte per accedere alla chiesa. L'altra, la maggiore, accessibile solo allo sguardo e al vento: una facciata per l'aria, con ottanta finestre aperte sull'immenso, che è la dimensione del mistero..."

<sup>25</sup> La facciata della soluzione A che Terragni (1934) presentò al concorso per il palazzo del Littorio a Roma, era una massa di porfido incurvata, lunga 80 mt, sospesa da terra e spaccata in due con l'aggetto del palco del duce, che dialoga con la Basilica di Massenzio.

Ne *Il soggetto e la maschera*<sup>26</sup> Manfredo Tafuri, presentando l'opera di Terragni, interpreta le facciate come *maschere nude* pirandelliane, giocate tra realtà e apparenza, fino ad esprimere una volontà di forma che genera spaesamento: "*L'architettura entra in città come in terra straniera, eppure entra, a costo di esprimere una sorta di stupore per la propria presenza*".

La facciata diventa, quindi, la parte astratta e autonoma dell'edificio, dotata di una sua profondità spaziale, volta ad interpretare le relazioni tra interno ed esterno, ponendosi come un sistema filtro avente precisa identità formale. Uno spazio abitabile, campo di sperimentazione degli architetti dell'epoca, i quali ne hanno prodotto insolite e pregevoli interpretazioni, caratterizzando la residenza borghese per appartamenti. Le origini di questa ricerca sull'autonomia della facciata, come tema ricorrente in Italia e nella palazzina romana di quegli anni, vanno rintracciate nel tardo Rinascimento e nel Barocco, quando la facciata stessa diventa vero e proprio elemento scenico esposto alla città.

Nel Cinquecento l'uniformità del paramento murario veniva smaterializzata a favore di un affastellarsi di colonne e paraste che invadevano il piano della facciata.

Con Michelangelo e Palladio l'*ordine gigante* entra a far parte delle nuove soluzioni plastico compositive.

Nel Barocco, invece, gli elementi strutturali si fondono a favore dell'effetto plastico voluto dall'artista. Le facciate si flettono per raggiungere la massima permeabilità tra interno ed esterno, favorendo una maggiore compenetrazione degli spazi.

La facciata diviene totalmente autonoma, fino ad essere considerata un edificio a sé, come nel caso di S. Maria della Pace<sup>27</sup> e dell'Oratorio dei Filippini<sup>28</sup>: la totale scissione tra interno ed esterno si manifesta in un vero e proprio spostamento della facciata. Nelle opere di Ventura, in definitiva, si assiste alla totale *negazione della facciata*<sup>29</sup> nel solo caso di via Flaminia, dove l'autore rileva le condizioni

<sup>26</sup> M. Tafuri, *Il soggetto e la maschera*, Lotus n. 20, Electa, Milano, 1978.

di contesto per l'estrema valorizzazione della trasparenza; quasi sempre, invece, l'autore costituisce un complesso dispositivo che coniuga valori espressionisti e scomposizioni neoplastiche.

In linea con la *finestra arredata*<sup>30</sup> di Gio Ponti, la matrice delle facciate del Ventura, in ogni caso, è sempre la prospettiva che si apre dallo spazio interno verso l'esterno, attraverso le ampie superfici vetrate, elemento compositivo fondamentale e ricorrente in tutte le sue architetture.

Tale approccio è la conseguenza della perdita del valore strutturale dell'edificio e si basa sulla *poetica del frammento*<sup>31</sup>, che abbraccia gran parte della produzione architettonica italiana degli anni cinquanta e sessanta, derivante, appunto, dalla comprensione dell'intimo senso del barocco<sup>28</sup>.

In Ventura, come detto, questa composizione per frammenti assume un carattere molteplice, animandosi di valori strutturali, chiaroscurali e pittorici formalmente innovativi, sintetizzando le istanze del dibattito internazionale, il richiamo al *genius loci* della Roma barocca, con un'attenzione ai materiali naturali da costruzione tipica della cultura architettonica toscana.

<sup>27</sup> La facciata barocca di Pietro da Cortona si spinge nella piazza antistante generando una compenetrazione degli spazi interni ed esterni. Il nuovo pronao semicircolare, sostenuto da colonne binate, si estende oltre la facciata originaria della chiesa e le due ali laterali concave vennero estese sui due lati della facciata della chiesa creando una facciata voleva simbolizzare un palcoscenico teatrale. Questa soluzione diede ai visitatori la sensazione di trovarsi già dentro la chiesa non appena entrati nella nuova piazza, appositamente modificata per accogliere questo nuovo progetto.

<sup>28</sup> La facciata dell'Oratorio dei Filippini, progettata dal Borromini, è del tutto indipendente dalla giacitura degli edifici retrostanti. Dal portone principale non si accede direttamente all'oratorio. Il suo ingresso è posto perpendicolarmente alla facciata e il suo corpo di fabbrica non è neanche allineato con essa. Così accade anche per tutti gli altri edifici del complesso, impostati su un ordine asimmetrico, differentemente da quanto fa pensare l'impostazione della facciata del Borromini.

<sup>29</sup> A. Capuano, Iconologia della facciata nell'architettura italiana. La ricerca teorico-compositiva dal trattato di Vitruvio alla manualistica razionale. Quaderni del Dottorato di Ricerca in Composizione Architettonica, Direttore P.C. Pignatelli, Gangemi Editore.

<sup>30</sup> D. Guarnati, Espressione di Gio Ponti, in *Aria D'Italia*, VIII, 1954.

<sup>31</sup> A. Capuano, *Temî e figure nell'architettura romana 1944-2004*, Gangemi Editore, 2005.

<sup>32</sup> In analogia con il linguaggio manierista e barocco, Luigi Moretti in *Forme stratte per la scultura barocca* scrive:

"bisogna sempre distinguere in un'opera del Barocco l'immagine visiva del totale che ne è la sagoma ed il profilo esterno e che è sempre in un certo gusto dell'epoca, dalla immagine intellettuale che si ricava dalla sua lettura temporale. [...] La dissociazione spesso violenta degli elementi compositivi in un'opera barocca è conseguenza di queste premesse, la loro libertà logica reciproca e rispetto al tutto ne scaturisce evidente. [...] Ciascun centro compositivo è un mondo per suo conto, legato all'altro da una specie di forza gravitazionale. [...] In Michelangelo il tempo cadde per primo sul mondo delle immagini. E sembra giusto anche perché in lui si addensavano segrete vene di quel gotico che nei grandi toscani sembra ragione di naturale parte ghibellina. La Pietà giovanile veniva già da lui composta in quattro centri o meglio con quattro personaggi drammatici: il drappoggio sottostante il Cristo, il Cristo esamine, il panneggio sul seno della Madre, il volto della Vergine. [...] Ciascuno dei quattro elementi sembra avere il suo recitativo solenne: la morte umana, la morte divina, il dolore umano della morte e, solo diviso dalla benda diagonale, la follia disperata del dolore materno e infine il divino assentire della Vergine. Il panneggio che chiamo dell'amore materno è un vero organismo astratto".

## Lo spazio filtro



*"Il bambino seduto su di un gradino di fronte alla sua casa è sufficientemente lontano dalla propria madre per sentirsi indipendente e per avvertire l'eccitazione e l'avventura del mondo sconosciuto. Ma contemporaneamente, seduto lì su di un gradino, che è parte della strada come della casa, si sente sicuro perché sa che la madre è vicina. Il bambino si sente a casa e nello stesso tempo parte del mondo esterno. Questa dualità esiste grazie alla qualità spaziale della soglia, una piattaforma a sé stante, un luogo nel quale, invece di separarsi, due mondi si sovrappongono".*

Herman Hertzberger, *Lezioni di architettura*, 1996 <sup>33</sup>.

Nella pagina a fianco:

particolare del controsoffitto in cartongesso nell'atrio della palazzina in via Luciani. Il controsoffitto è una lastra bianca irregolarmente forata e retro-illuminata, che allude a un cielo stellato.

<sup>33</sup> Herman Hertzberger, *Lezioni di architettura*, a cura di Michele Furnari, Laterza, Bari, 1996.

In tutte le palazzine del Ventura riscontriamo una particolare attenzione al tema della soglia, passaggio tra esterno e interno, verso gli ambienti della residenza.

Il portone d'ingresso alle palazzine praticamente non esiste. L'accesso viene modulato dall'estendersi dello spazio filtro, che regola il percorso all'interno dell'edificio, articolandosi prima tra la vegetazione del lotto, poi sotto le caratteristiche pensiline in cemento o ferro e legno, fin dentro gli androni e sui pianerottoli, raggiungendo gli appartamenti.

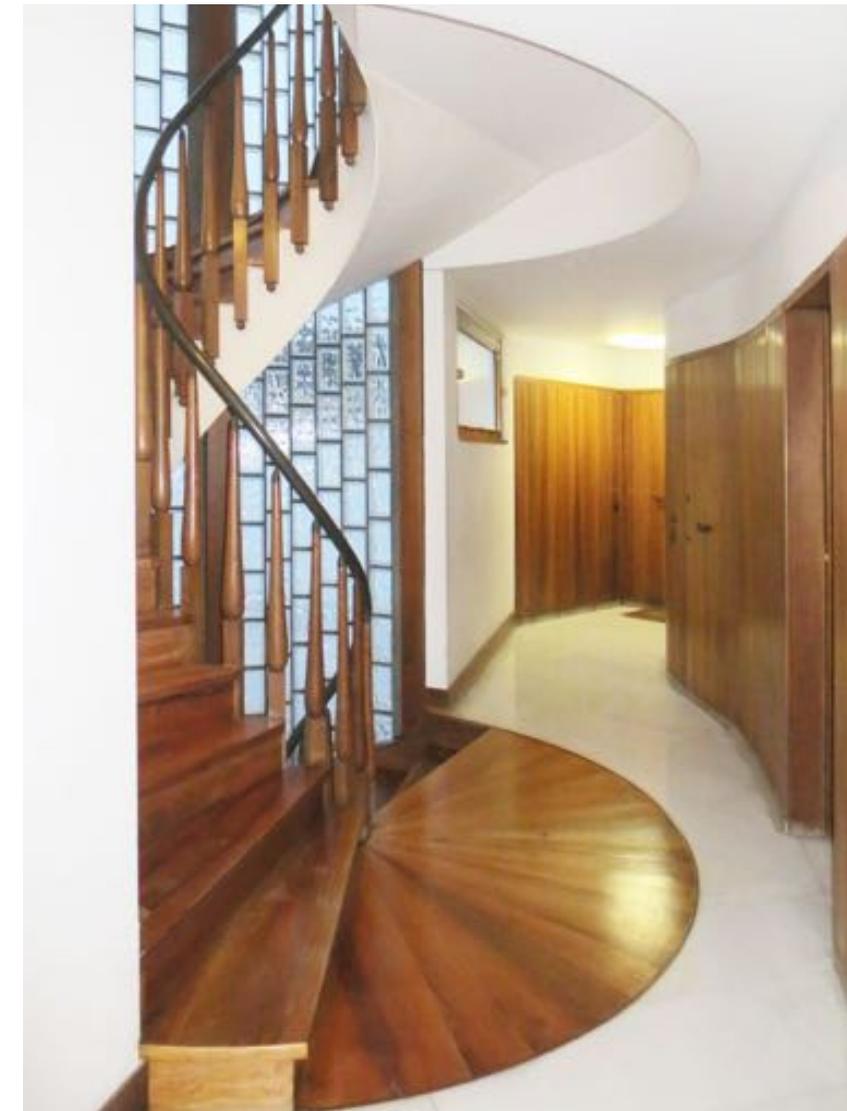
Tale percorso appare magistralmente studiato nella sua modulazione, nelle forme, nei dettagli e nei materiali, restituendo l'immagine di un'architettura modellata in maniera plastica, come un oggetto di design nel quale è evidente una corrispondenza funzionale ed estetica tra le parti. Lo spazio filtro è quindi pensato come un susseguirsi di soglie, disseminate lungo una piacevole promenade che conduce alla casa, dove l'uomo in movimento scorge continuamente angolazioni, aperture, cambi di direzione, fino a raggiungere il corpo scala e gli ascensori.

Camminando sotto pensiline magnificamente plasmate – come quella di via Menotti – o ingentilite da un rivestimento a doghe di legno douglas – come accade in altre sue palazzine – si raggiungono gli androni sorprendentemente disegnati con tutti gli accorgimenti possibili, nei quali si riconosce l'abilità artistica e decorativa del Ventura.

*Boiserie* in legno solitamente rivestono le pareti di tutti gli spazi comuni: gli androni, i percorsi distributivi, i volumi degli ascensori, solitamente cilindrici. Il rivestimento si estende sui pianerottoli dei piani e le porte degli appartamenti sono ritagliate nelle boiserie stesse.

Gli originali controsoffitti in cartongesso costituiscono gradevoli e inaspettate presenze, che ingentiliscono ancor più l'ingresso alla palazzina. Pensati come elementi architettonici con illuminazione integrata, prevedono uno specifico disegno per ogni palazzina.

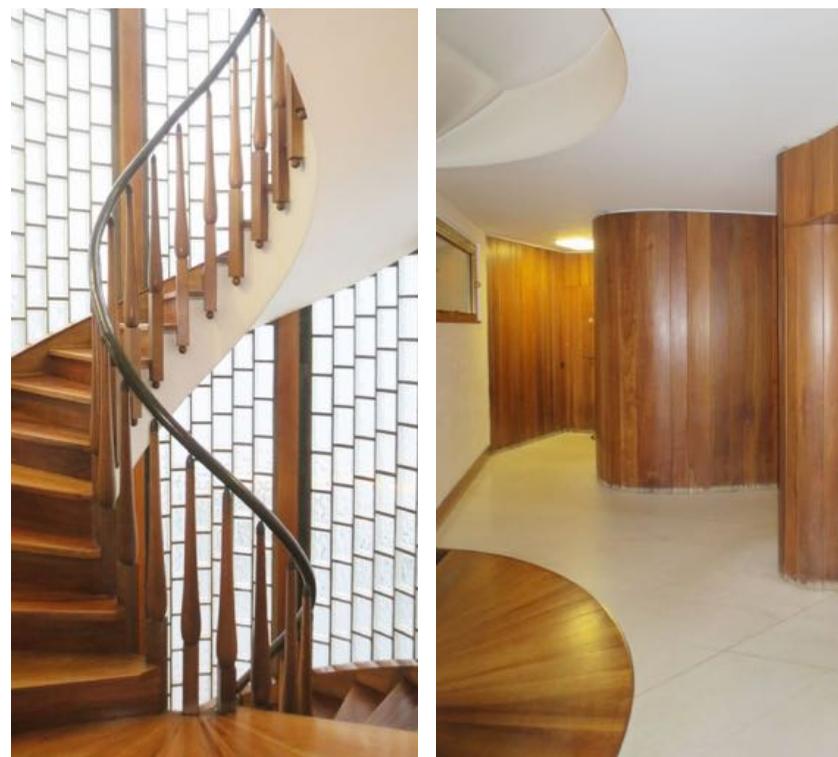
In via Menotti, a illuminare l'angolo della portineria troviamo una calotta bianca scavata, innescata su di un controsoffitto ribassato e con la



Androne della palazzina d'angolo tra via Montanelli e via Nicotera.

luce alloggiata al suo interno.

Nell'androne di via Luciani, il controsoffitto è una lastra bianca irregolarmente forata e retro-illuminata, che allude a un cielo stellato. Tra-suda in questi casi una spiccata sensibilità artistica, prima ancora che architettonica. Nella palazzina d'angolo tra via Montanelli e via Nicotera, il controsoffitto a calotta circolare combacia con l'inserito cromatico



Lo spazio filtro nella palazzina d'angolo tra via Montanelli e via Nicotera.



Tavolo per il portiere nella palazzina d'angolo tra via Montanelli e via Nicotera.

del pavimento, accogliendo al centro un lampadario dell'epoca in vetro. Nell'androne, anche in questo caso totalmente rivestito in legno, l'angolo del portiere è segnato da una scrivania su misura dello stesso materiale.

Il disegno dei pavimenti accompagna l'articolazione del percorso distributivo, ora rettilineo ora curvo, fino alle scale condominiali.

Dove non ci sono i controsoffitti, sono installati ricercati lampadari in vetro, con i sostegni in ferro che riprendono il disegno delle balaustre.

I materiali utilizzati, infine, dagli intonaci ai legni, dal linoleum alle moquette, dalle resine ai marmi, al cemento granigliato, costituiscono affermazione dell'estrema libertà compositiva del progettista, il quale sembra servirsi dello stesso eclettismo utilizzato a livello compositivo, per caratterizzare ancora meglio le sue opere, anche qui denotando una particolare sensibilità artistica.

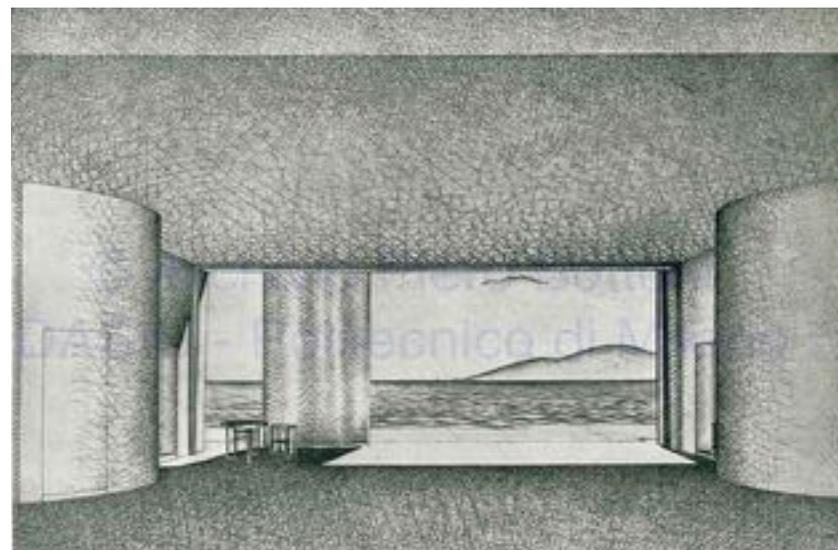
Il filo rosso è comunque una migliore interpretazione anche dello spazio comune, ingentilito da attente scelte materiche e cromatiche.

In definitiva, tutto è studiato per conferire importanza allo spazio filtro, come luogo di passaggio che porta alla casa, che ne costituisce l'anteprima e che per questo sembra meritare una pari dignità estetica.

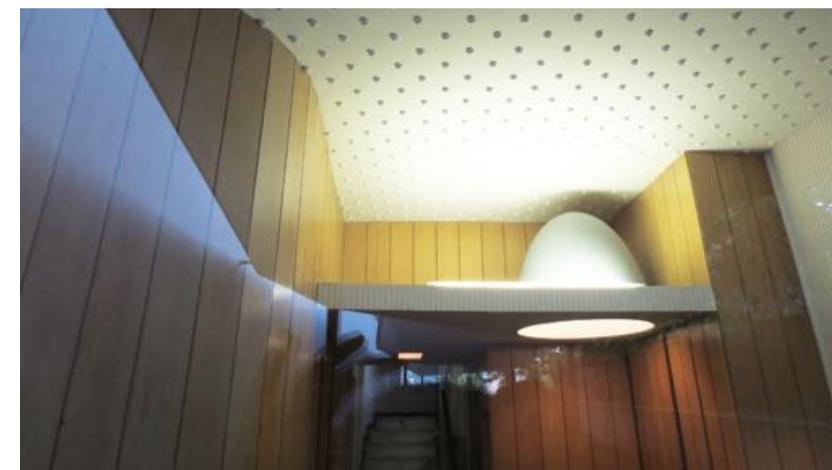
La modulazione di questi spazi, nelle architetture del Ventura, appare mossa dalla volontà di creare ambienti avvolgenti, come cavità vissute all'interno del costruito.

Si tratta di una particolare tendenza alla modellazione del vuoto, cioè dello spazio interno all'architettura. È suggestiva in questo senso la prospettiva dell'atrio della Villa Latina<sup>34</sup> progettata da Piero Bottoni nel 1930.

L'opera, esemplificativa di un certo atteggiamento progettuale rivolto alla valorizzazione dello spazio filtro, veniva così presentata: *"Questa villa vuol riprendere, dallo spirito delle costruzioni latine, l'equilibrio delle masse, dall'uso di vita all'aperto di quei popoli mediterranei, le logge, gli atri e le terrazze. (...) Non sbarrerà il paesaggio ma ne sarà attraversata, il mare o il monte saranno veduti attraverso il suo atrio, a terreno, come in una cornice"*.



<sup>34</sup> Piero Bottoni, Villa Latina, 1930.



Via C. Menotti, il controsoffitto che illumina l'angolo della portineria.



Via Montanelli, il corpo scala vetrato e la pensilina d'ingresso.

