

Tesi di Dottorato di Ricerca - Ciclo XXXV - gennaio 2023

Ivan Valcerca

Dal segno al disegno: le architetture del manoscritto inedito “La città condannata” di Venturino Ventura.



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

Dipartimento di Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura
Dottorato Innovativo Internazionale in Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura
International PHD Course in History, Representation and Restoration of Architecture
Curriculum in Disegno / Representation - SSD ICAR/17

Sapienza Università di Roma - Dipartimento di Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura
Dottorato in Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura - Sezione B - Disegno dell'Architettura- SSD ICAR/17

Tesi di Dottorato di Ricerca - Ciclo XXXV - gennaio 2023

Dott. Ivan Valcerca

Dal segno al disegno: le architetture del manoscritto inedito “La città condannata” di Venturino Ventura.



Scuola Nazionale di Dottorato in Scienze della Rappresentazione e del Rilievo



Sapienza Università di Roma - Dipartimento di Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura
Dottorato in Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura

Coordinatore prof.ssa Emanuela Chiavoni

Sezione B - Disegno dell'Architettura

Responsabile prof.ssa Elena Ippoliti

Collegio del Dottorato, XXXIII ciclo, 2017/2018-2019/2020

ICAR/17 - Disegno

Leonardo BAGLIONI, Carlo BIANCHINI, Anna Laura CARLEVARIS, Laura
CARNEVALI, Marco CARPICECI, Andrea CASALE, Emanuela CHIAVONI, Marco
FASOLO, Carlo INGLESE, Maria MARTONE, Leonardo PARIS, Fabio QUICI

ICAR/18 - Storia dell'Architettura

Aloisio ANTINORI, Simona BENEDETTI, Flavia CANTATORE, Piero CIMBOLLI
SPAGNESI, Marzia MARANDOLA, Maurizio RICCI, Augusto ROCA DE AMICIS, Renata
SAMPERI, Paola ZAMPA

ICAR/19 - Restauro dell'Architettura

Lia BARELLI, Calogero BELLANCA, Maurizio CAPERNA, Roberta Maria DAL MAS,
Marina DOCCI, Maria Grazia ERCOLINO, Daniela ESPOSITO, Donatella FIORANI,
Alessandro IPPOLITI, Maria Piera SETTE, Maria Grazia TURCO

Scuola Nazionale di Dottorato in Scienze della Rappresentazione e del Rilievo

Sede centrale di coordinamento

Sapienza Università di Roma

Direttore

prof.ssa Emanuela Chiavoni

<i>Dottorando</i> Ivan Valcerca
<i>Responsabile Sezione B - Disegno dell'Architettura</i> prof.ssa Elena Ippoliti
<i>Tutor</i> Prof. Arch. Luca Ribichini

Abstract

Venturino Ventura, una delle figure più produttive dell'architettura italiana degli anni 50-70 del ventesimo secolo, ha sperimentato il proprio linguaggio architettonico avvalendosi delle influenze stilistiche intercettate nei differenti periodi storici. Nell'architetto romano convivono diverse esperienze linguistiche che gli hanno permesso di interpretare la modernità: volumi espressionisti, scomposizioni De Stijl e atmosfere wrightiane, fino ad alcune contaminazioni del futurismo. Fin da giovanissimo è protagonista del ventennio dell'Italia fascista con importanti concorsi e la realizzazione della torre del partito fascista nella mostra d'oltremare di Napoli. Eclettico sperimentatore nella stagione della palazzina romana, nell'ultimo periodo della sua vita si dedica alla scrittura di un manoscritto inedito, "La città condannata", mai pubblicato, che sembra contenere domande e risposte sulle problematiche che soffocano le città della modernità. Moduli abitativi, risparmio del suolo, mobilità, ambiente e sviluppo consapevole tra la città antica e quella moderna. Sia nello sviluppo verticale che in quello orizzontale il Ventura ipotizza delle maglie e regole entro cui si sviluppa il corpo dell'edificio (architettura programmata/visionaria), creando una struttura dal gusto metabolista, che riesce a gestire le modificazioni sociali e comportamentali della società moderna nella mutevolezza dei prospetti, nei collegamenti urbani che negli spazi filtro tra l'antica città e i nuovi nuclei abitativi. Le inedite e utopiche rappresentazioni che accompagnano il testo sono il nucleo centrale della presente ricerca dove le operazioni di analisi grafica e di ri-disegno vogliono essere strumento di verifica del pensiero dell'architetto romano in pieno riferimento all'ambito disciplinare dell'ICAR 17. Le esperienze dei manufatti abitativi e degli edifici per uffici diventano dati analitici per l'individuazione di un modello interpretativo da esplorare e confrontare.

La mancanza di un archivio personale dell'autore ci impone di ripercorrere da un lato gli aspetti critici e teorici che in questi anni hanno analizzato l'opera del Ventura, dall'altro è necessaria una ricognizione dei progetti e dei disegni di progetti o concorsi che possano permetterci di rintracciare quel modus operandi personale di ogni architetto, che in questo caso coincidono con particolari momenti storici del nostro paese. Nel campo dell'architettura quando si parla di momenti storici ci si riferisce anche ad una storia visiva della rappresentazione, ogni periodo ha un linguaggio che viene decodificato, che viene modificato e superato ed è per questo che la mancanza di un archivio personale ci impone una prima opera di ricognizione, di archiviazione, di selezione e ridisegno di alcuni particolari problemi morfologici e di analisi di problematiche architettoniche risolte in modo totalmente personale.

Gli obiettivi del presente contributo di ricerca mirano a:

- Censimento delle opere del Ventura,
- Censimento della critica che si riferisce al lavoro del Ventura,
- Recupero dei disegni di progetto e concorsi,
- Riorganizzazione del materiale autografo riferito al testo inedito "La città condannata"
- Analisi grafica della proposta dell'architettura e urbanistica tecnico emotiva ipotizzata graficamente nel manoscritto inedito.

Finalità della ricerca

La ricerca si prefissa come fine quello di indagare tramite il disegno la produzione grafica del manoscritto inedito del Ventura restituendolo all'interesse accademico, analizzando i singoli segni e collegandoli al modus operandi dell'architetto dimostrando, tramite una nuova narrazione, il percorso particolare che il Ventura ha sempre padroneggiato fin dalle sue prime opere. Vero è che l'architetto sembra, nelle opere realizzate, districarsi tra vari linguaggi, restituendo ad ogni opera un particolare atteggiamento compositivo, ma altrettanto vero, secondo questa dimostrazione, che il Ventura segue un proprio percorso critico e professionale e che in ogni opera introduca particolari soluzioni personali che lo hanno accompagnato per tutta la sua produzione architettonica, dai concorsi ai disegni di progetto fino alla parte utopica che vede impegnato l'architetto ad affrontare i mali, che il progresso sta portando nello sviluppo urbano e sociale del nostro paese. Per perseguire questa ipotesi è stato necessario reinterpretare i disegni del manoscritto prima attraverso una ricostruzione e una reinterpretazione di tipo cromatica, seguita dalla produzione di schemi e infografiche che permettessero di rintracciare in toto il pensiero progettuale dell'architetto. Altro aspetto introdotto nell'analisi dei documenti è la ricostruzione, in tavole sinottiche (story telling), del percorso ideativo della proposta progettuale dell'architetto fino a giungere a quelli che sono gli indizi grafici riscoperti nei disegni. Il disegno e la costruzione di modelli logici hanno permesso di rintracciare quel filo conduttore ideativo che è personale del pensiero e dell'opera del Ventura.

Parole chiave: *analisi grafica, prospettiva, percezione, ricostruzione, disegno, Ventura*

Abstract (inglese)

Venturino Ventura, one of the most productive figures of Italian architecture of the 50s and 70s of the twentieth century, experimented with his own architectural language making use of the stylistic influences intercepted in the different periods. Different linguistic experiences coexist in the Roman architect that allowed him to interpret modernity: expressionist volumes, De Stijl decompositions and Wrightian atmospheres up to some contamination of futurism. From a very young age he was the protagonist of the twenty years of fascist Italy with important competitions and the construction of the tower of the fascist party in the overseas exhibition in Naples. Eclectic experimenter in the period of the Roman building, in the last period of his life he devoted himself to writing an unpublished manuscript, "The condemned city", never published, which seems to contain questions and answers on the problems that suffocate the cities of modernity. Housing modules, land saving, mobility, environment and conscious development between the ancient city and the modern one.