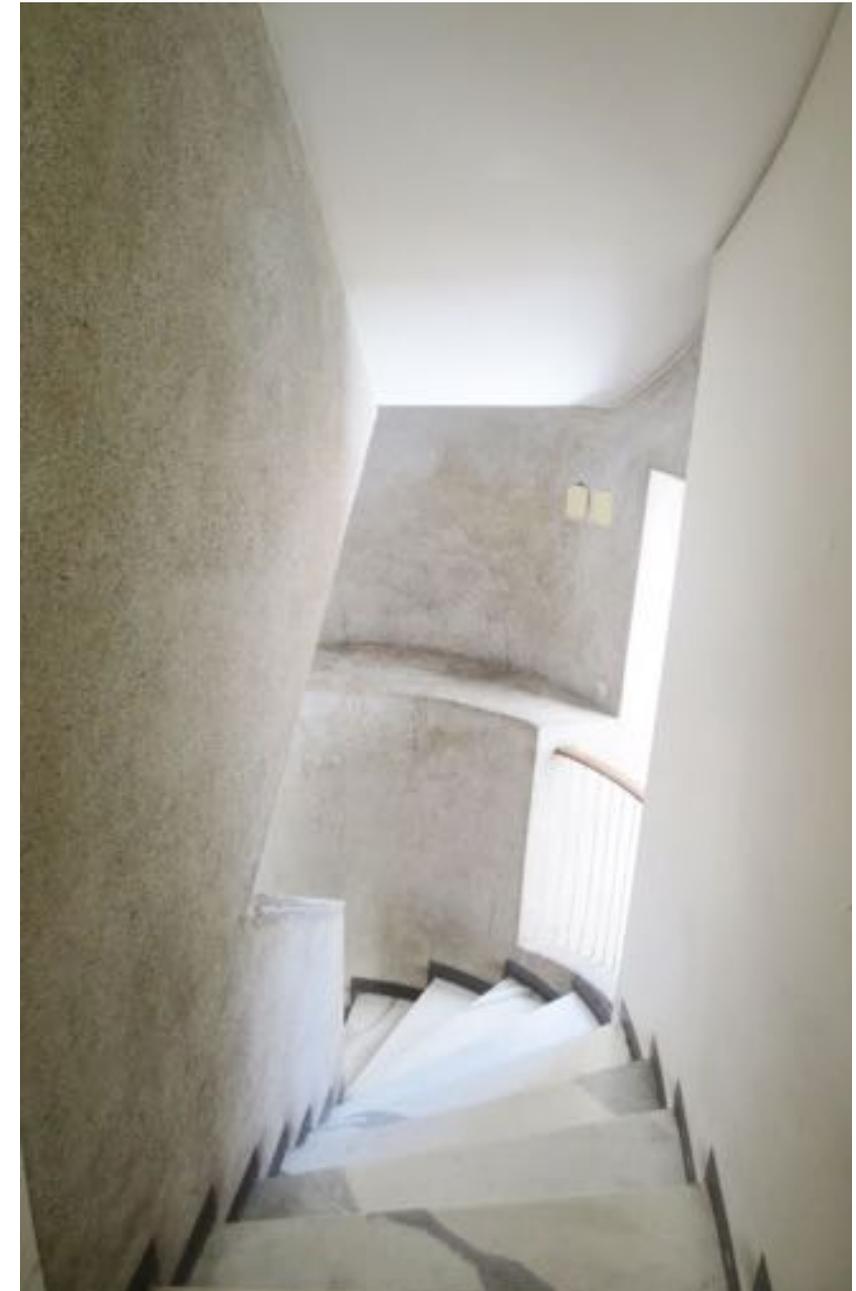
L'opera, esemplificativa di un atteggiamento progettuale rivolto alla valorizzazione dello spazio filtro, veniva così presentata: *"Questa villa vuol riprendere, dallo spirito delle costruzioni latine, l'equilibrio delle masse, dall'uso di vita all'aperto di quei popoli mediterranei, le logge, gli atri e le terrazze. (...) Non sbarrerà il paesaggio ma ne sarà attraversata, il mare o il monte saranno veduti attraverso il suo atrio, a terreno, come in una cornice"*.

Le opere del Ventura sembrano ricercare la stessa integrazione tra architettura e contesto naturalistico, quasi eludendo la cornice urbana nelle quali si inseriscono.

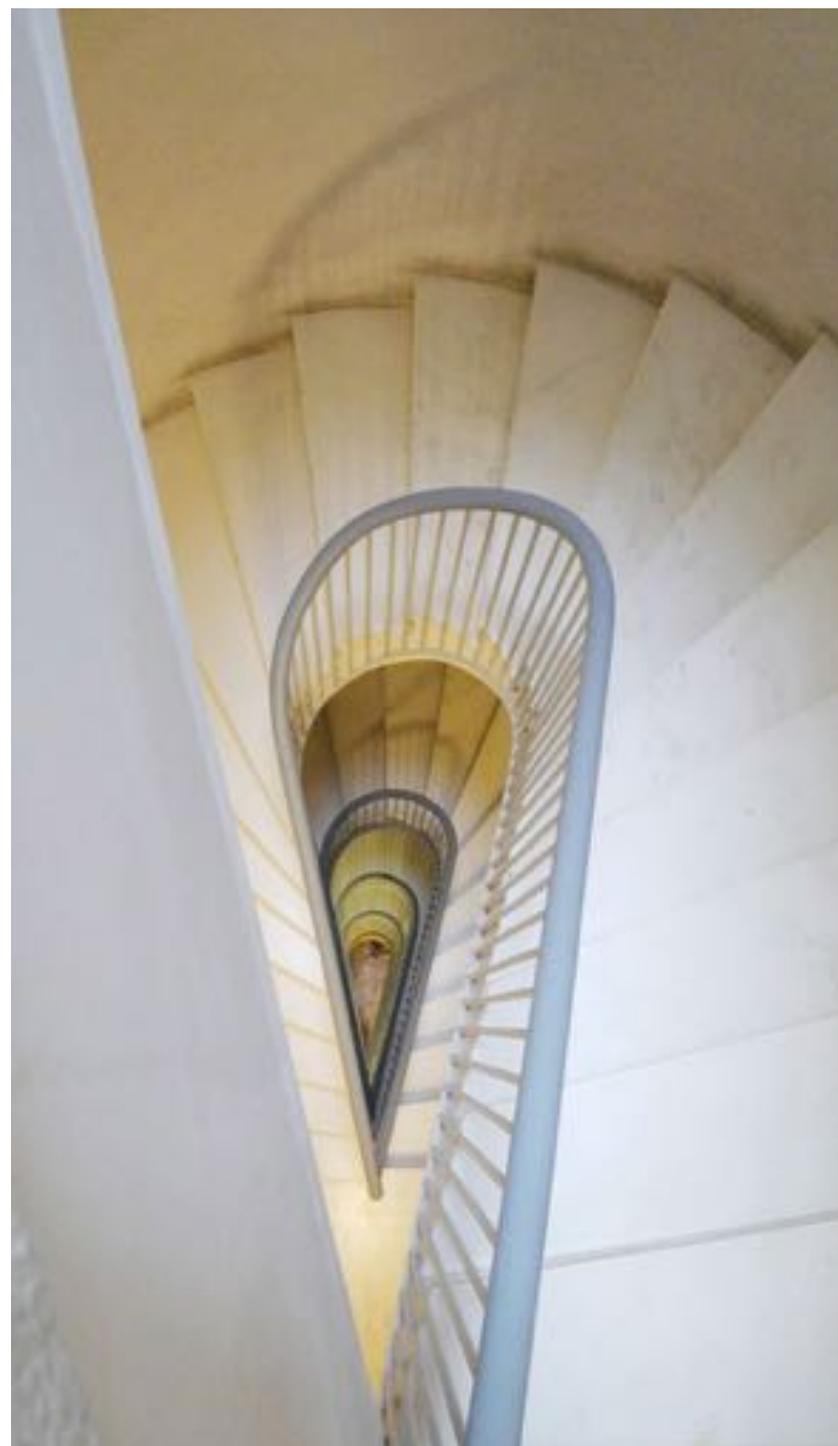
Sembra quasi che lo spazio filtro, che si articola sapientemente dal perimetro del lotto fino ai pianerottoli di accesso alle abitazione, risulti funzionale ad allontanare la palazzina dal contesto urbano, isolandola in ambienti naturalistici preesistenti o appositamente ricreati, attraverso i giardini degli appartamenti posti al piano terra, i tetti giardino, le foriere, i telai per i rampicanti.

Nelle costruzioni disegnate dal progettista fiorentino si legge come costante la contiguità con l'ambiente naturalistico. Percorrendo le pensiline, attraverso le finestre degli androni e dei corpi scala, lungo cioè tutto lo spazio filtro, fin ai pianerottoli delle case, difficilmente si perde il contatto con la natura.

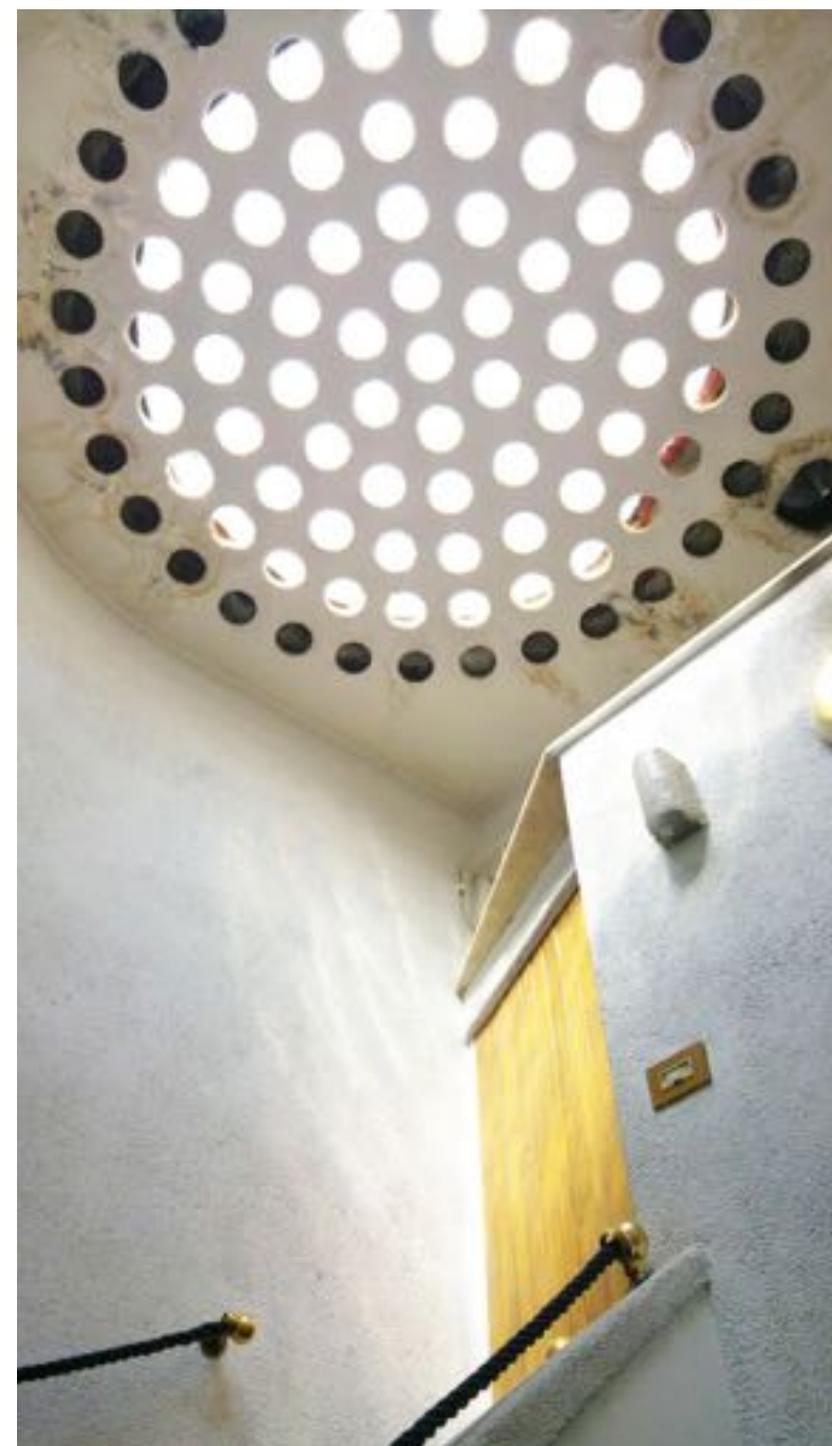
Entrati negli appartamenti, superato lo spazio intimo della casa, la visuale si riapre sul verde, che siano i giardini di Villa Brasili, sicché le pareti devono annullarsi, che sia una via prettamente urbana, dove il Ventura si impegna ostinatamente a compensare quel deficit naturalistico.



Via C. Menotti, il corpo scala.



Via Luciani, il corpo scala.



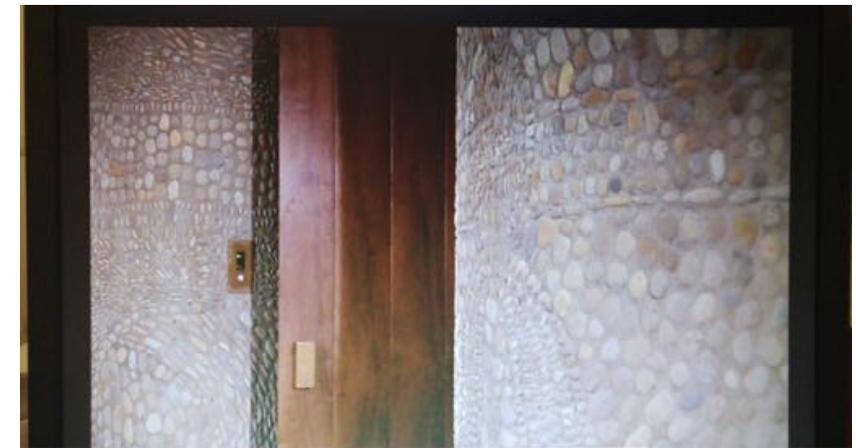
Via Luciani, il lucernario in cima al corpo scala.

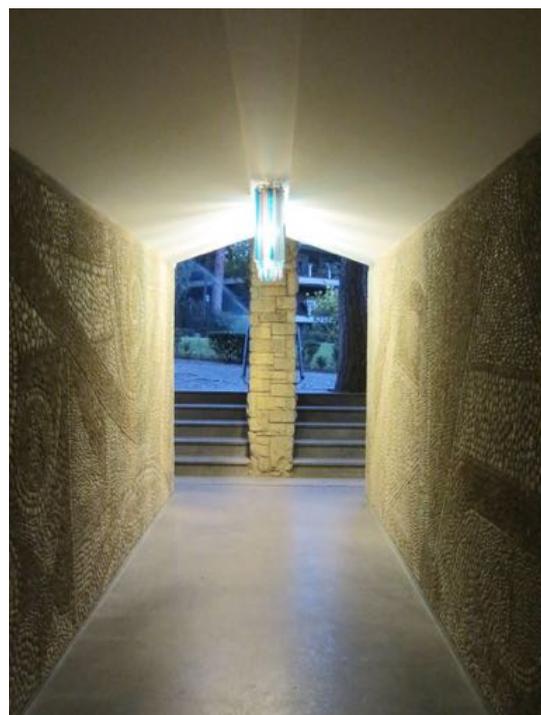


Atrio d'ingresso della palazzina di via Bruxelles.

Nella pagina a fianco, il *cemento granigliato* nelle palazzine di via Flaminia e via Montanelli, angolo via Nicotera.

Sono dettagli simili a quelli delle architetture di Carlo Scarpa che, come Ventura, lavora sulla poetica del frammento. La discontinuità del materiale e l'organicità delle forme si articolano in un assemblaggio di parti nel quale l'architettura è sempre un'opera aperta, *"che lascia spazio all'imprevedibile, alla crescita, alla poesia della vita"* (Francesco Dal Co e Giuseppe Mazzariol, *Carlo Scarpa. Opera completa*, Electa, Milano, 1984).





In questa e nelle pagine a seguire, *spazio filtro* delle palazzine di via Flaminia. Nell'ordine:

- pareti rivestite in mosaico di ciottoli di fiume e lampadari in vetro colorato;
- pavimento grigio in graniglia e calotte di controsoffitto con lampadari in vetro colorato integrati;
- pareti curvilinee dei garage a doghe di legno douglas e dipinte con motivi astratti;
- controsoffitti a fasce in bassorilievo e differenti tipologie di pavimentazione.





**PARTE SECONDA**

## Analisi geometrico – compositiva della palazzina di via Menotti in Prati.



Nella produzione romana, la palazzina di via Menotti appare l'opera in cui maggiormente si apprezza la sintesi espressiva del Ventura.

Gli elementi compositivi ricorrenti, infatti, appaiono qui uniformati dal monocromatismo prevalente, ottenuto con l'uso diffuso del bianco. Il nitore restituito alle superfici dell'opera ne accentua l'astrazione.

*"Nella struttura monocroma – scrive Luigi Moretti – la qualità ed il ruolo tettonico delle forme è leggibile per la modulazione plastica della forma stessa, per l'espressione, quindi, del rilievo delle superfici"*<sup>34</sup>.

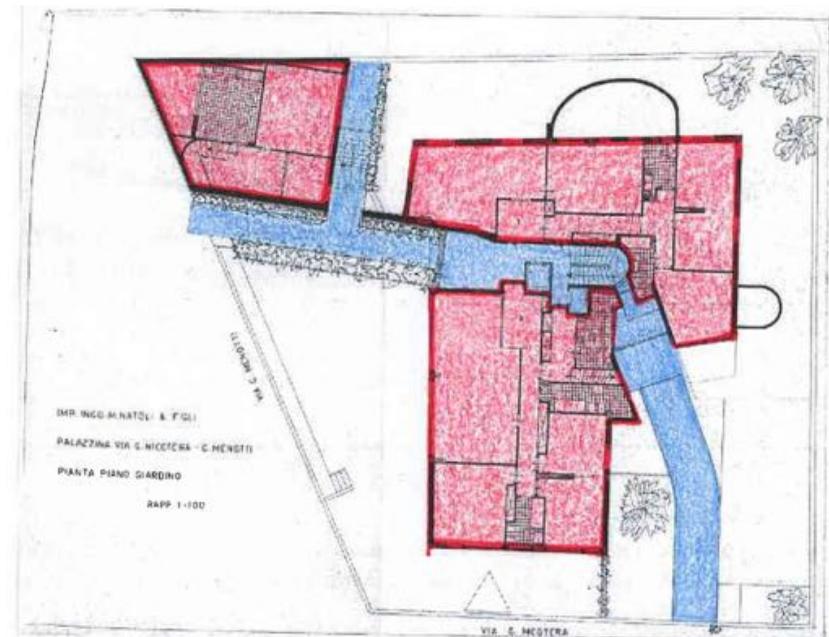
Ciò che emerge, pertanto, è il valore formale dell'opera, nel quale si addensano i diversi livelli di approfondimento del progetto.

A diversificare quest'immagine monocroma, poi, Ventura introduce le ampie superfici in legno delle serrande e dei pergolati, sui prospetti secondari, e dell'intradosso dei balconi, sul prospetto di via Menotti, conferendo alla palazzina quel carattere di cordialità che forse non avrebbe raggiunto solo con il diffuso ricorso al bianco e che appare più adatto ad una residenza per appartamenti.

Ampie superfici vetrate, inoltre, conferiscono all'edificio una romantica atmosfera wrightiana, nella fusione tra gli ambienti interni e il contesto circostante. Lo studio *geometrico-compositivo* di quest'architettura è utile alla comprensione della metodologia progettuale utilizzata dal professionista, che mette a sistema eterogenei elementi compositivi con la tecnica del *collage*.

Dall'analisi della pianta del piano giardino si riconoscono tre distinti e separati corpi di fabbrica, dalla sagoma irregolare.

<sup>34</sup> Luigi Moretti, Colore di Venezia, in "Spazio" n. 3, 1950.

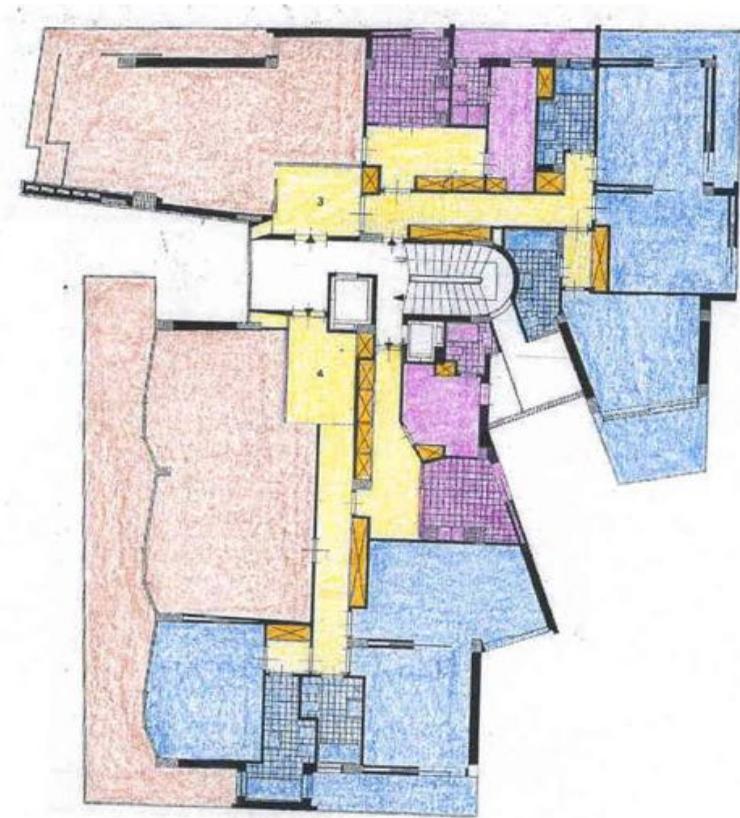


In rosso, i tre corpi di fabbrica dalla sagoma irregolare.

Il primo trova la sua giacitura con il limite del lotto. Si presenta come un piccolo volume prevalentemente chiuso, alto soltanto un piano, probabilmente destinato all'abitazione del custode. Questo volume e la pensilina d'ingresso costituiscono gli elementi di presentazione della palazzina, gli unici posti sul filo del marciapiede.

Gli altri due corpi di fabbrica, arretrati verso l'interno, sono sagomati con linee spezzate, che scaturiscono dall'inclinazione della forma del lotto e dalla ricerca della migliore esposizione alla luce diurna.

La connessione tra i tre corpi di fabbrica avviene attraverso *percorsi distributivi* orizzontali e verticali: la pensilina d'ingresso principale, l'atrio con il corpo scala e la rampa carrabile posta sul retro.



Studio della distribuzione interna degli appartamenti: *in marrone* la zona giorno e le terrazze, *in giallo* i sistemi distributivi e gli arredi fissi, *in viola* gli ambienti di servizio e *in blu* la zona notte.

La scala condominiale, fulcro tra i due corpi di fabbrica che contengono le abitazioni, conduce a due appartamenti per piano, ognuno di circa 140 mq.

Tutti gli appartamenti sono dotati di *doppio ingresso*: di rappresentanza verso la zona giorno, secondario presso gli ambienti di servizio.

Lo *spazio d'ingresso principale*, sempre dotato di una *cappottiera* su misura ricavata in un'apposita nicchia in muratura, precede e scherma la zona di rappresentanza della casa, in modo tale che questa non sia mai direttamente visibile dall'ingresso.

Sugli ambienti del *soggiorno-pranzo* si aprono le grandi vetrate a tutt'altezza che caratterizzano il prospetto principale, annullando

il limite tra interno ed esterno e consentendo allo spazio di ampliarsi nei balconi aggettanti verso la vegetazione del lotto.

A separare la zona di rappresentanza dagli ambienti più privati della casa, il progettista concepisce un *corridoio distributivo* – servito da nicchie in muratura quali arredi fissi a servizio della casa – che funziona da spina di separazione, affinché non ci sia introspezione né visiva, né acustica.

Anche dall'ingresso secondario si accede ad uno *spazio filtro* – sempre dotato di grandi armadiature fisse – che scherma gli ambienti di servizio dell'appartamento. In ordine, troviamo la *cucina*, spazio circoscritto mai visibile dalla zona giorno e dalla zona notte, e la *camera della domestica*, con annesso bagno di servizio.

Alla *zona notte*, composta da tre camere da letto e due bagni, si accede attraverso un secondo corridoio distributivo, che ha la funzione di separare gli ambienti più intimi della casa da quelli di rappresentanza e di servizio.

Due delle tre camere da letto previste in ogni appartamento sono sempre concepite come *ambienti flessibili*, comunicanti attraverso una parete scorrevole che consente, all'occorrenza, di ottenere un'unica e ampia camera, dotata di due o tre finestre a tutt'altezza, con affaccio sul giardino interno.

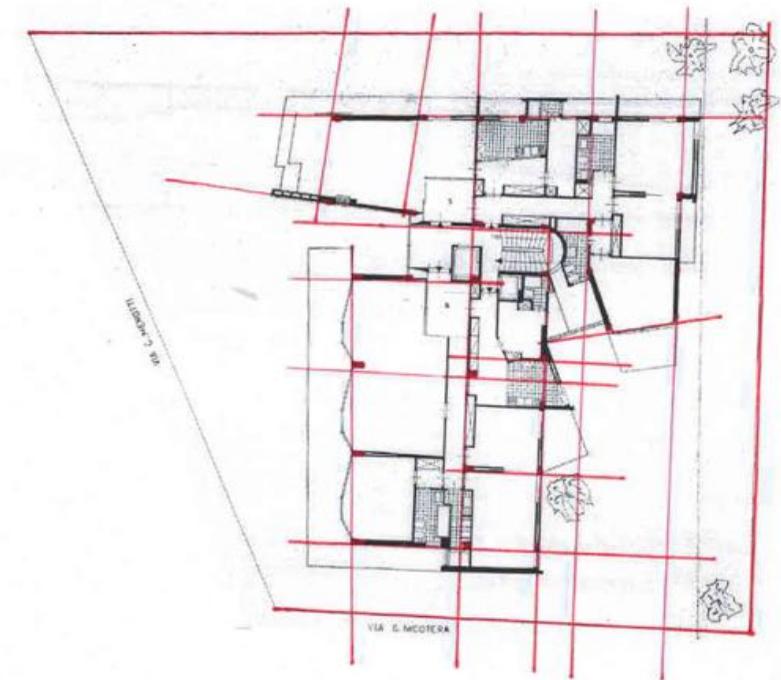
Anche negli appartamenti, come avviene più in generale nello studio dei percorsi dell'intero edificio, il progettista lavora su una serie di *filtri distributivi*, attraverso i quali articola gli spazi, modulando l'introspezione e la distanza tra questi.

In definitiva, ogni abitazione risulta organizzata in tre blocchi distinti: *l'ingresso principale – soggiorno*, la *zona servizi – cucina* e la *zona notte*.

Ampie armadiature su misura sono pensate in punti specifici della casa, a servizio dei due ingressi, dei corridoi, delle camere di servizio e di tutti i disimpegni.

Ad assecondare l'organicità della pianta, Ventura pensa un sistema strutturale puntiforme annegato nelle pareti perimetrali dei servizi e della zona notte, integrato altresì nelle vetrate dei soggiorni: prevale l'immagine della forma dell'edificio e viene celato lo scheletro strutturale.

Gli unici elementi della struttura esposti sono quelli che volontariamente entrano a far parte della caratterizzazione stilistica dell'edificio, più orientata verso l'espressionismo.



Studio della maglia strutturale e degli assi ortogonali su cui è impostata la composizione dell'edificio. Il sistema ortogonale si interrompe quando la pianta si apre verso gli spazi esterni.

Pilastri in ferro nero a sezione circolare, posti a sostegno della pensilina d'ingresso, si distinguono rispetto al monocromatismo d'insieme. Nel progetto originario del Ventura, vi era anche un pilastro a "V", mai realizzato, pensato come segno distintivo del piano attico e utile a sorreggere l'aggetto del tetto (*in viola* nello studio del prospetto a p. 175).

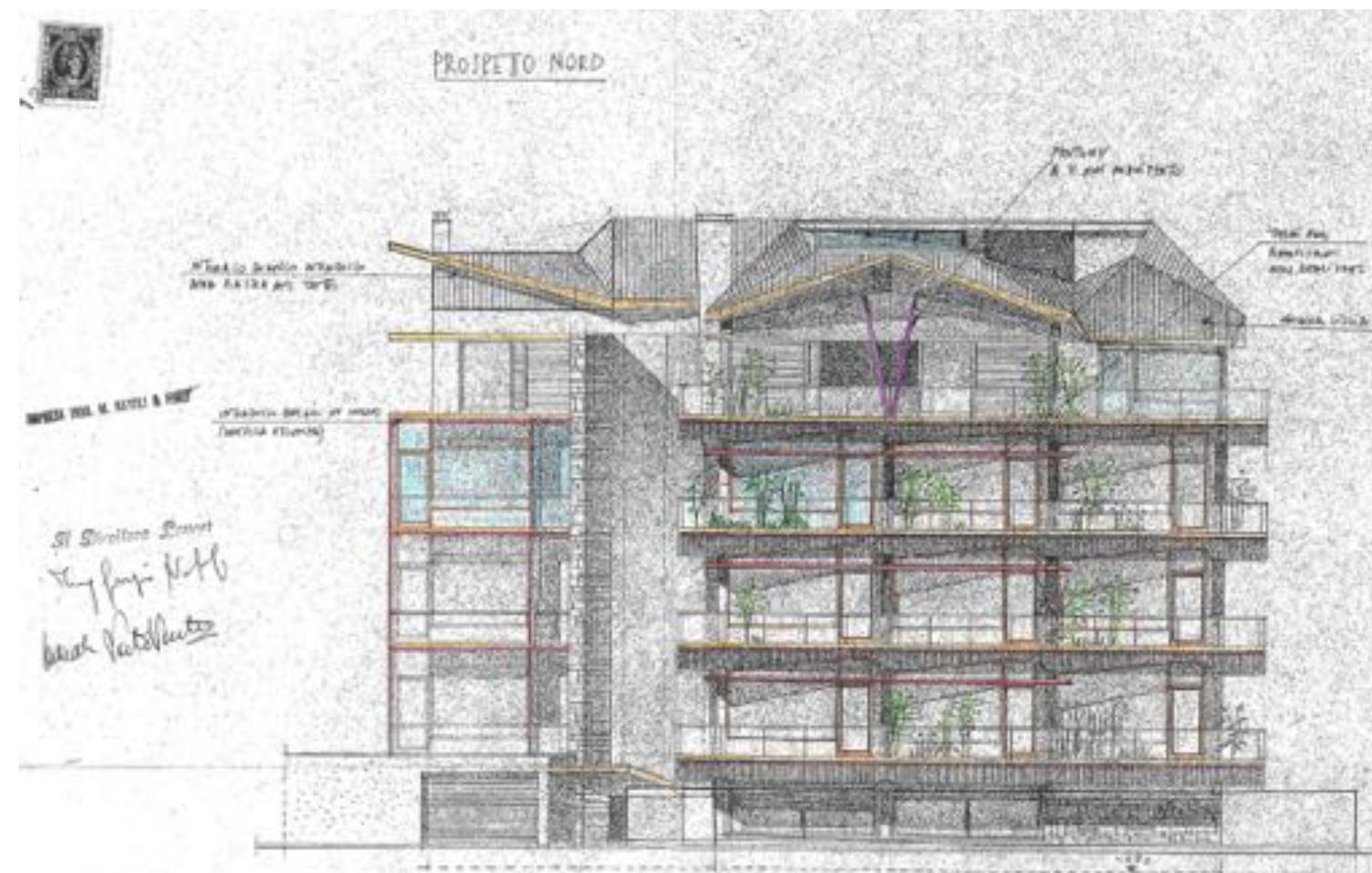
Per gli altri elementi architettonici non aventi la stessa valenza strutturale di quelli sin qui descritti, il progettista seleziona il ferro come il materiale più idoneo ad ottenere profili sottili. Il colore bianco scelto per tali strutture fa in modo che esse si uniformino nel costruito, contribuendo a rafforzare la prevalente immagine monocromatica De Stijl. In definitiva, ciò che rompe con questa – oltre ai pilastri sopra indicati – sono tutti gli elementi lignei che introduce nella composizione, suggerendo cordialità, il calore del vivere quotidiano e dello spazio domestico. Ci si riferisce, infatti, ai dispositivi tecnologici previsti per schermare i raggi solari, come i *pergolati* in legno sull'attico, nei punti non ombreggiati dai balconi, nonché alle *serrande* sui prospetti interni, anch'esse a lamelle di douglas. A completare la composizione lignea, troviamo i parapetti di collegamento tra i due corpi di fabbrica e il rivestimento dell'estradosso dei balconi, che fuoriesce dalle vetrate come estensione del soffitto delle abitazioni.

Infine, la scelta monocromatica non può dirsi smentita dall'installazione sui prospetti secondari di pannelli d'intonaco grigio chiaro.

Prendendo in esame i prospetti visibili dalla strada – sia in quello principale, longitudinale esposto a nord, su via Menotti, sia in quello esposto a ovest, su via Nicotera – appare evidente una prevalenza di elementi architettonici neoplastici, esito di diversi livelli di approfondimento della composizione della facciata, di tipo strutturale, formale, funzionale.

Tali livelli sono sovrapposti e organizzati secondo razionalità ed estro, coniugati in maniera inedita.

Come già si è avuto modo di rilevare, nella facciata principale le grandi superfici vetrate a tutt'altezza si sviluppano per tutta la lunghezza del prospetto; le solette aggettanti dei balconi fuoriescono dal volume dell'edificio, mostrandone la scomposizione neoplastica e valorizzando la compenetrazione tra gli spazi interni ed esterni.



Studio del prospetto principale della palazzina in via Menotti su disegno di progetto del Ventura del 1965.

Evidenziati *in viola* il pilastro a "V" non realizzato, *in rosso* i tiranti in ferro non realizzati, *in giallo* le solette dei balconi e del tetto.

Nella facciata principale, secondo i disegni di progetto del 1965, tiranti in ferro posti ad ogni piano a filo esterno dei balconi avrebbero dovuto fare da percorso a tende e piante rampicanti, rimarcando il prospetto in senso longitudinale, insieme alle ringhiere a lamelle di ferro bianche.



I balconi del prospetto principale di via C. Menotti.

Sovrapponendosi al sistema composto da vetrate-balconi, questa maglia geometrica di telai bianchi verticali e orizzontali (nel disegno di prospetto evidenziati in rosso), avrebbe creato in facciata un effetto chiaroscurale, oggi apprezzabile soltanto sui disegni di progetto.

I balconi con il solaio cavo, volti a contenere la terra e le piante, costituiscono un'ulteriore sistema di schermatura dei soggiorni vetrati.

Essi trovano compimento una volta abitati, trasformandosi in giardini pensili in cui il verde e i fiori ricadono dai parapetti verso l'esterno: rendono questa architettura *"materia promiscua di verde e murature"*, come rilevava Luigi Moretti per la sua Palazzina San Maurizio, tipica di un certo linguaggio di questo tipo edilizio negli anni '60, che fondeva natura e architettura.

Nel prospetto principale, infine, il carattere espressionista della pensilina d'ingresso, del piano inclinato della terrazza aggettante sull'attico e del tetto a cappa sagomato non prevarica la prevalente impronta De Stijl della costruzione.

All'immagine aperta, totalmente vetrata, della facciata di via Menotti, si contrappongono i prospetti secondari, sui quali si affacciano i servizi e la zona notte.

In particolare sul prospetto di via Nicotera avviene la massima scomposizione neoplastica, attraverso una chiara e leggibile sovrapposizione dei diversi elementi compositivi ricorrenti.

Una molteplicità di elementi concorre a narrare il sistema di facciata, che si manifesta come un ricco montaggio di piani e aste: le sottili solette dei balconi, i tiranti metallici, i setti d'intonaco grigio chiaro, i sopra-sole, i frangisole e le finestre con le serrande in legno douglas.

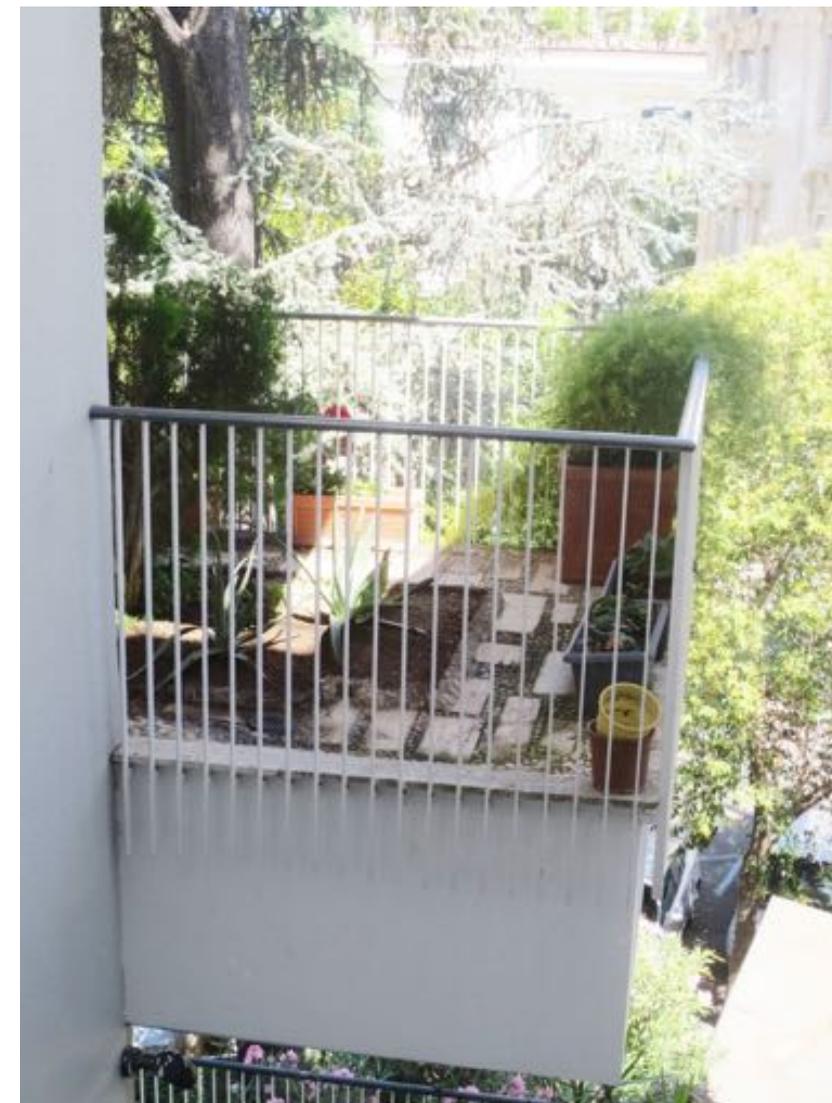
Il telaio bianco posto a sostegno di tende e rampicanti – questo sì realizzato rispettando i disegni di progetto del Ventura – si accorda con il filo dei setti perimetrali e con il taglio dei sopra-sole, a sole vetrate senza infisso che contribuiscono ad illuminare gli ambienti interni attraverso la luce zenitale.

Tale telaio, inoltre, circonda la sporgenza dei balconi e si innesta nella sezione triangolare dei solai aggettanti su via Menotti, così concepita per contenere la terra e le piante.



Balconi con il solaio cavo, volti a contenere la terra e le piante.

Nella foto qui sotto si noti la pavimentazione dei balconi, studiata per ricreare un contesto naturalistico, attraverso aiuole costituite da un getto di cemento in cui sono annegati ciottoli di fiume e lastre di travertino.



Dettaglio della pavimentazione dei balconi.

Nella composizione, i pannelli d'intonaco grigio chiaro si propongono come elementi bidimensionali, staccati dal volume dell'edificio e assemblati in maniera sfalsata, per tamponare, a filo esterno dei balconi, ora i volumi dei servizi, ora quelli delle camere da letto. All'interno degli ambienti, specularmente, tali pannelli si presentano come pareti perimetrali opache, sulle quali trova spazio la disposizione degli arredi interni, consentendo al contempo l'illuminazione attraverso una luce zenitale filtrante dai sopraluce.

Dall'esterno, nel dettaglio delle soluzioni d'angolo, questi setti appaiono montati come *muri/schermo*, diventando protagonisti della scomposizione neoplastica.

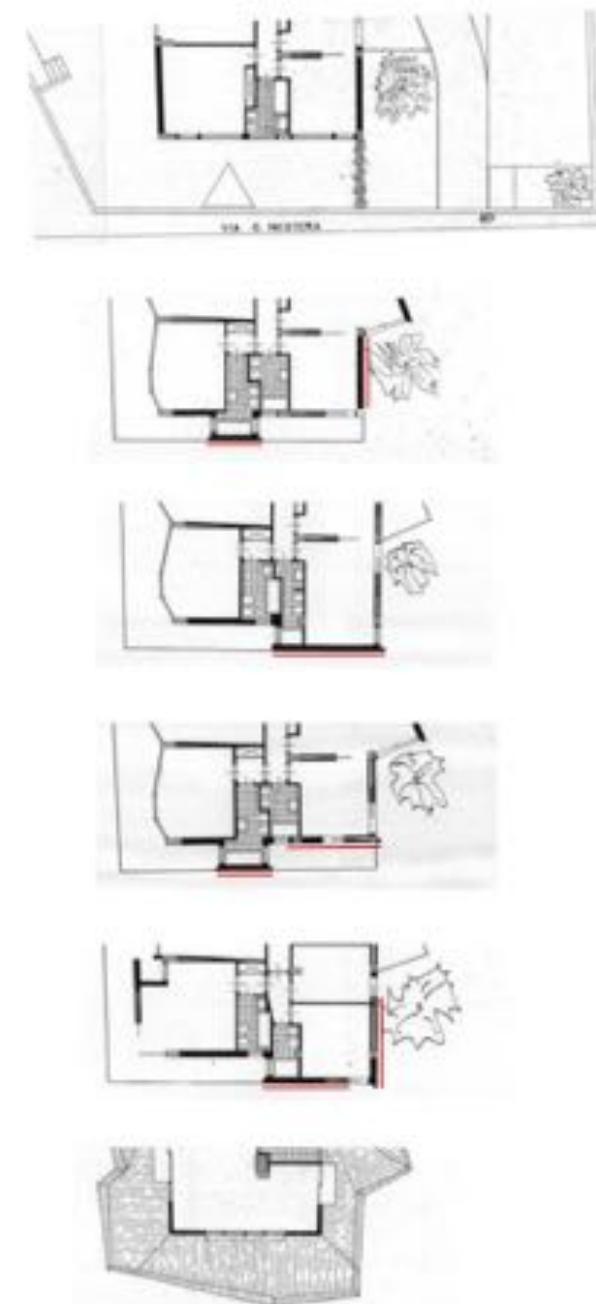
Le finestre si presentano come ritagli verticali lignei a tutt'altezza, che riprendono l'allineamento con i pannelli stessi.

Nelle soluzioni d'angolo gli elementi architettonici in questione si propongono come frammenti, parti autonomi che assumono importanza più come elementi in sé, che nella loro connessione.

Si sovrappongono, scivolando l'uno sull'altro e generando equivoci punti di connessione, dove prevale la scomposizione neoplastica dell'edificio, piuttosto che la compiutezza della sua forma. Tale scomposizione, infine, risulta dal prevalente monocromatismo.

La costante ricerca dell'integrazione tra architettura e natura appare un tema ricorrente del Ventura, sviluppato e integrato nello studio della *facciata* e dello *spazio filtro*, a tal punto da ingenerare nelle sue opere romantiche atmosfere wrightiane.