Ventura hypothesizes the links and rules within which the body of the building develops (planned / visionary architecture), creating a structure with a taste of metabolist reference, which manages to manage the social and behavioral changes of modern society in the mutability of the elevations, connections and filter spaces between the ancient city and the new residential areas. The unpublished and utopian representations that accompany the text are the core of this research, the graphic analysis and re-design operations are intended to be a tool for verifying the Roman architect's thought.

The experiences of residential buildings and office buildings become analytical data for the identification of an interpretative model to explore and compare.

Keywords: *graphic analysis, perspective, perception, three-dimensional reconstruction, drawing, Ventura*

Settore disciplinare e obiettivi

Il presente contributo di ricerca nasce delimitato da una parte, dal settore scientifico disciplinare ICAR 17¹ (Disegno dell'architettura) al quale afferisce il lavoro, dall'altro la perdita dell'archivio personale di Venturino Ventura e delle tracce riferite alla sua persona congiunta al crescente interesse, in campo scientifico, verso l'opera dell'architetto che si riflette nel territorio romano, nelle molteplici realizzazioni di palazzine e di complessi per uffici. In tutti gli studi analizzati ad oggi si fa sempre riferimento, oltre all'opera edificata del Ventura, ad un testo inedito di particolare rilievo, sia per l'apporto teorico critico, sia per la parte iconografica a corredo di questo manoscritto. Il ritrovamento di copie di alcune parti di questo testo, all'interno del Centro Studi Giorgio Muratore, ci impongono a livello scientifico, di avviare riflessioni sul carattere ideativo e stilistico, tutto personale dell'architetto, esulandole in parte, dal disegno di progetto o dal rilievo dei manufatti persistenti, per indagare, con più ampio raggio, l'approccio inedito che l'estroso architetto, oggi ancora troppo spesso imbrigliato nella figura di "palazzinaro", sembra portare nello scenario architettonico dello sviluppo della Roma degli anni del boom economico. Ad oggi sia le parti scritte che quelle grafiche di questo manoscritto, hanno restituito l'unico contributo grafico diretto dell'architetto, schemi compositivi, schizzi analitici e riflessioni grafiche su problematiche urbane, diventano il territorio segnico da destrutturare e da indagare tramite il disegno. La composizione grafica nella sua totalità viene indagata come una realtà complessa da scomporre e analizzare in parti semplici estrapolando dai segni e dai disegni i nodi tematici utili alla formulazione e alla ricostruzione di modelli semantici in grado di ricostruire il percorso ideativo riflesso nell'articolato pensiero del progettista. Gli studi portati avanti, dal presente progetto indagano l'uso del disegno del Ventura presentando una doppia valenza, la prima quella di strumento di ricerca e di indagine, la seconda la base documentale di partenza. L'obiettivo della presente ricerca dal titolo: Dal segno al disegno: le architetture del manoscritto inedito "La città condannata" di Venturino Ventura, si iscrive nel settore disciplinare dell'ICAR 17 utilizzando il disegno come mezzo d'indagine conoscitivo delle leggi che governano la struttura formale, atto espressivo di comunicazione visiva e linguaggio grafico e infografico applicato al processo progettuale dalla formazione dell'idea fino alla sua definizione esecutiva, applicato all'apparato iconografico presente nel manoscritto. Il Ri-disegno delle variabili compositive che caratterizzano l'apparato grafico, la realizzazione di modelli tipologici, sono strumenti utili al superamento delle incognite, insiti nelle rappresentazioni spontanee come bozze e schizzi, e che tramite il rilievo percettivo di opere realizzate, congiunte ai disegni di progetto, possono fornire risposte utili alla ricostruzione del senso d'insieme degli indizi estrapolati. Nella prima viene presentato un percorso critico sul disegno e le metodologie scientifiche riferite all'utilizzo di questo come strumento d'indagine e restituzione critica, di ipotesi analitiche, portate avanti a livello accademico dalla scuola romana. Il disegno come metodo disciplinare per analizzare ideazioni architettoniche che diventano, non solo per le peculiarità edificatorie, ma anche per linguaggio grafico, tracce di un pensatore che nell'atto dell'ideazione prefigura in modo tecnico lo sviluppo architettonico, cantieristico e analitico, la propria creazione. La seconda parte, delinea la figura professionale del Ventura partendo dalle note biografiche e passando per l'analisi critica di testi e disegni riferiti alla sua opera. La terza parte, quella analitica, si concentra sull'analisi riferita all'apparato iconografico del manoscritto estrapolandone le parti salienti presenti in tutta l'opera. L'ultima parte, la quarta, definisce le ispirazioni dell'architetto, rintracciando nel suo lavoro le contaminazioni che si sono riflesse nell'intera opera e nel suo apporto teorico verso lo sviluppo dell'urbanistica delle nascenti metropoli.