Nella palazzina di via Menotti, ad inseguire quest'integrazione vale anche l'arretramento dei corpi di fabbrica rispetto al filo stradale, facendo emergere la cornice naturalistica in cui la costruzione stessa si inserisce. Il professionista concepisce l'elevazione della palazzina senza demolire i pini secolari preesistenti sul lotto – visibili anche nei disegni di progetto – e rafforza il sistema del verde, per così dire *artificialmente*, attraverso i giardini degli appartamenti siti al piano terra, le fioriere lungo il



Evidenziati nell'immagine *in rosso*, i setti d'intonaco grigio chiaro appaiono assemblati sulla facciata come muri/schermo, indipendenti dalla struttura.



Prospetto interno su cui si affacciano la zona notte e i servizi.

percorso d'ingresso, i balconi concepiti come contenitori per l'alloggiamento delle piante e i tiranti in facciata per i rampicanti.

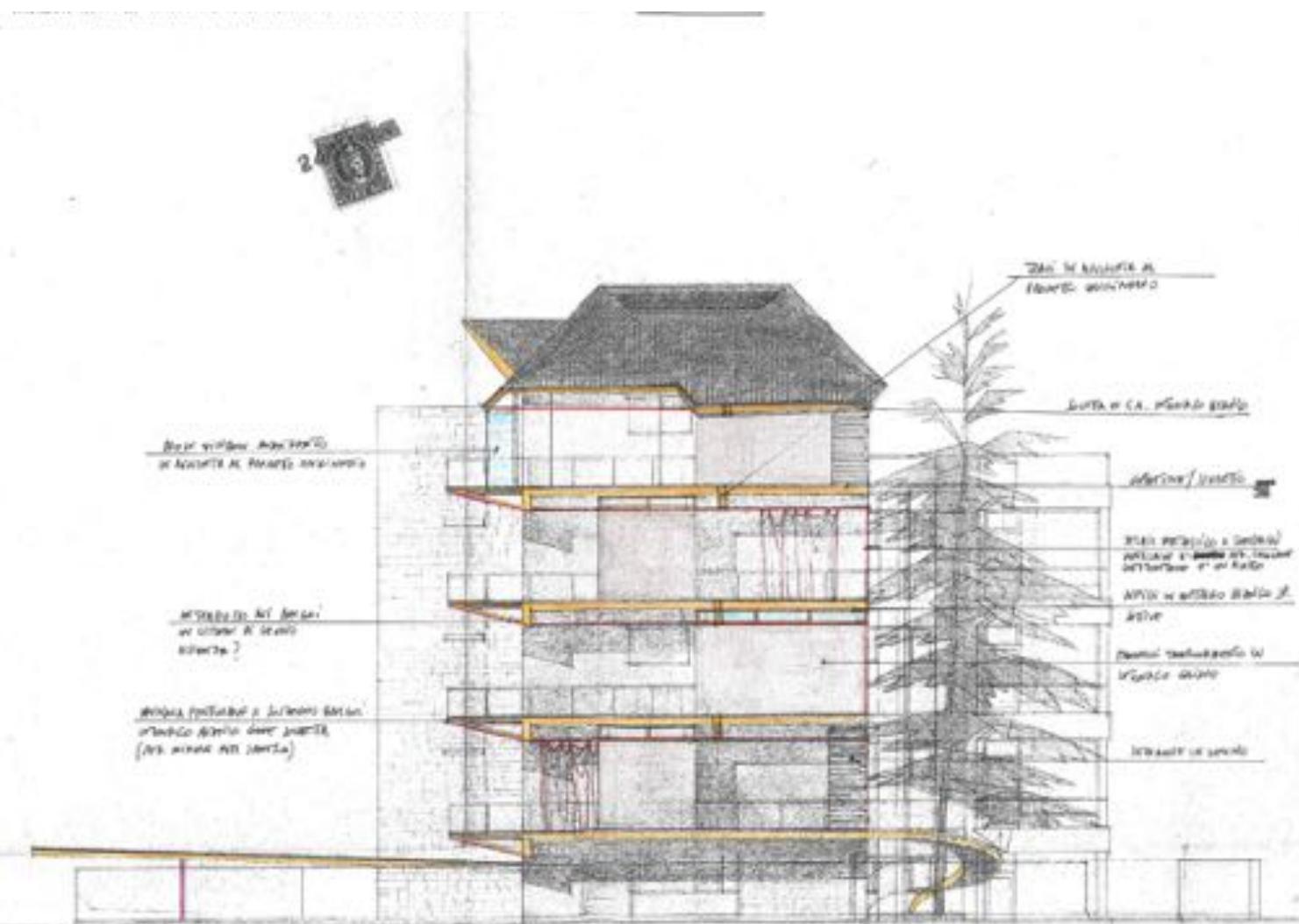
Inoltre, nei prospetti avviene una totale negazione del basamento, celato dietro le ringhiere dei giardini delle abitazioni del piano terra; il loro perimetro, prevalentemente vetrato, azzerà il passaggio dal naturale all'artificiale, consentendo la massima illuminazione possibile.

Gli unici elementi che segnano l'attacco a terra dell'edificio sono la pensilina d'ingresso e il volume della casa del custode.

A coronamento della palazzina, da ultimo, una grande cappa organica, modellata e scavata per accogliere le finestre e le terrazze, contiene il superattico.

Si tratta di un volume sporgente e discontinuo, che crea ampie zone d'ombra che ne enfatizzano l'importanza plastica.

Questo elemento è l'unico invero ben visibile da lontano, poiché l'intera costruzione appare celata tra gli alberi preesistenti e il verde che ne decora i prospetti, in adesione alla più volta richiamata sensibilità wrightiana.



Studio del prospetto di via Nicotera su disegno di progetto del Ventura del 1965. Evidenziati *in rosso* i tiranti in ferro e *in giallo* le solette dei balconi, del tetto e della pensilina d'ingresso.

Nella pagina a fianco, soluzione d'angolo tra la facciata su via Nicotera e i prospetti interni.



## **CONCLUSIONI**

## La logica del *frammento* come approccio metodologico

All'interno della vasta produzione sul tema della palazzina romana, le opere del Ventura, finora relegate ai margini del dibattito culturale, risultano, in conclusione, senza dubbio meritevoli di particolare attenzione.

Innanzitutto perché, proponendo originali interpretazioni sulle potenzialità formali del tipo edilizio in questione, il Ventura realizza costruzioni del tenore di quelle di altri architetti romani – Mario Ridolfi, Ugo Luccichenti, Vincenzo Monaco e Amedeo Luccichenti, Mario De Renzi e molti altri autori – suggerendoci di pensare in modo più ampio la storia dell'architettura di quegli anni.

In secondo luogo, perché propone una precisa metodologia progettuale, mediante cui perviene a un originale *trattamento stilistico*.

Il modo di scrivere del Ventura, lo stile che lo distingue dalle altre epoche e dagli artisti a lui contemporanei, si misura rispetto alla lettura teorica che Paolo Portoghesi propone della palazzina romana, nella quale intravede una particolare analogia tra questa e il *sonetto*.

Il sonetto ha una struttura metrica ben precisa; i codici della palazzina romana risultano rigorosamente canonizzati. Entrambi, tuttavia, sono in grado di prestarsi a un'infinità di espressioni poetiche.

Il Ventura, al riguardo, interpreta a proprio modo la progettazione della palazzina. Introduce una logica del *frammento*, offrendo inedite e sorprendenti sperimentazioni, attraverso la combinazione di una molteplicità di elementi compositivi, il cui esito rimanda a motivi espressionisti, De Stijl e wrightiani.

Tale logica appare prevalere rispetto a quella più serrata e unitaria del sonetto, per un esercizio più libero e aperto, meno teorico, ma parimenti apprezzabile.

La possibilità di elencare i ricorrenti elementi compositivi della sua scrittura tipica consente di comprenderne l'organizzazione, basata prevalentemente sul *disfacimento dell'ordine architettonico*, che pare anticipare di alcuni decenni il decostruttivismo.

Le architetture del Ventura si inseriscono nella stagione più ricca della palazzina romana, nel periodo compreso tra il 1945 e la metà degli anni sessanta, in cui si riscoprono procedure compositive neoplastiche e organicismo wrightiano, quest'ultimo sostenuto in quegli anni da Bruno Zevi.

Il *volume chiuso ed ermetico* degli anni trenta, decorato con motivi in stile, si apre alle più ricche sperimentazioni formali, come accade nella palazzina Astrea di Luigi Moretti, orientata anch'essa verso la decostruzione dei suoi nodi tettonici.

Nelle opere del Ventura, più che una costruzione teorica complessa, si apprezza la ricerca stilistica, che sfocia nell'immediata riconoscibilità delle parti che le compongono, consentendo all'osservatore di compilare una sorta di *abaco dei frammenti*.

Si tratta di una lezione di progettazione, che passa dalla scomposizione analitica alla ri-composizione dell'insieme, comunque sommatoria di elementi, dal carattere più molteplice che unitario.

È una tecnica compositiva sempre uguale, che, applicata *caso per caso*, sfocia in eterogenei esiti formali.

Varia di volta in volta la scelta stilistica attribuita ai diversi elementi compositivi ricorrenti, ora orientata verso l'espressività della struttura, ora ispirata alla leggerezza e alle trasparenze.

Ciò che rimane costante, invece, è il metodo, basato su una personale reinterpretazione temi De Stijl – attraverso la scomposizione e il rimontaggio degli eterogenei frammenti – espressionisti – attraverso lo studio della forma di questi frammenti – e dell'organicismo wrightiano – attraverso la collocazione degli elementi stessi in atmosfere naturalistiche.

Costante è pure l'attenzione dedicata alla composizione della facciata e dello spazio filtro, dei quali riscontriamo un numero significativo di variazioni. E' nelle variazioni stesse che i diversi esiti formali si presentano come *pezzi unici* nel panorama architettonico di quegli anni.

Nelle architetture del Ventura ciò che colpisce, infine, è una continua ricerca delle *qualità spaziali*. L'evidente tensione al benessere degli ambienti vissuti si rileva non soltanto nella progettazione dell'appartamento in sé e nella sua dialettica con l'esterno, condotta attraverso la facciata, ma anche nella modulazione dello spazio filtro, atri e scale diventano veri e propri ambienti di rappresentanza, accoglienti e protettivi, studiati nel dettaglio dei percorsi distributivi e dei relativi materiali. Lo studio della luce accompagna la progettazione dello spazio, qualificandolo per destinazione: nei soggiorni si insegue una luce analitica e totale, negli spazi di accesso alla palazzina se ne modula l'intensità, facendola filtrare da finestre, bucatore e lucernai, che generano effetti chiaroscurali scenografici.

L'accesso alla palazzina non è inteso come soglia bidimensionale, ma come complessa articolazione degli spazi distributivi e della relativa modulazione della luce.

Oggi, in un'epoca in cui sempre più di frequente si procede per settorialismi, che rompono l'aspetto organico dell'architettura per scomporla in programmi sempre diversi – tecnologici, strutturalistici, funzionalistici, o meramente stilistici, sempre e comunque scollegati tra loro – Ventura pare proporre una personale soluzione, metodologicamente convincente.

Lavorando per parti, il progettista riesce a tenere conto della molteplicità delle esigenze, disegnando organismi architettonici non intrinsecamente unitari, ma caratterizzati da una concatenazione paratattica delle parti.

Le sue composizioni architettoniche, quindi, finiscono per essere estremamente coerenti nel loro processo di formazione e formalmente in-

novative.

Non importa se questi esiti siano derivanti da una precisa volontà teorica o scaturiscano piuttosto dall'intuizione professionale.

Ciò che con questa ricerca si vuole valorizzare è come lo fa, è che alle opere del Ventura è sotteso un metodo, cui oggi può farsi ricorso.

**REGESTO DELLE OPERE**

## **Edifici residenziali a Roma**

Palazzina via Luciani, quartiere Parioli

Palazzina via Bruxelles - angolo via Salaria, quartiere Trieste

Palazzina viale Pola, quartiere Trieste

Palazzina in via C. Menotti, quartiere Prati

Palazzine in via Montanelli, quartiere Prati

Palazzina d'angolo tra via Montanelli e via Don Giovanni Verità, quartiere Prati

Palazzina Tra Via Montanelli e Via Nicotera, quartiere Prati

Palazzine in via Gomenizza, quartiere Prati / Della Vittoria

Palazzina in via Flaminia 495, quartiere Flaminio

Palazzine in via Dei Colli della Farnesina

Palazzine in via Piccolomini 57, quartiere Aurelio

Palazzina via Fascetti 5, quartiere Trionfale

Complesso Di Palazzine in via Govoni,15-16-24-27-34-35-42-43-50, quartiere Trionfale

Largo Monti Parioli 5, quartiere Parioli

Complesso Residenziale via Massimi, quartiere Prati / Della Vittoria

Complesso Residenziale via Teheran, quartiere Prati / Della Vittoria\*

Complesso Residenziale a Casal Bruciato, quartiere Collatino

Villa sulla via Cassia 1951, quartiere Trionfale

Villa Caltagirone su via Trionfale

Via G. De Vecchi Pieralice, quartiere Aurelio

Viale Cortina D'Ampezzo, quartiere Trionfale

Complesso Via Misurina, quartiere Trionfale

## **Altri edifici residenziali**

Perugia. Complesso residenziale di via Piaggia dei Filosofi

Progetto per una casa d'abitazione in Nettuno\*\*

Ville al Circeo

## **Edifici non residenziali**

Torre del Partito Nazionale Fascista, Napoli

Edificio ad uso ufficio tra via Valadier e via Cicerone, quartiere Prati

Edificio ad uso ufficio via Angelo Bargoni, quartiere Portuense\*

Ufficio in Viale Liegi, quartiere Parioli

Edifici ad uso ufficio tra viale Regina Margherita e via Morgagni, quartiere Trieste\*

Edificio ad uso ufficio tra via Romagnosi, via Carrara e via Vico, quartiere Flaminio

Hotel Albani, Via Adda 45, quartiere Trieste

\*vedi SCHEDE DI APPROFONDIMENTO

\*\*vedi i disegni di progetto nella DOCUMENTAZIONE GRAFICA

**SCHEDE DI APPROFONDIMENTO**

## Complesso residenziale in via Teheran

**ANNO:** 1961

**LUOGO:** quartiere Prati / Della Vittoria

**IMPRESA:** Cantieri Roma Nord De Sanctis

Il complesso residenziale di via Teheran è collocato nel quadrante nord di Roma, lungo la via Camilluccia, fin dagli anni Cinquanta zona di espansione residenziale a iniziativa privata, per case prevalentemente di lusso. Si tratta di un'area ben conosciuta dall'architetto, considerate le citate realizzazioni di via Misurina e di via dei Colli della Farnesina. L'opera in questione è senza dubbio degna di nota innanzitutto per le sue qualità compositive; la stessa consente anche di rilevare l'approccio del Ventura a una tipologia diversa da quella della palazzina.

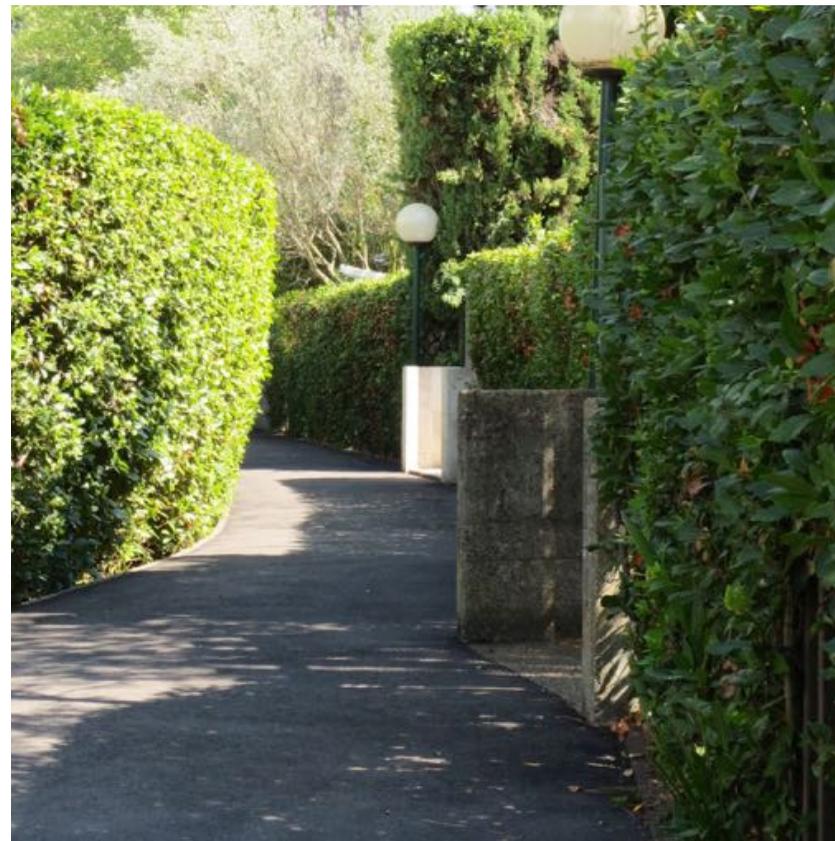


L'intero complesso si raggiunge attraverso una strada privata, appunto via Teheran, che si dipana da via della Camilluccia. Si perviene a una area verde, segnata a nord da via Misurina e caratterizzata per la presenza di bellissimi pini secolari. L'accesso all'area è filtrato da una piccola costruzione eretta all'inizio di via Teheran, destinata al servizio di portierato. Da qui, si percepisce soltanto in lontananza il costruito, massimamente mimetizzato nella cornice naturalistica. Tutto questo contribuisce a conferire il carattere particolarmente elitario di queste ville borghesi. Si tratta, infatti, di una composizione di 35 ville a schiera, distribuite su tre stecche longitudinali, due da dieci ville e una da undici, e una stecca trasversale composta da altre quattro ville. Il sistema dei percorsi tra i citati blocchi residenziali è costituito da una serie di stradine pedonali delimitate, da un lato, da muretti a secco, i quali risultano scavati a intervalli cadenzati per ospitare delle panchine, dall'altro da fitte siepi di vegetazione che si infrangono in corrispondenza dei varchi di accesso alle abitazioni, segnati da due setti in cemento armato che sorreggono il cancello di ingresso. Sono costruzioni quasi ipogee, ricavate in buona parte per scavo del terreno preesistente. Si intravede soltanto il piano più alto, sopraelevato rispetto alla quota stradale di un paio di metri e destinato alla zona giorno. Ciò che è ben visibile percorrendo le stradine interne al complesso sono i setti in cemento armato, costituenti le pareti perimetrali delle singole abitazioni, e le canne fumarie e di ventilazione, che svettano parallelamente ai tanti cipressi del parco. Tutta l'architettura del parco appare segnata dalla reiterazione puntuale ogni 12 metri dei setti accennati, prefabbricati in cemento armato e solcati da scanalature verticali. L'uso di questi elementi bidimensionali, utili a scandire lo spazio e al contempo strutture portanti delle ville, appare alludere chiaramente al neo-plasticismo, come visto ricorrente in tutte le architet-

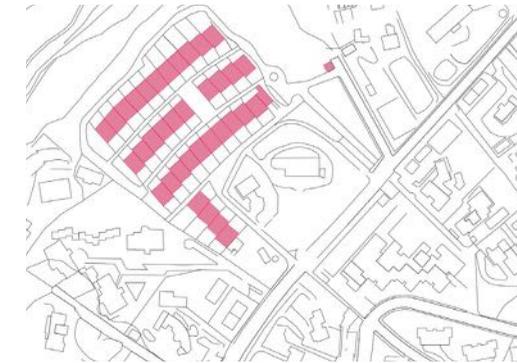
ture del Ventura. Allo stesso tempo, gli stessi setti appaiono rifarsi alla corrente brutalista per il loro carattere strutturale e materico. Poste in continuità con i setti ricorrono le accennate canne di ventilazione, disassate rispetto alla casa e alle canne fumarie, risultano elementi architettonici che fuoriescono dal giardino delle abitazioni, concepiti per l'areazione di tutti gli impianti e posti al livello dei garage.

Al loro interno le ville appaiono strutturate su di un modulo di 12x12 metri a campata libera, ripetuto su due livelli. Quello rialzato è destinato alla zona giorno, mentre quello ricavato per scavo dal terreno accoglie la camera da letto e i servizi.

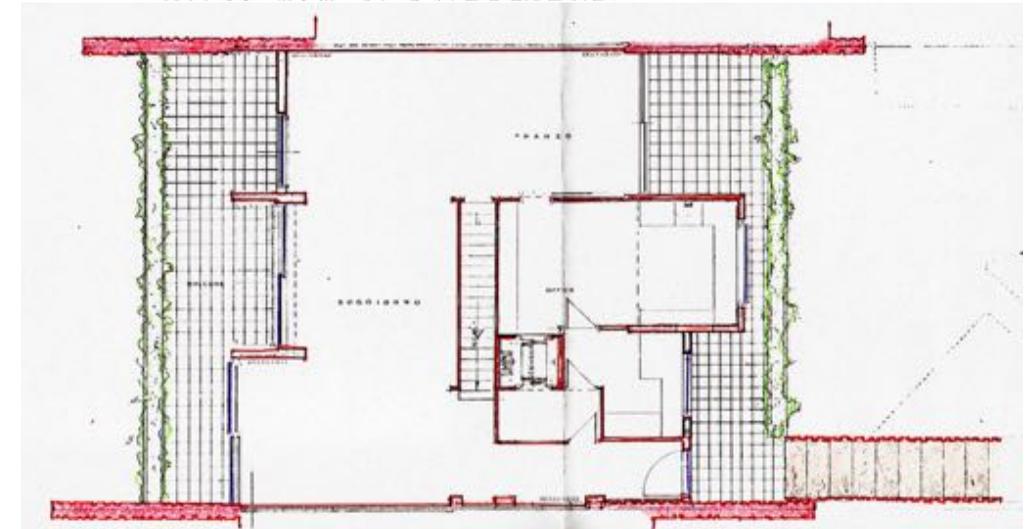
L'intenzione del Ventura è stata verosimilmente quella di valorizzare gli affacci e la luminosità per gli ambienti di rappresentanza, conferendo invece alla zona notte maggiore riservatezza. Ciascun livello è dotato di un doppio affaccio interamente vetrato.