1 *Settore Scientifico Disciplinare ICAR/17 Il settore si interessa dell'attività scientifica e didattico-formativa inerente alla rappresentazione dell'architettura, della città e dell'ambiente, nella sua più ampia accezione di mezzo conoscitivo delle leggi che governano la struttura formale, di strumento per l'analisi dei valori esistenti, di atto espressivo e di comunicazione visiva dell'idea progettuale alle diverse dimensioni scalari. Studia altresì i fondamenti scientifici del disegno, della modellazione informatica, della rappresentazione virtuale e di reverse modeling, le loro teorie ed i loro metodi, sia innovativi che nel loro sviluppo storico; il rilievo come strumento di conoscenza della realtà architettonica, urbana e ambientale, le sue metodologie dirette e strumentali fino alle più avanzate, le sue procedure e tecniche, anche digitali, di restituzione metrica, morfologica, tematica; il disegno come linguaggio grafico, infografico e multimediale, applicato al processo progettuale dalla formazione dell'idea alla sua definizione esecutiva*

Indice

PARTE PRIMA

Note sul metodo e organizzazione del lavoro

1 Il Metodo 12

- 1.1 Fasi della ricerca 13
- 1.2 Finalità e obiettivi della ricerca 14
- 1.3 Innovatività della ricerca 15
- 1.4 Possibili sviluppi della ricerca 15
- 1.5 Organizzazione del lavoro 16

2 Dal segno al disegno 17

- 2.1 La linea 17
- 2.2 La linea narrante 19
- 2.3 Di-segno come pensiero architettonico 19
- 2.4 Disegno e riconoscibilità storica 21

3 Disegno dell'architettura: 22

- 3.1 Excursus teorico 22
- 3.2 Disegno e didattica 26
- 3.3 Rilevare –(ri)disegnare 27
- 3.4 Dall'ermeneutica alla rappresentazione dell'architettura:
metodi e strumenti 29

4 Aspetti metodologici 31

- 4.1 Il "Rilievo di progetto" 31
- 4.2 L'analisi grafica dell'architettura. Dall'analogico al digitale. 33
- 4.3 Il digitale e la de-costruzione geometrica della forma. 35
- 4.4 Il modello d'architettura 36
- 4.5 Rappresentare progetti disegnati e non realizzati 38

PARTE SECONDA

Sulle tracce di Venturino Ventura 42

1 Note biografiche 42

2 Formazione 43

3 Concorsi e collaborazioni giovanili 43

- 3.1 L'appartamento di via Magalotti 43
- 3.2 Torre del PNF esposizione oltremare di Napoli 44
- 3.3 Concorso tra studenti della scuola d'architettura di Roma

per le chiese rurali nell'arcidiocesi di Messina 53

3.4 Concorso case del fascio in centri rurali o di confine
1942 56

4 Il disegno d'Indagine 58

5 Il Disegno-progetto 63

6 Regesto delle opere 66

Localizzazione 69

7 La critica: Venturino Ventura nel panorama del XIX sec. 72

7.1 L'architettura cronache e storia II anno, n° 10 08/1956.
67

7.2 Lessico familiare, il disegno della palazzina romana
degli anni '60 73

7.3 Perugia. Complesso residenziale di via Piaggia dei
filosofi 73

7.4 Roma Architetture Biografie 76

7.5 Il linguaggio trasgressivo di Venturino Ventura. 76

7.6 Venturino Ventura. Le architetture romane e il complesso
per uffici di piazzetta Morgagni. 77

PARTE TERZA

La città condannata, un laboratorio critico sperimentale 80

1 Le parole di Venturino Ventura 80

2 La città condannata di Venturino Ventura: narrazione 92

3 La città, un modello socio-evolutivo 92

4 La città condannata di Venturino Ventura: il manoscritto, struttura e articolazione 96

4.1 La copertina 97

4.2 Allegato a: 98

4.3 Allegato b: 105

4.4 Allegato c: 120

4.5 Allegato d: 137

5 I metodi di rappresentazione	141		
5.1 Lo spazio topologico	142	3.1 Organizzazione distributiva degli spazi	190
5.2 L'assonometria	143	3.2 Analisi della struttura portante	194
5.3 La prospettiva	143	3.3 Analisi formale	198
5.4 Doppie proiezioni ortogonali	147	3.4 Analisi spaziale	202
5.5 Lo spazio frontale	148	3.5 Analisi del rapporto tra architettura e contesto	203
		3.6 Modelli grafici di riferimento	207
PARTE QUARTA:		3.6.1 Intersezioni	208
Analisi grafica della città condannata	146	3.6.2 Assemblaggio	209
1 L'analisi grafica	152	3.6.3 Tessiture	214
2 Le 15 tavole: destrutturazione e analisi	155	4 Verso le conclusioni: Urvatettura: riflessioni per un'urbanistica organica	215
2.1 Tav 1 Il Vizio d'origine	157	4.1 Definizione di un codice anticlassico	216
2.2 Tav 2 Sviluppo e inserimento nella casualità	158	4.2 Le invarianti di Bruno Zevi	217
2.3 Tav 3 Sviluppo geometrico: raccordo tra le linearità urbane, ambientali e d'interesse archeologico	159	4.3 Elenco delle funzioni	217
2.4 Tav 4 Schema morfologico	160	4.4 Asimmetrie e dissonanze	217
2.5 Tav 5 Sezione radiale	161	4.5 Tridimensionalità antiprospectica	219
2.6 Tav 6 Analisi della mobilità in rapporto tra la linearità residenziale e il centro vincolato	162	4.6 Scomposizione quadridimensionale	220
2.7 Tav 7 Rapporto tra le griglie dello sviluppo residenziale e l'orientamento dei nuclei edilizi	162	4.7 Coinvolgimento strutturale	221
2.8 Tav 8 Analisi spaziale e orientamento di una pianta tipo	163	4.8 Temporalità dello spazio	222
2.9 Tav 9 Traliccio residenziale: casistica moduli abitativi	164	4.9 Reintegrazione edificio-città-territorio.	223
2.10 Tav 10 Traliccio residenziale: architettura tecno-emotiva	165	5 Contaminazioni	224
2.11 Tav 11 Sviluppo verticale della casistica abitativa per tipologie	166	5.1 Città vivente VS Città condannata	224
2.12 Tav 12 Analisi geometrica di una pianta tipo	166	5.2 L'influenza organica- utopistica di Marcello d'Olivo.	227
2.13 Tav 13 La forma come fenomeno processuale	167	5.3 Le influenze della rivoluzione spaziale di Maurizio Sacripanti	231
2.14 Tav 14 Il modulo: proporzioni	168	5.4 Arte architettura e pluralismo di Gaetano Pesce	236
2.15 Tav 15 Il modulo: sviluppo	169		
TAVOLE	171	Galleria	241
3 Le applicazioni dell'analisi grafica	190	Conclusioni	246
		Schede di approfondimento	253
		Indice	253
		Ringraziamenti	258