Al piano rialzato due terrazze lunghe quanto la campata prolungano all'aperto i soggiorni. Sono previsti due camini speculari, uno ad uso dello spazio interno e l'altro di quello esterno. La scala interna e il volume dell'ascensore separano l'ampio soggiorno pranzo dalla cucina e il bagno. Al piano inferiore, una fascia centrale contiene la scala e i servizi. Le cinque camere sono tutte dotate di affaccio, da un lato sulla terrazza sovrastante i garage, illuminati da una caratteristica chiostrina circolare, dall'altro sul giardino ipogeo, che rende ottimamente fruibile il piano seminterrato ed è ben visibile dalla scalinata di accesso alla villa.



35 ville a schiera, distribuite su tre stecche longitudinali, due da dieci ville, una da undici, e una stecca trasversale composta da altre quattro ville. L'accesso all'area è filtrato da una piccola costruzione eretta all'inizio di via Teheran, destinata al servizio di portierato.



PIANO PRIMO



PIANO TERRA

Le piante sono strutturate su un modulo di 12x12 metri a campata libera, ripetuto su due livelli. Quello primo è destinato alla zona giorno, mentre il piano terra, ricavato per scavo nel terreno, accoglie zona notte e i servizi. Tutta l'architettura del parco appare segnata dalla reiterazione puntuale, ogni 12 metri, dei setti prefabbricati in cemento armato, solcati da scanalature verticali (negli schemi campiti *in rosso*).



## Edifici non residenziali

Nel corso della sua prospera attività di progettista, Ventura realizza a Roma anche numerosi edifici a destinazione d'uso non residenziale, che si collocano temporalmente perlopiù attorno agli anni Sessanta. Si è già accennato al Complesso di uffici costruito tra viale della Regina e via Morgagni, proprio davanti al gruppo di palazzine del suo maestro Morpurgo, con il quale ancora giovanissimo aveva collaborato alla decorazione di Casa Molle. Inoltre, si segnalano edifici per uffici nel quartiere Prati, tra via Valadier e via Cicerone, nel quartiere Parioli, su viale Liegi, a Flaminio, tra via Romagnosi, via Carrara e via Vico e a Portuense, su via Bargoni. Infine, appare utile ricordare anche la realizzazione dell'hotel Albani, in via Adda, nel quartiere Salario. Nelle architettura sopracitate si riconosce un approccio metodologico differente rispetto a quello della palazzina. La composizione per parti utilizzata negli edifici residenziali, infatti, pur denotando la grande originalità linguistica del Ventura, trovava sempre giustificazione nel soddisfacimento delle molteplici necessità funzionali, strutturali ed estetiche, tipiche della tipologia edilizia in questione. Negli edifici ad uso uffici, invece, la componente decorativa appare prevalere sulle altre. In queste architetture, infatti, Ventura pare dedicarsi ad una originale rilettura della tecnologia del *curtain wall*, tesa a valorizzare gli aspetti stilistici, piuttosto che quelli statici della costruzione. In Ventura, tuttavia, non ne deriva la realizzazione di una facciata continua, con l'unica funzione di schermare l'edificio portando il peso proprio e la spinta del vento, i cui carichi vengono trasferiti alla struttura portante attraverso i collegamenti ai solai e ai pilastri dell'edificio. Si apprezza piuttosto una forte caratterizzazione della facciata, attraverso l'uso diffuso di tiranti e puntoni dalla forte valenza decorativa.

In questi casi l'atteggiamento del professionista appare fortemente influenzato dalla sua formazione artistica, attraverso il costante ricorso a motivi espressionisti, che si riconoscono facilmente in elementi strutturali in ferro ampiamente caratterizzati e nei pilastri giganti in cemento particolarmente modellati. Questi progetti, quindi, per la loro particolare caratterizzazione stilistica si discostano dalla palazzina, potendo essere oggetto di un ulteriore studio sull'attività professionale del Ventura. Di seguito, a specificazione delle riflessioni sopra anticipate, si svolgono due approfondimenti sugli edifici ad uso ufficio, collocati rispettivamente tra viale Regina Margherita e via Morgagni e in via Bargoni.



Hotel Albani, Via Adda 45, quartiere Trieste



Edificio ad uso ufficio tra via Romagnosi, via Carrara e via Vico, quartiere Flaminio  
Nella pagina a fianco:  
in alto, dettaglio dei tiranti di ferro in facciata e dei pannelli prefabbricati scanalati;  
in basso, dettaglio del pilastro in cemento armato a facciavista, sagomato a fungo.



## Edifici ad uso ufficio tra viale Regina Margherita e via Morgagni

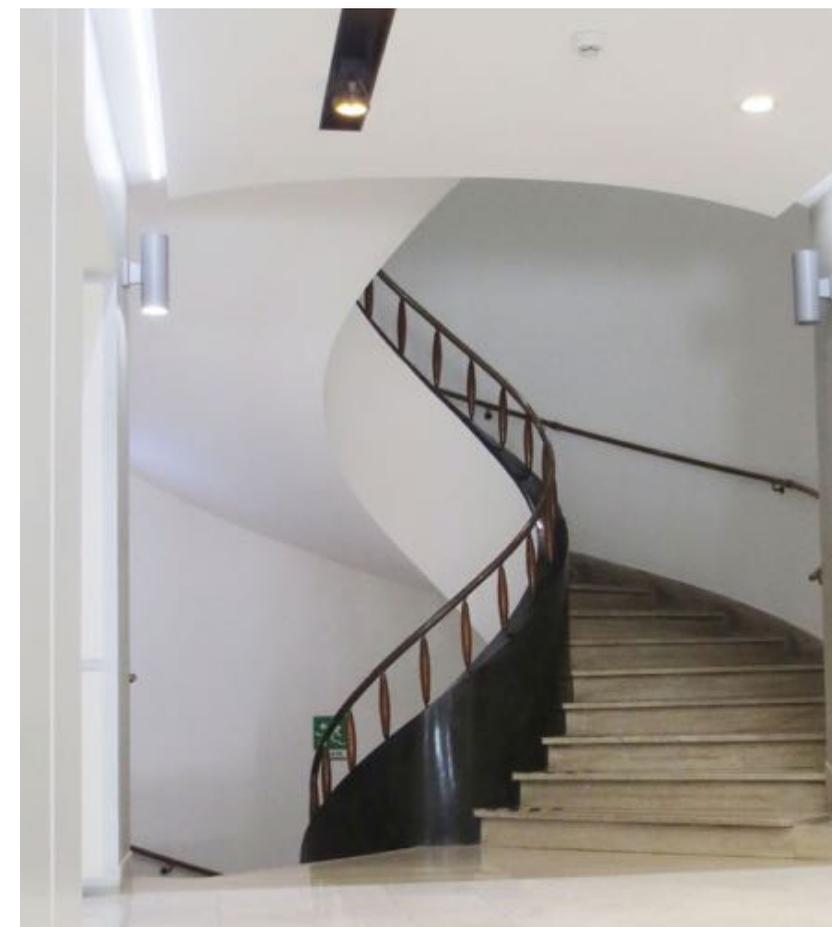
**ANNO:** 1962

**LUOGO:** quartiere Trieste

**DESTINAZIONE D'USO:** Uffici – Commerciale - Parcheggi

**PIANI FUORI TERRA:** 7

**PIANI INTERRATI:** 3



In questo progetto Ventura propone tre corpi di fabbrica a circoscrivere una piazza centrale.

Due edifici sono a pianta rettangolare, mentre il terzo, a pianta quadrata, è collegato a un corpo cilindrico di due piani fuori terra.

E' interessante, nel caso di specie, la connessione tra la strada e l'accesso agli edifici, come particolare declinazione del tema dello *spazio filtro* tipico del Ventura. Dalla strada, infatti, ci si inoltra nella piazza, da questa ci si muove verso il portico, sotto al quale si accede agli edifici. Nel sistema distributivo, più precisamente nelle scale interne elicoidali con le balaustre di legno *a bottiglia*, si riconoscono i tratti più caratteristici del Ventura.

Il piano terra e il piano primo interrato delle costruzioni ospitano attività commerciali, gli altri sono pensati per accogliere uffici, ad eccezione dell'ultimo, destinato all'impiantistica.

Dall'esterno, gli edifici si presentano come volumi chiusi da facciate continue, articolate su di una rigorosa maglia geometrica composta dal montaggio di telai in acciaio e vetri.

La zona commerciale, come detto, è collocata nel portico, delimitato da espressivi pilastri in cemento armato, rastremati verso l'alto e solcati da vigorose scanalature. Dalla sommità di questi pilastri si dipanano a raggiera sette tiranti ferro nero a sostegno della facciata sovrastante.



## Edifici ad uso ufficio via Angelo Bargoni

**ANNO:** 1970

**PIANI FUORITERRA:** 8

**LUOGO:** quartiere Portuense

**DESTINAZIONE D'USO:** Uffici – Commerciale



L'edificio, costruito parallelamente alla via Portuense in un lotto lungo e stretto, si presenta come una stecca di uffici lunga circa 200 mt e larga 15, per un totale di 8 piani fuori terra.

Alla quota stradale sono previste attività commerciali, le quali sono inserite in un basamento sporgente rispetto alle pareti perimetrali dei piani sovrastanti. Tale sporgenza costituisce una terrazza per il livello superiore.

Il corpo di fabbrica, che si percepisce come un unico blocco, è invero costituito dall'affiancamento, in pianta, di 14 moduli quadrati delle dimensioni di 15 x 15 metri circa, intervallati da 7 corpi scala.

In alzato, invece, l'edificio appare come il risultato della sovrapposizione di setti verticali in cemento armato, che delimitano lateralmente i sovraccati moduli, risultando interrotti, in senso orizzontale, da travi prefabbricate, anch'esse in cemento armato. Quest'ultime appaiono come *ordine gigante*, caratterizzando fortemente la facciata.

Il sistema descritto risulta tamponato da pareti vetrate su entrambi i prospetti longitudinali dell'edificio.

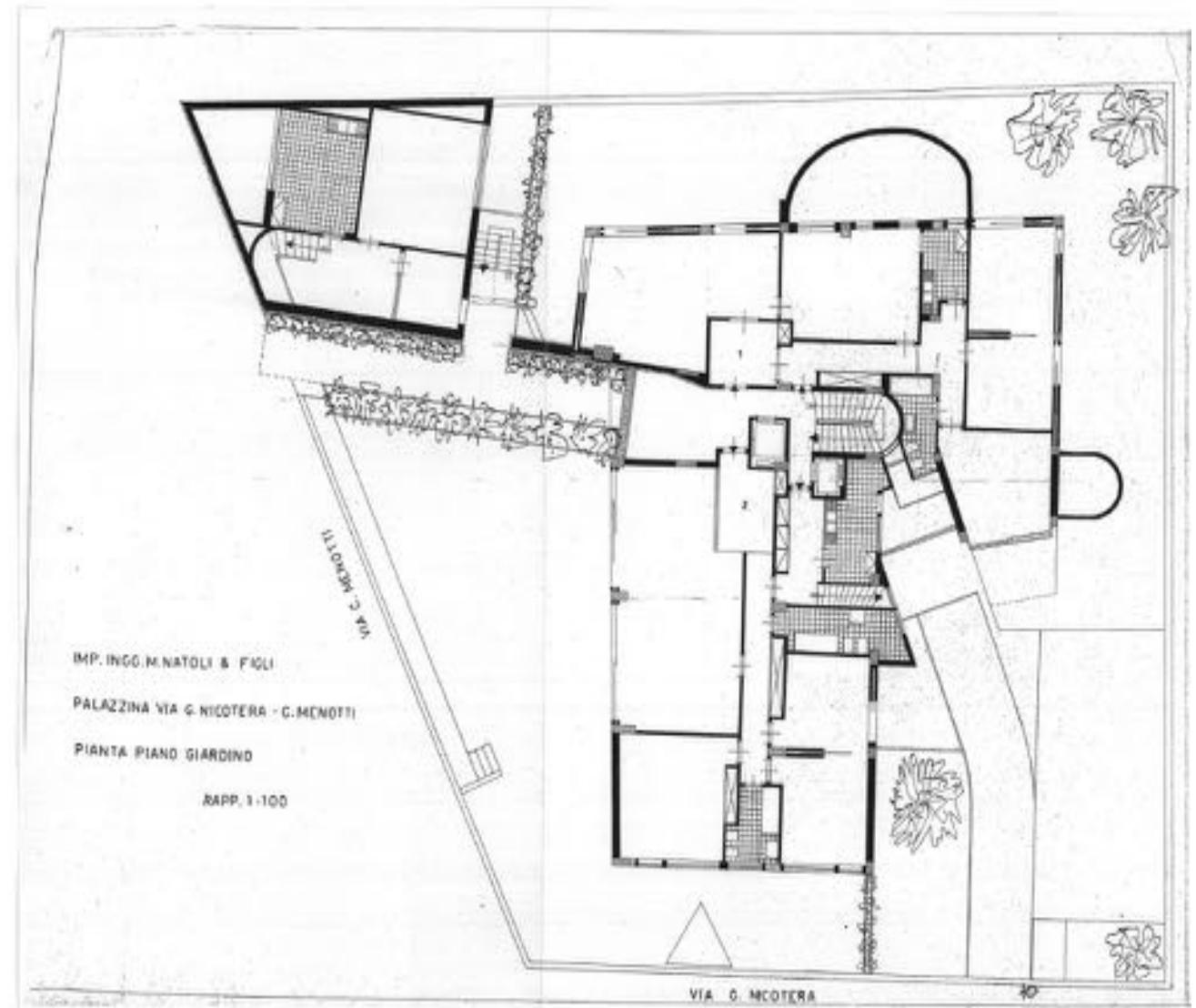
Al piano attico, 7 volumi a pianta rettangolare, posti ciascuno a cavallo di due moduli, in posizione arretrata rispetto alla facciata, sono tutti delimitati da uno stesso cappello curvilineo in cemento armato. L'arretramento rispetto alla facciata concede a questi ambienti di godere di un'ampia terrazza, che, unitamente al panorama del fiume Tevere e del gazometro ammirabile da quell'altezza, fa pensare che fossero inizialmente destinati ad abitazioni, piuttosto che ad uso ufficio.

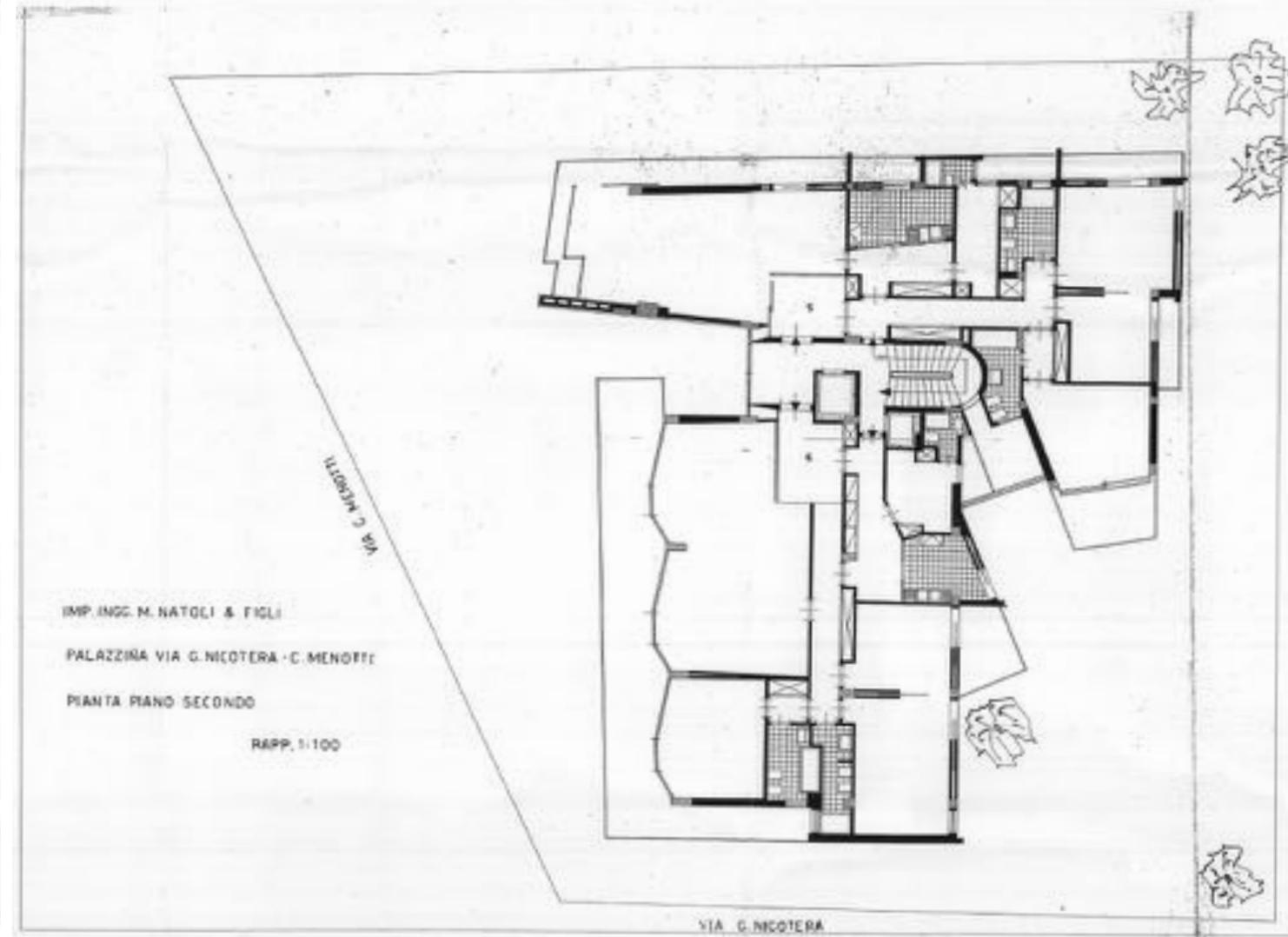
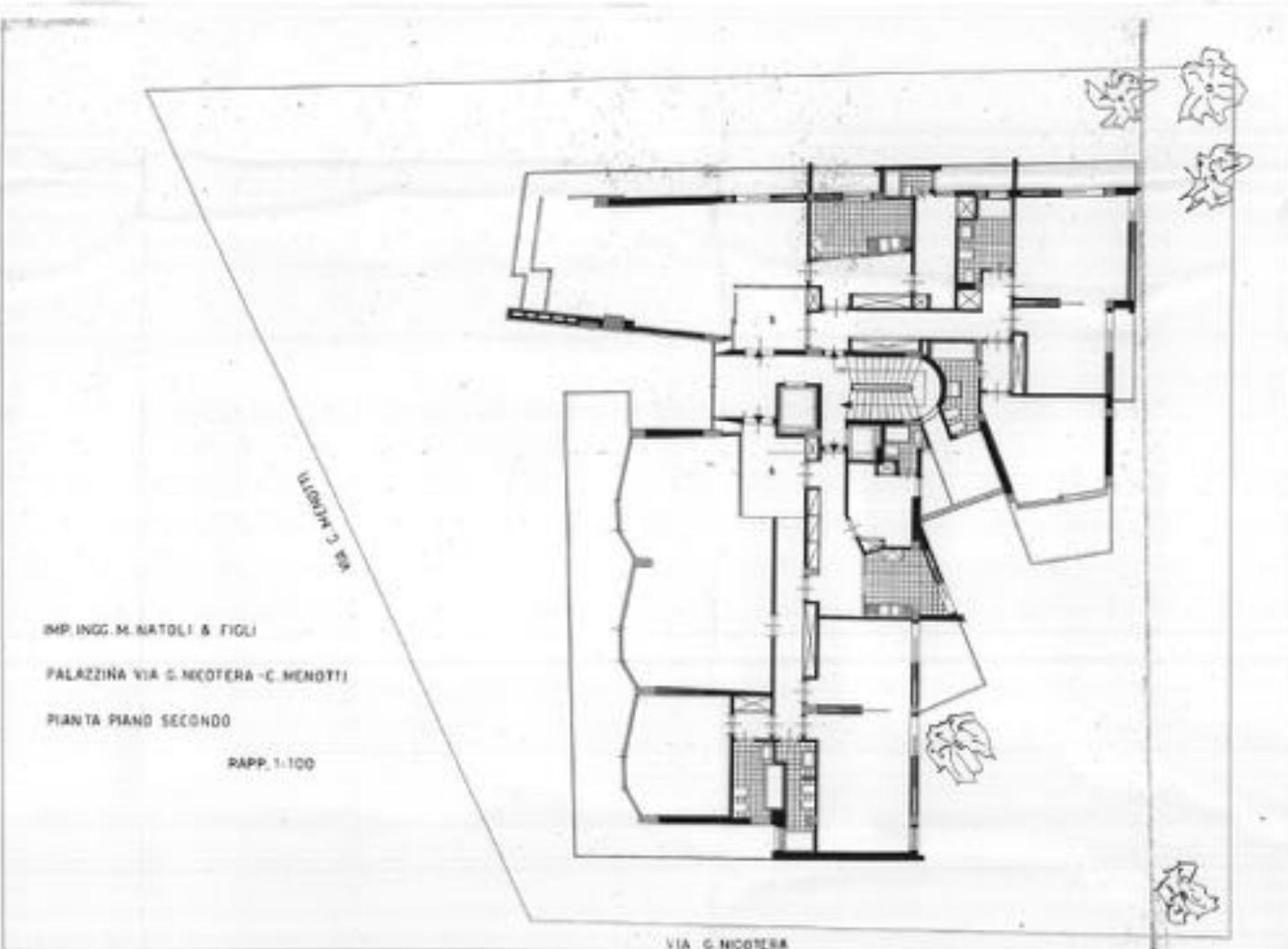
Nei prospetti trasversali si ammira il disegno, in bassorilievo, di una composizione De Stijl di pannelli in cemento armato.

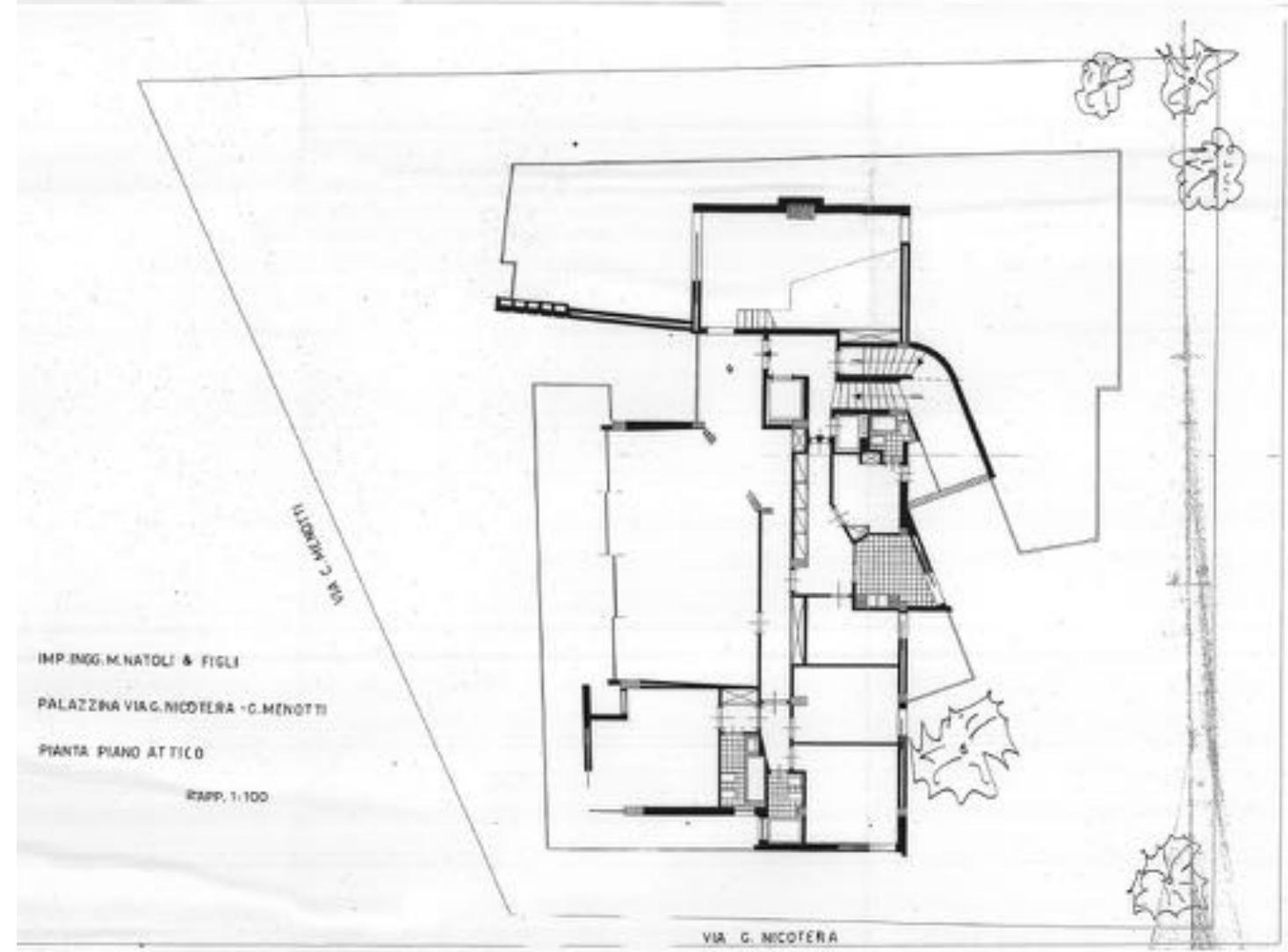
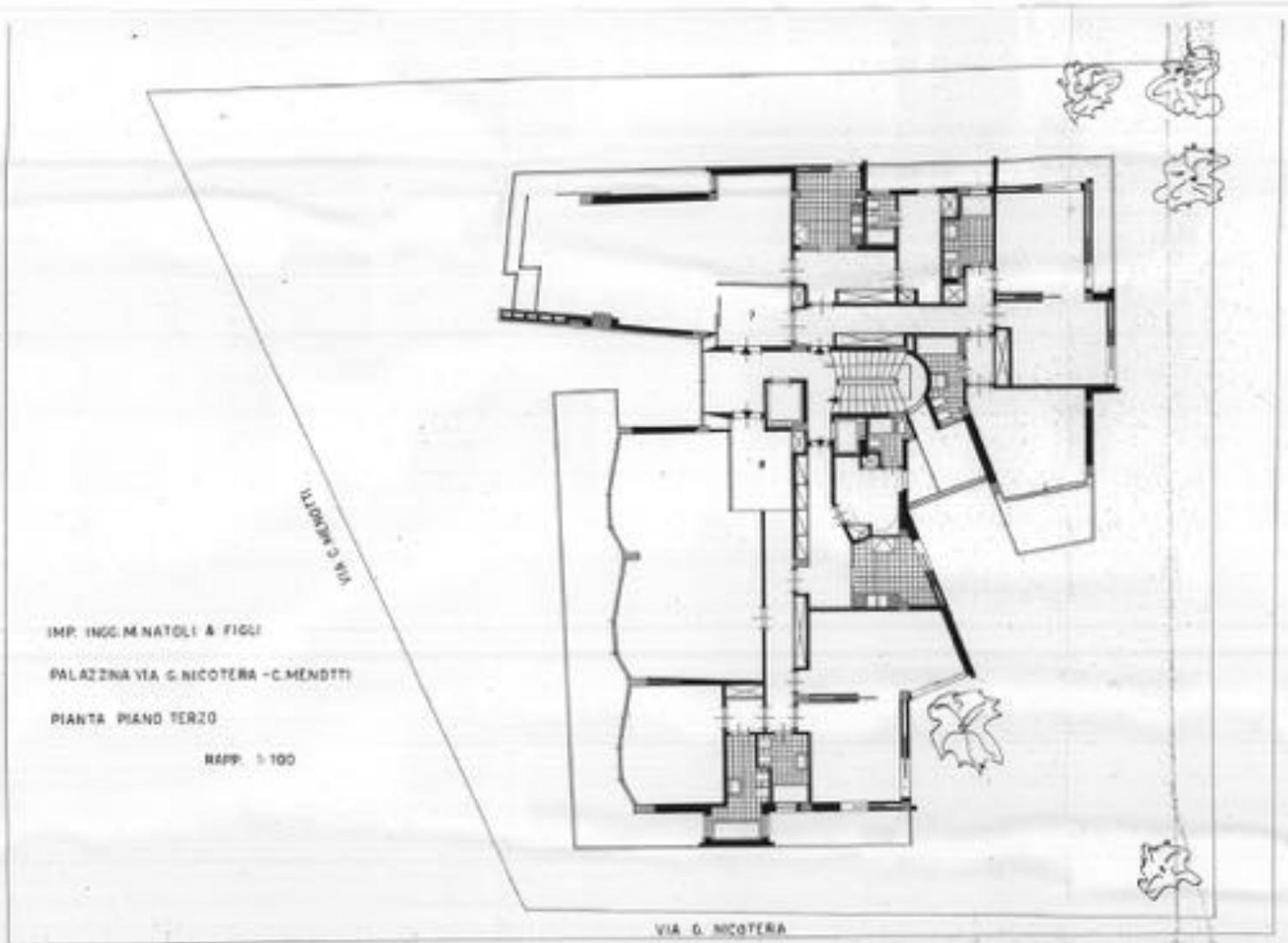
Sugli stessi prospetti sono sovrapplicate due caratteristiche canne di ventilazione, curiosamente disegnate sulla sommità dell'edificio.

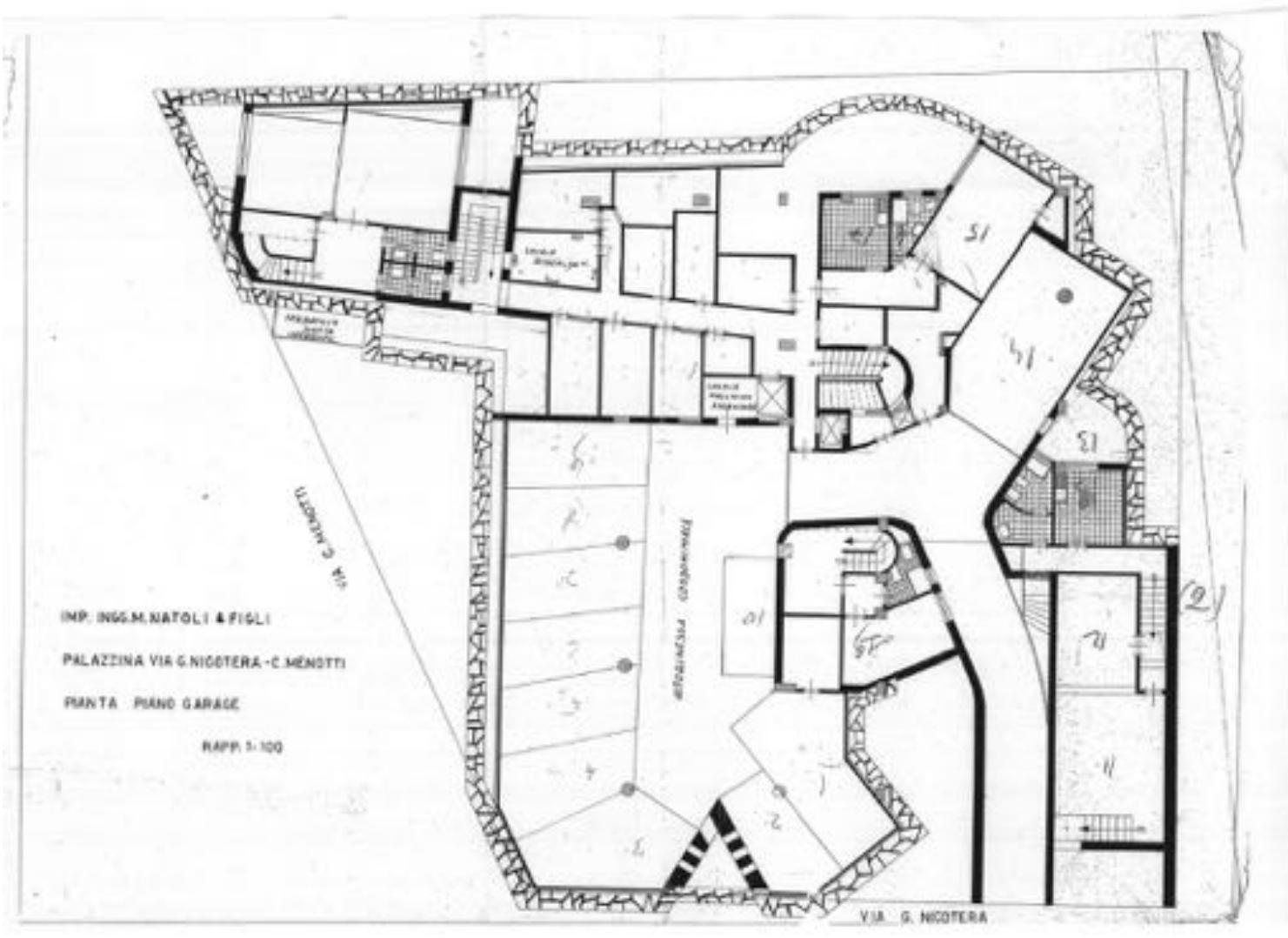


**DOCUMENTAZIONE GRAFICA**

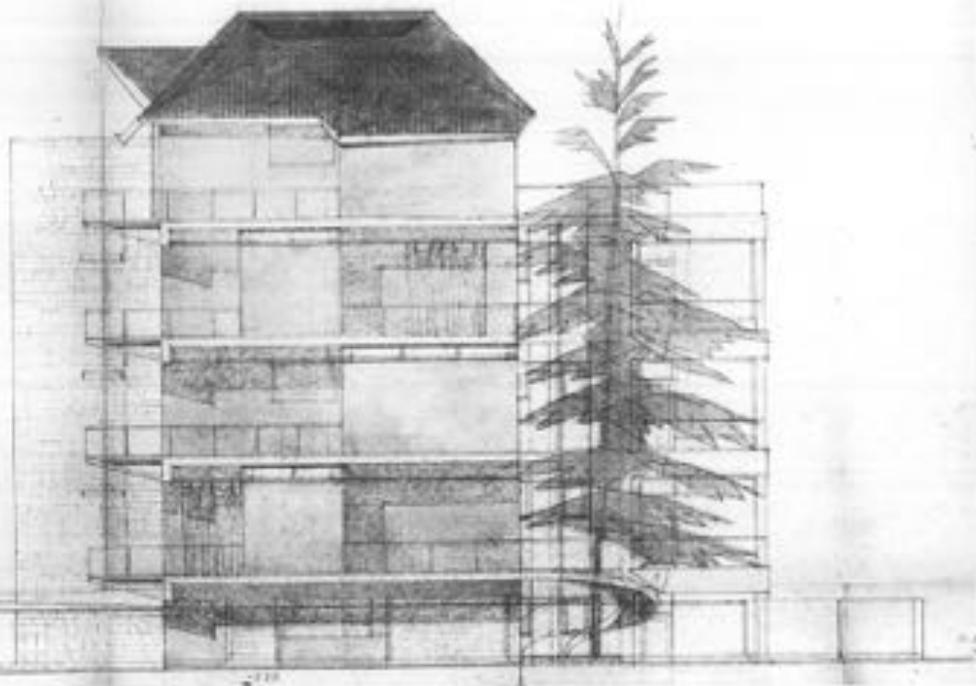








IMMERSA ING. M. NATOLI E FIGLI. PROGETTO PER UN VILLINO IN VIA S. MENOTTO. PROSPETTO OVEST. 1:100

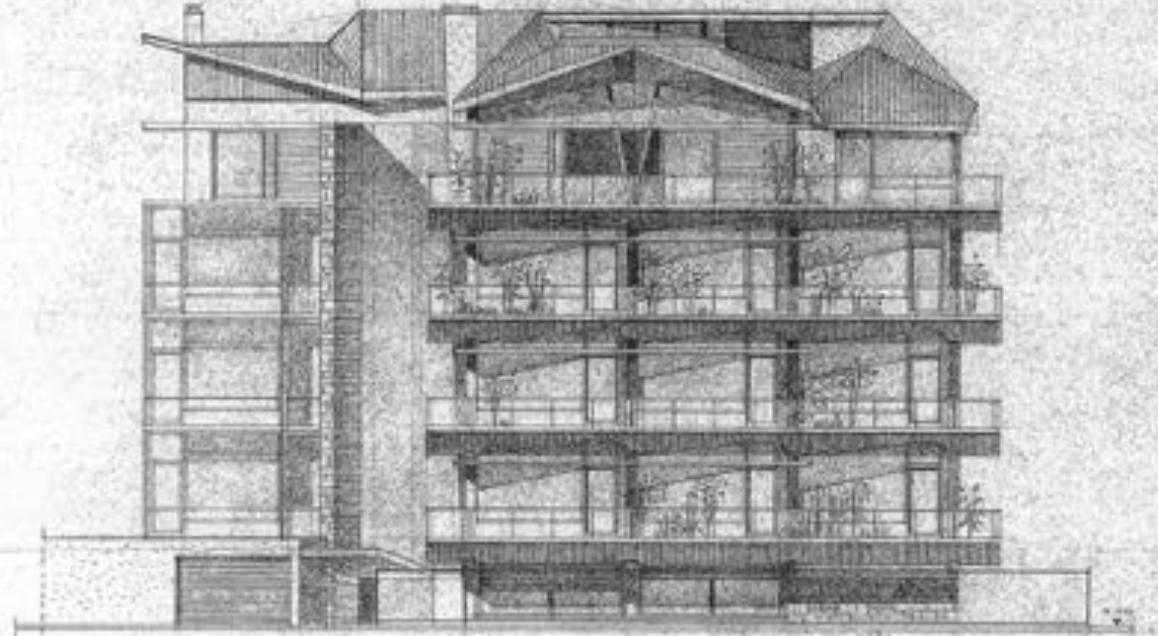


IMMERSA ING. M. NATOLI E FIGLI. PROGETTO PER UN VILLINO IN VIA S. MENOTTO. PROSPETTO NORD. 1:100



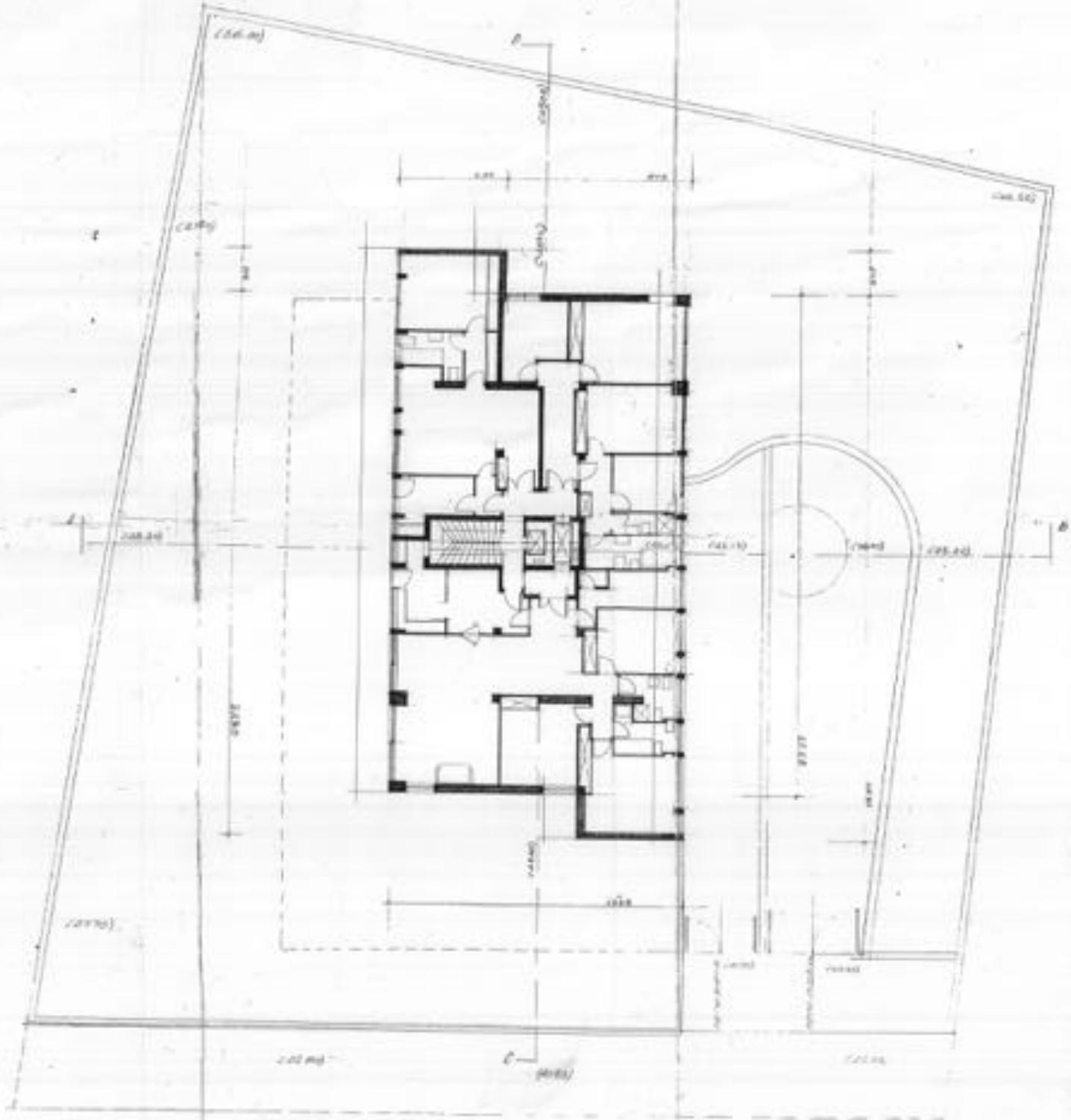
IMMERSA ING. M. NATOLI E FIGLI

Il Direttore  
Ing. Luigi Nelli  
barr. Natoli

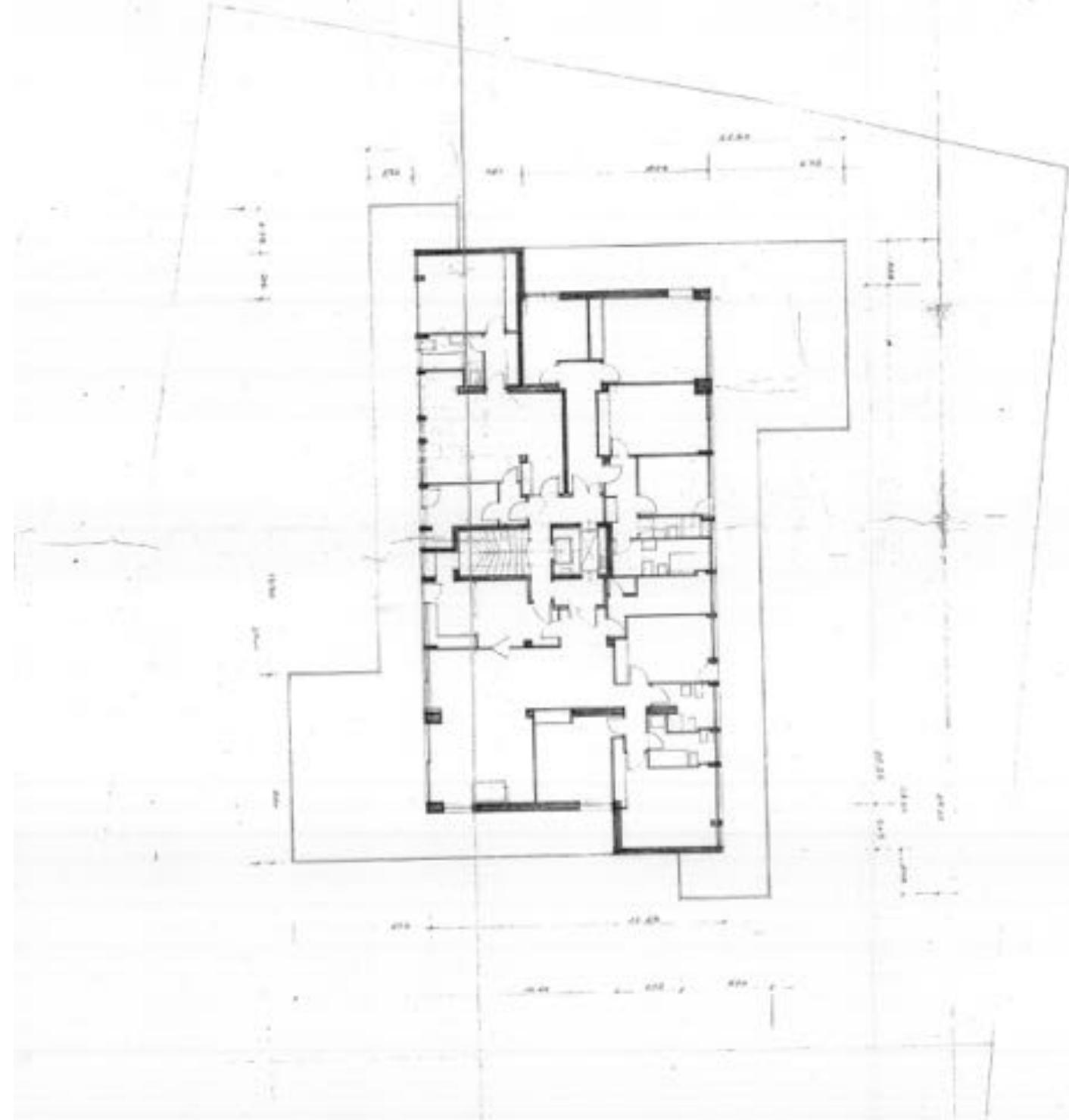


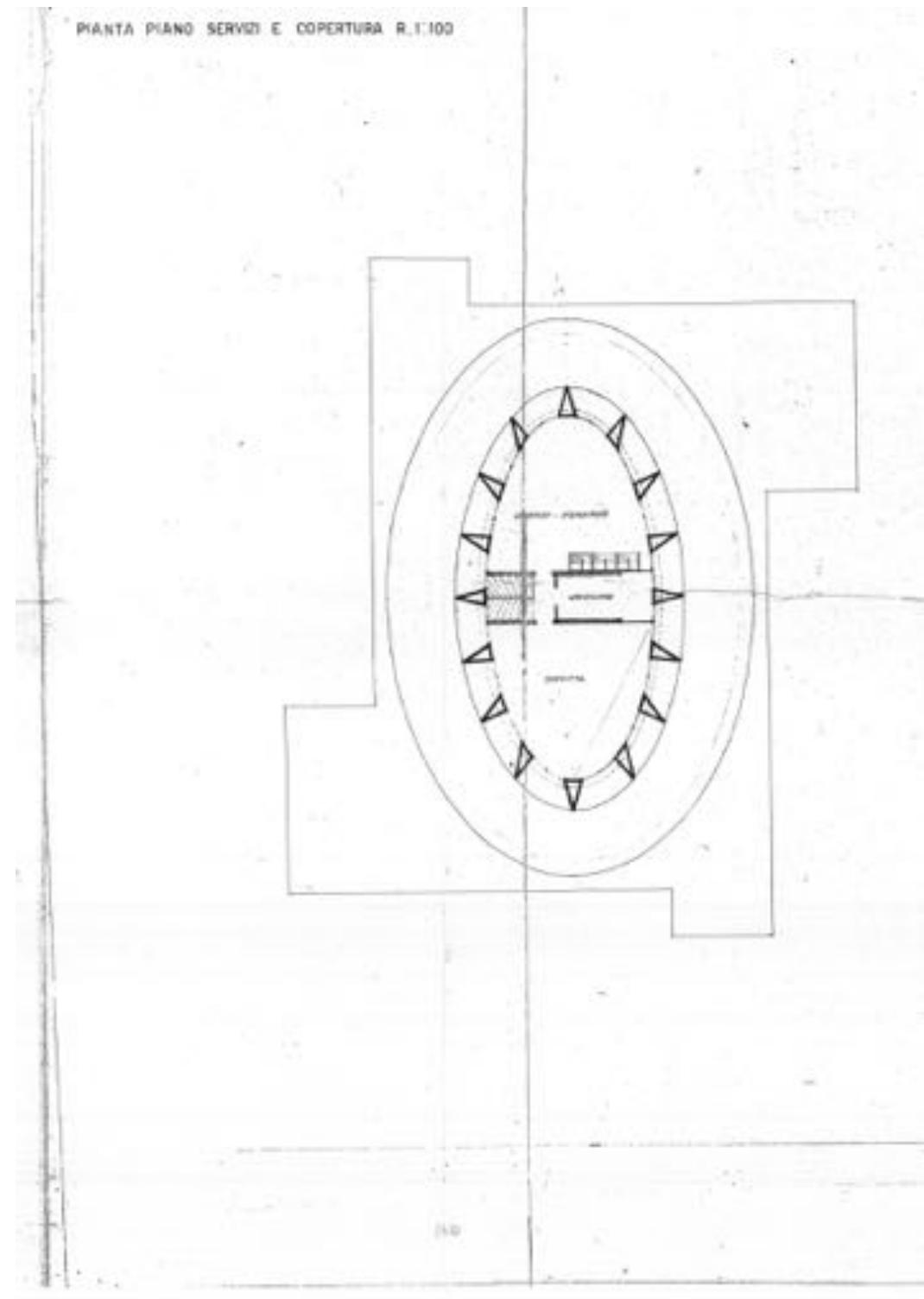
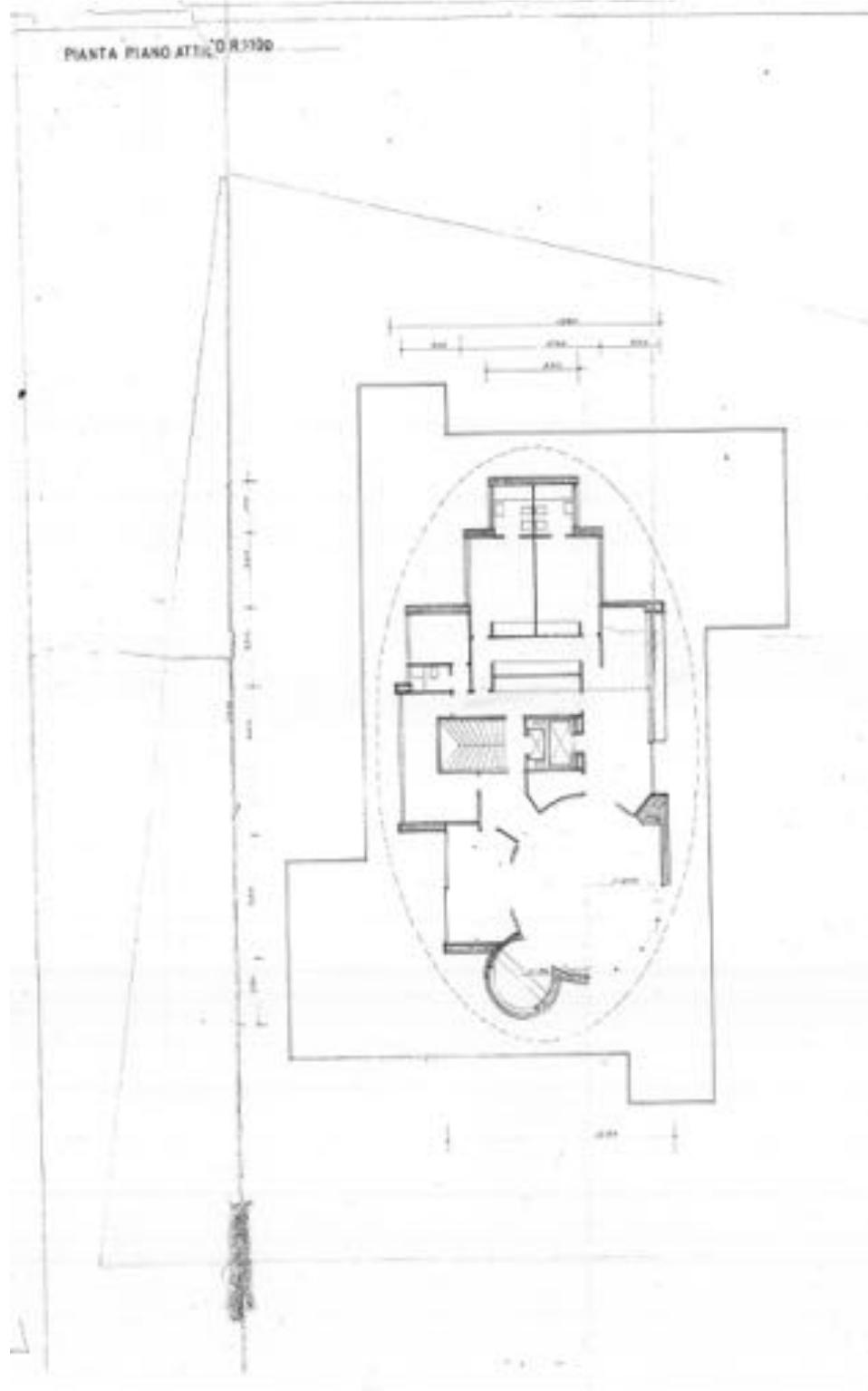


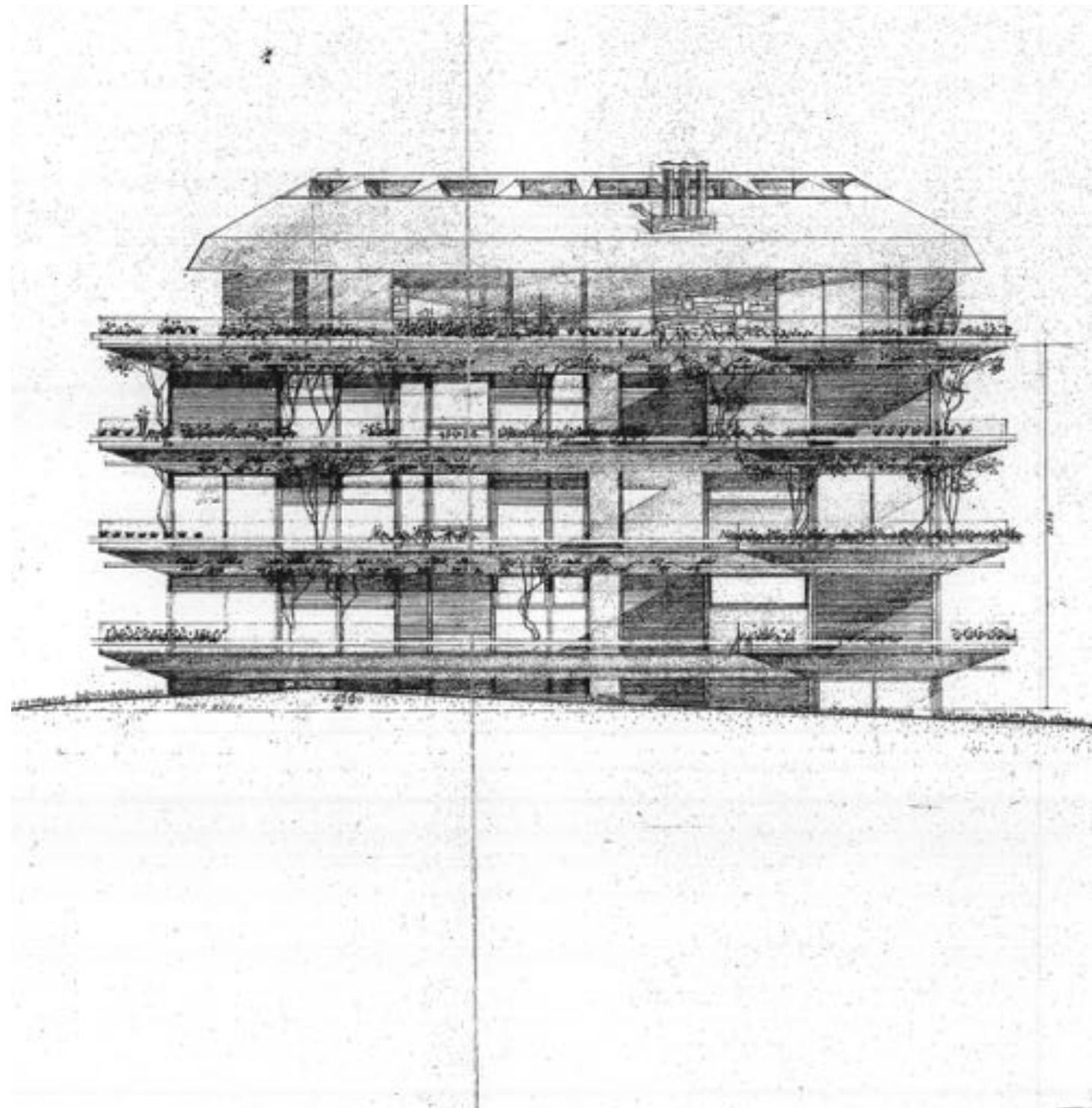
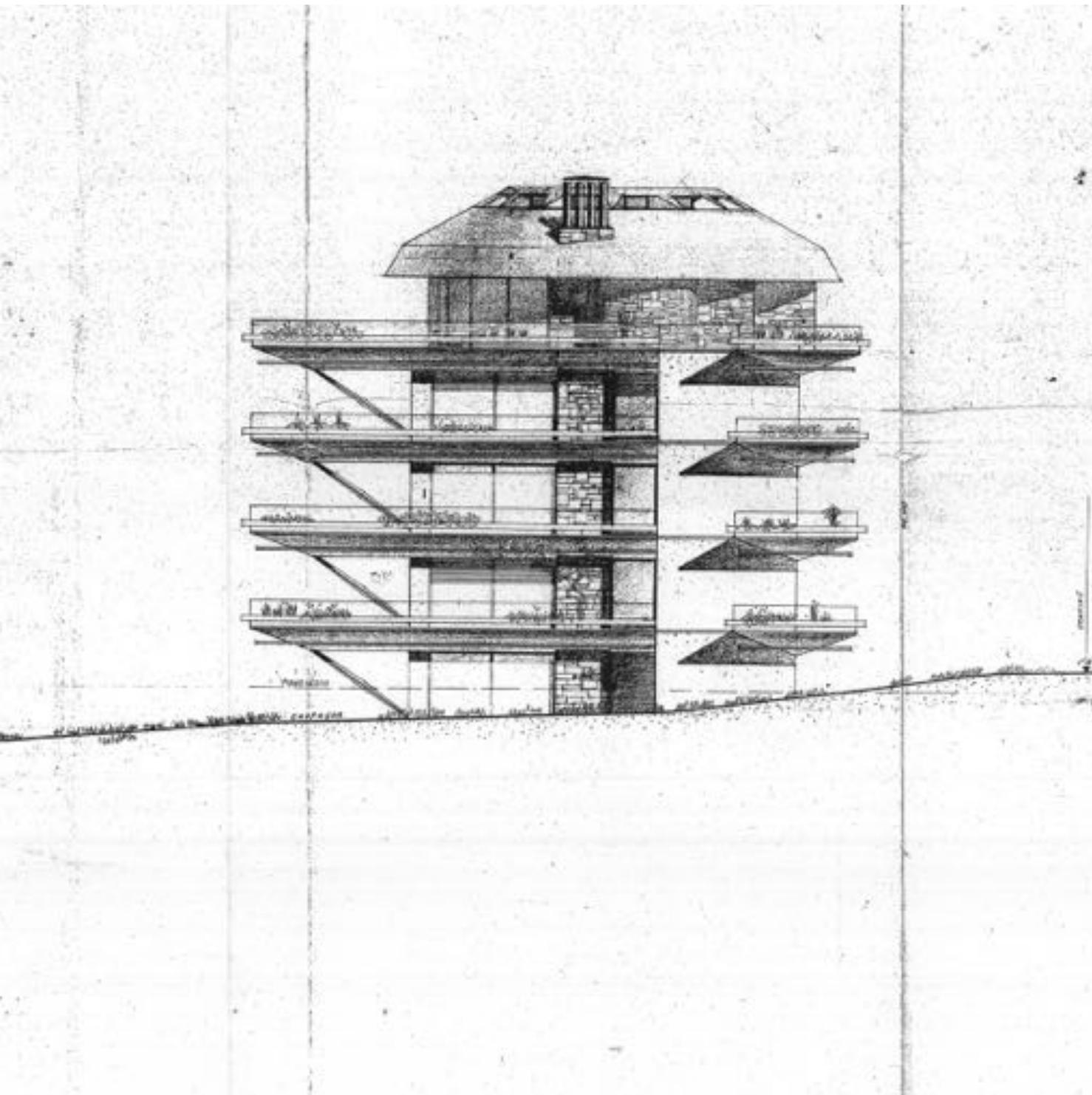
PIANTA PIANO SEMINTERRATO R.100



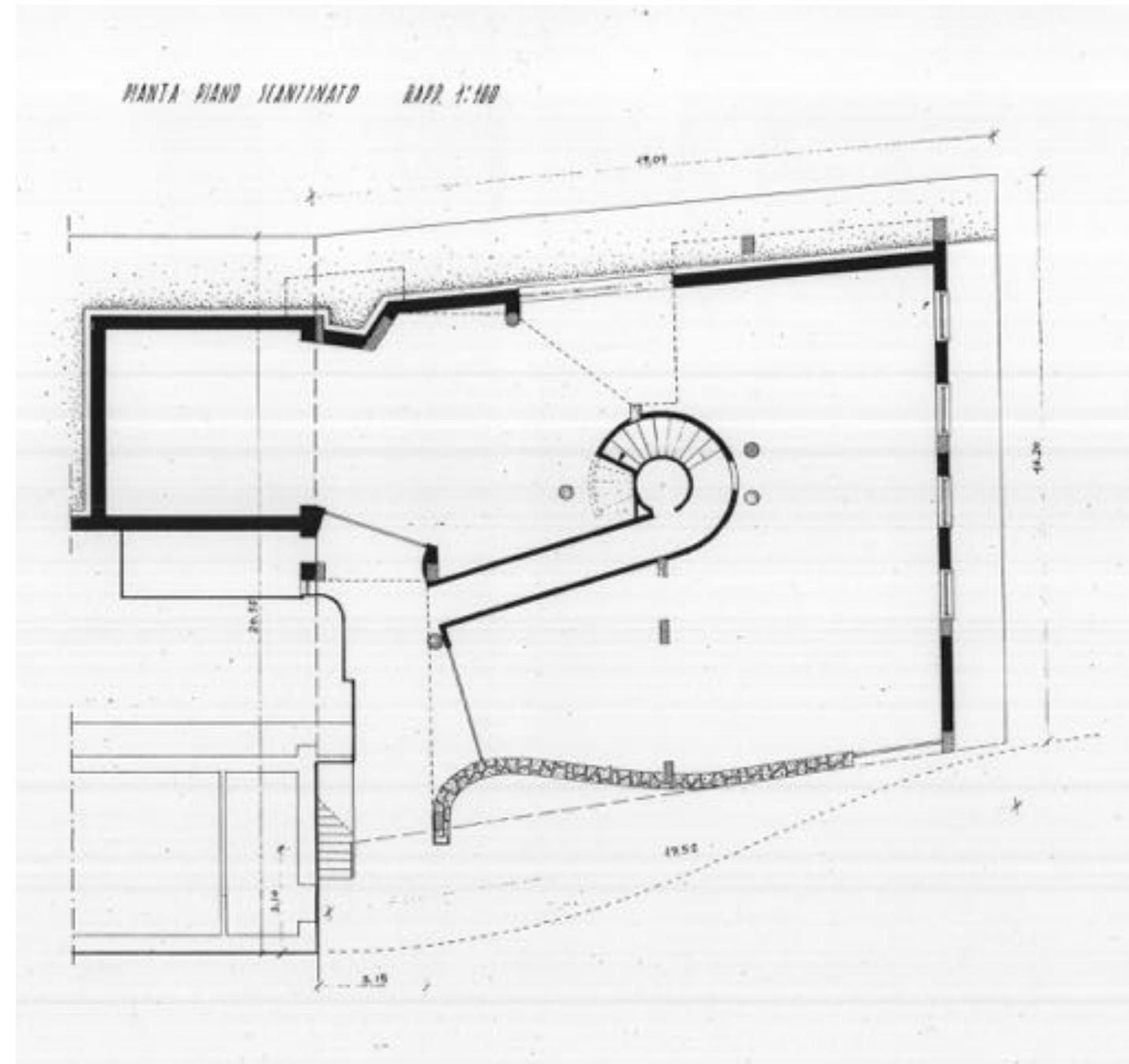
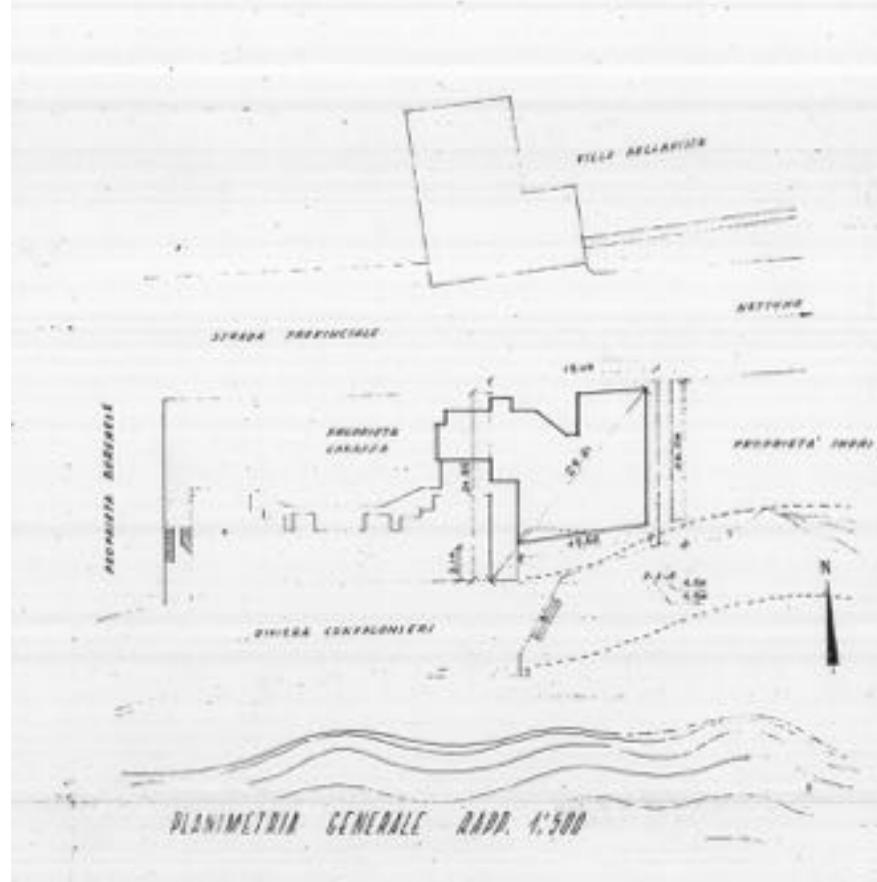
PIANTA PIANO TIPO R.100








 IMPRESA DI COSTRUZIONI EDILI  
 DOTT. ING. M. NATOLI E FIGLI  
 PROGETTO PER UNA CASA D'ABITAZIONE IN NETTUNO  
 PROGETTISTA *Arch. Vico Ventura* DIS. N° 4675



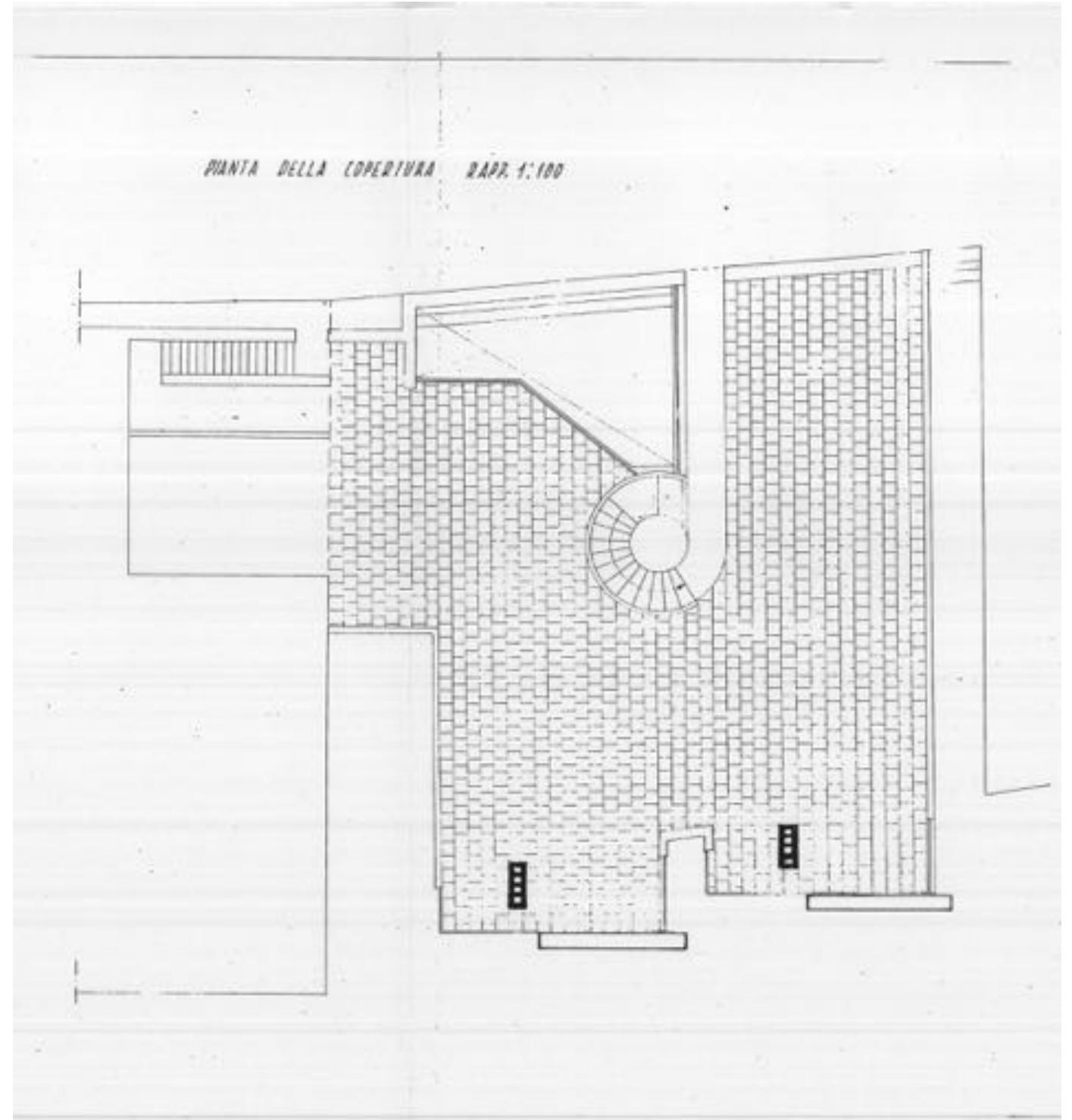
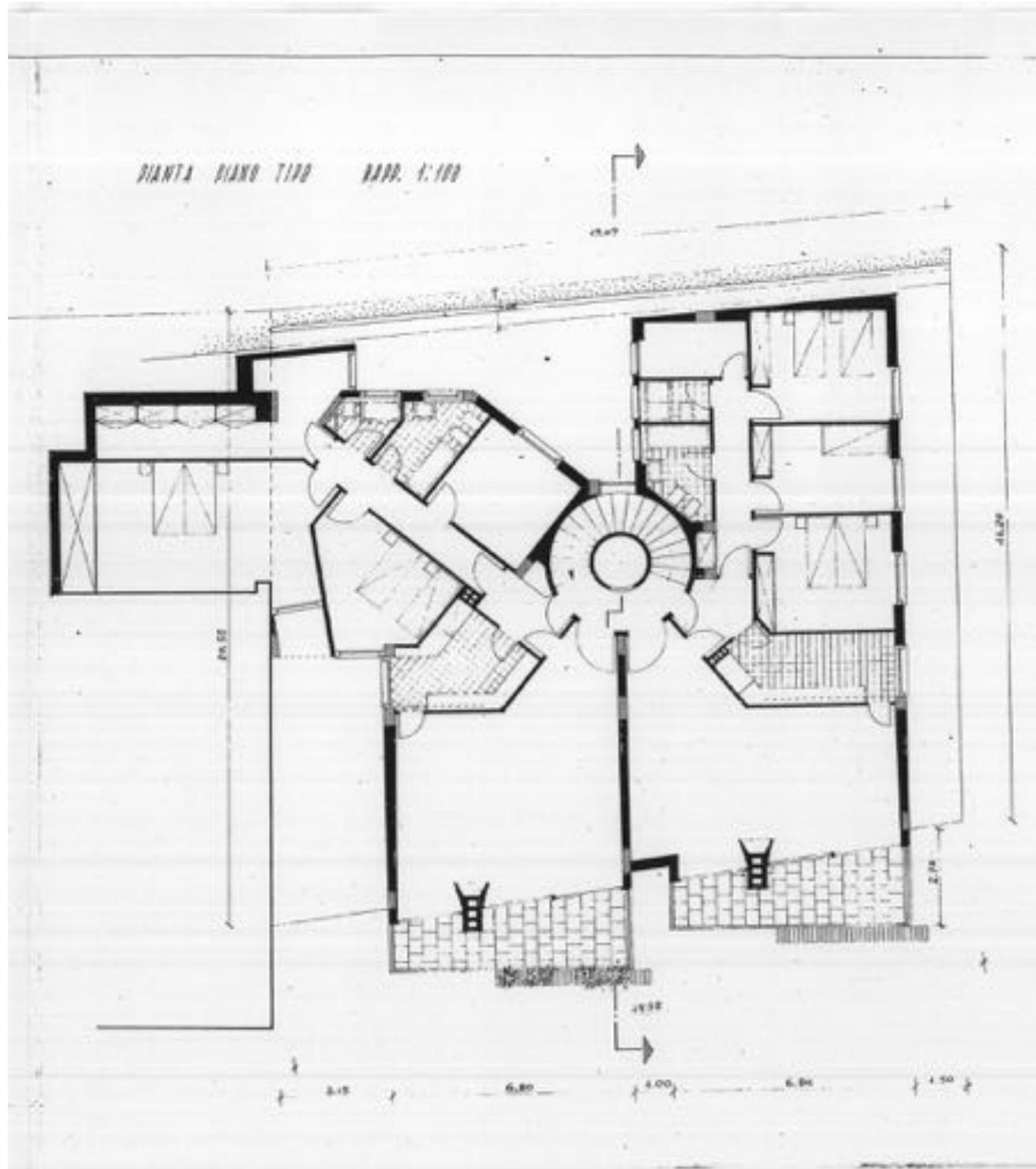
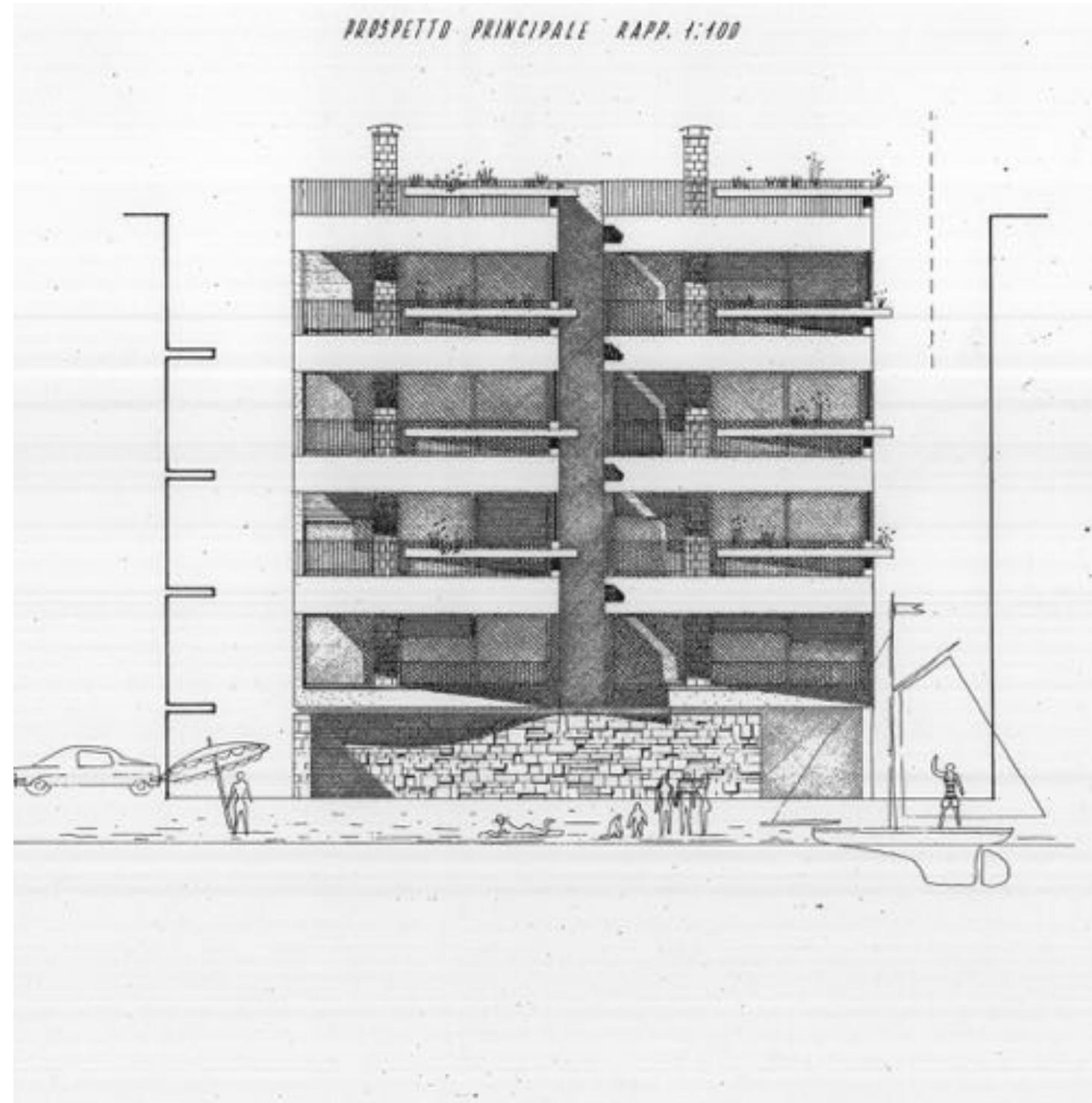




Foto d'epoca della casa d'abitazione a Nettuno



**BIBLIOGRAFIA E SITOGRAFIA**

O. Torossi, Palazzine a Roma, in "Architettura. Cronache e storia" n° 10, agosto 1956, p. 250 e 251

P. Portoghesi, Palazzina Romana, in "Capitolium", n.4 del 1974, p. 33

Paolo Portoghesi, Palazzina romana, in "CASABELLA", n°407 del 1975, p.17-25

E. Ivani, Due villini sulla via Piccolomini a Roma, in "Costruire", n. 52, maggio-giugno 1969, pp. Ca – 1-6

M. E. Lascaro, Perugia. Complesso residenziale di via Piaggia dei Filosofi (Venturino Ventura, 1952-1954) in Da case popolari a case sperimentali. Un secolo di architettura nell'edilizia residenziale pubblica della provincia di Perugia, a cura di P. Belardi e V. Menchetelli, Fabrizio Fabbri Editore, 2012, pp.101-111.

"Metamorfosi", n°8, Dal "villino" alla "palazzina". Roma 1920/40, Roma 1986

"Metamorfosi", n°15, La palazzina degli anni '50, Roma 1990

A.P. Briganti, A. Mazza (a cura di), Roma Architetture Biografie 1870 – 1970, Prospettive edizioni, febbraio 2013, p. da 506 a 510

C. Mezzetti (a cura di), Il disegno della palazzina Romana, Edizioni Kappa, Roma, 2008, p. 108 e 109, 116 e 117

Maria Paola Maino, Casa Molle e lo "scimmiottino azzurro", in Forme moderne. Rivista di storia delle arti applicate e del design italiano del XX e del XXI secolo", n. 2, 2009

D. GUARNATI, Espressione di Gio Ponti, in "Aria d'Italia", VIII, 1954

Lisa Licitra Ponti, Gio Ponti, l'opera, Leonardo Editore, 1990

Herman Hertzberger, Lezioni di architettura, a cura di Michele Furnari, Laterza, Bari, 1996

M. Tafuri, Il soggetto e la maschera, Lotus n. 20, Electa, Milano 1978

D. GUARNATI, Espressione di Gio Ponti, in "Aria d'Italia", VIII, 1954

Lisa Licitra Ponti, Gio Ponti, l'opera, Leonardo Editore, 1990

Herman Hertzberger, Lezioni di architettura, a cura di Michele Furnari, Laterza, Bari, 1996

M. Tafuri, Il soggetto e la maschera, Lotus n. 20, Electa, Milano 1978

G. Accasto, R. Nicolini, V. Fraticelli, L'architettura di Roma Capitale, GOLLEREM, Roma 1970

Luigi Moretti, Eclettismo e unità di linguaggio, in "Spazio" n. 1, 1950

Luigi Moretti, Forme astratte nella scultura barocca, in "Spazio" n. 3, 1950

Luigi Moretti, Transfigurazioni di strutture murarie, in "Spazio" n. 4, 1951

Luigi Moretti, Struttura come forma, in "Spazio" n. 6, 1951-1952

Luigi Moretti, Valori della modanatura, in "Spazio" n. 6, 1951-1952

Luigi Moretti, Colore di Venezia, in "Spazio" n. 3, 1950

Luigi Moretti, Struttura e sequenze di spazi, in "Spazio" n. 7, 1952-1953

P. O. Rossi (a cura di), Roma. Guida all'architettura moderna, 1909-2000, Laterza, Bari

Federico Bucci, Marco Mulazzani, Luigi Moretti. Opere e scritti, Electa; Milano 2001

F. Purini "La scuola romana dai primi anni sessanta agli anni ottanta. Un'educazione sentimentale all'architettura" Lezioni di progettazione 10 maestri dell'architettura italiana (Electa, Milano 1988)

CAPUANO, Iconologia della facciata nell'architettura italiana. La ricerca teorico-compositiva del trattato di Vitruvio alla manualistica razionale. Quaderni del Dottorato di Ricerca in Composizione Architettonica, direttore P. Pignatelli, Gangemi Editore.

S. Muratori, Da Schinkel ad Asplud. Lezioni di architettura moderna 1959-1960 in "Studi e documenti di architettura", n. 17, a cura di Giancarlo Cataldi e Guido Marinucci, ALINEA editrice, Firenze, 1990.

B. Zevi, Saper vedere l'architettura, Giulio Einaudi editore, Torino, 1948

B. Zevi, Il linguaggio moderno dell'architettura, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 1973

B. Zevi, Storia dell'architettura moderna, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1950

J.J. Winckelmann, Storia dell'arte nell'antichità, 1764, ed. SE, 1990

I. Insolera, Roma moderna Un secolo di Storia urbanistica 1870-1970, Einaudi 1993 (nuova edizione), Milano 1990

Cesare Brandi, Disegno dell'architettura italiana, Einaudi, Torino 1985.

A. Passeri (a cura di), La palazzina romana. Irruente e sbadata, dei Merangoli editrice, Roma, 2016

Alfredo Passeri, Palazzine romane. Valutazioni economiche e fattibilità del progetto di conservazione, Aracne, Roma 2013

Carlo de Carli, Architettura. Spazio primario, Hoepli, 1982.

Francesco Dal Co e Giuseppe Mazzariol, Carlo Scarpa. Opera completa, Electa, Milano, 1984.

Augusto Angelini, Il "reticolo" Razionalista: Astrazione e classicità della struttura a telaio nell'Architettura Moderna in Italia". ANNO ???

A. Capuano, Temi e figure nell'architettura romana 1944-2004, Gangemi Editore, 2005

Augusto Angelini, Il "reticolo" Razionalista: Astrazione e classicità della struttura a telaio nell'Architettura Moderna in Italia".

A. Capuano, Temi e figure nell'architettura romana 1944-2004, Gangemi Editore, 2005

Giorgio Muratore, Roma. Guida all'Architettura, "L'Erma" di Bratshtneider, Roma 2007

E. Persico, Punto e a capo per l'architettura, in Domus n. 83, novembre 1934

Gio Ponti, Casa al Parco, Milano 1947-54, Domus n. 263, gennaio 1951

Purini, Le stagioni della palazzina, in Passeri A. (a cura di), La palazzina romana ...irruenta e sbadata, dei Merangoli, 2016, pp. 61-74.

Francesco Dal Co e Giuseppe Mazzariol, *Carlo Scarpa. Opera completa*, Electa, Milano, 1984.

[archidiap.com](http://archidiap.com)

[aterroma.it](http://aterroma.it)

[architettiroma.it](http://architettiroma.it)