PARTE PRIMA
Note sul metodo e organizzazione del lavoro

tetto antincendio/solette in c.a., vuoto tra le strutture reticolari -
impianto antincendio "a pioggia"

libera l'area

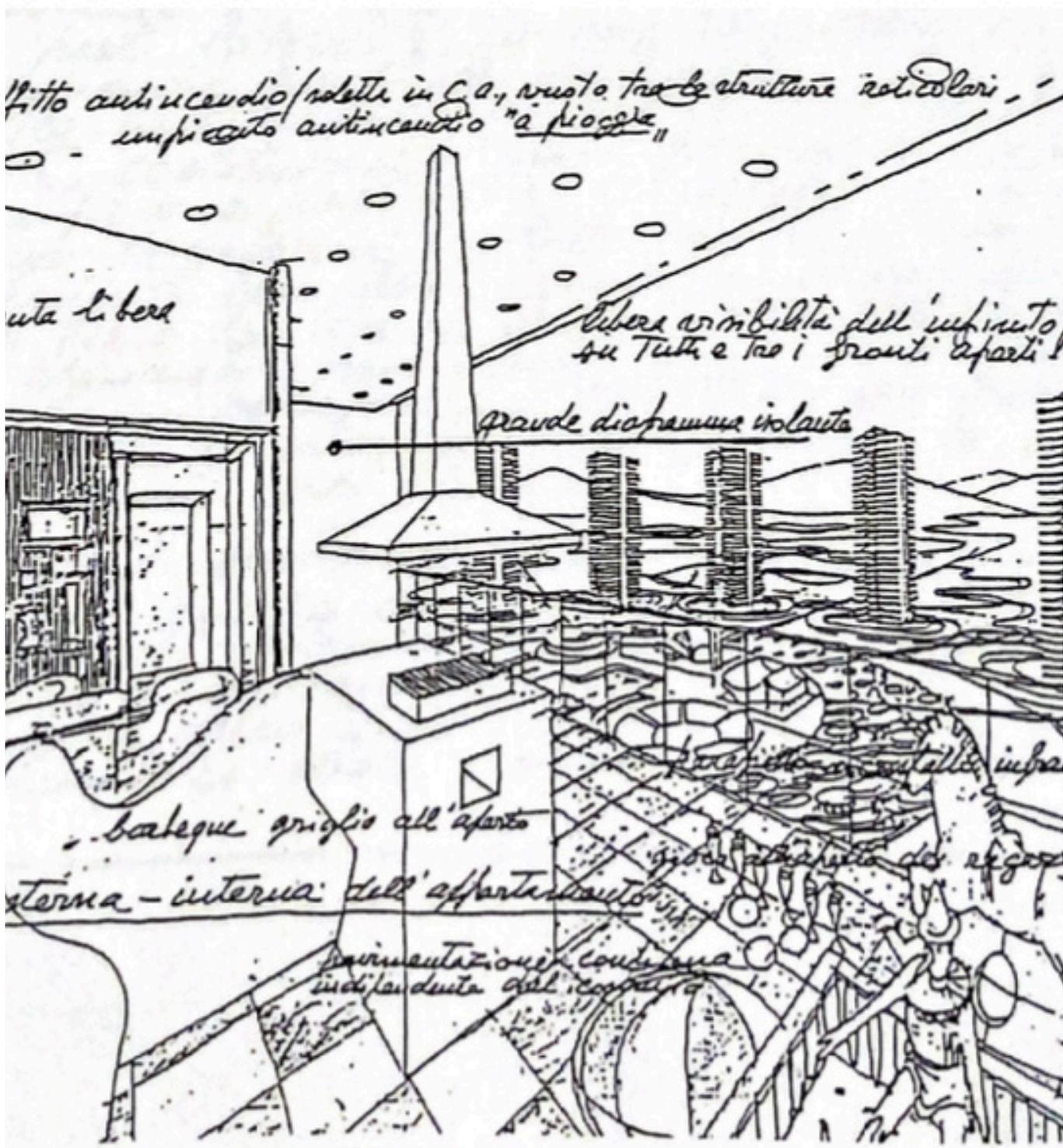
libera ampiezza dell'infinito
su tutti e sui tre fronti aperti

grande diaframma isolante

botteghe griglia all'aperto

esterna - interna dell'appartamento

servizi e cucina
indipendenti dal corpo



PARTE PRIMA

Note sul metodo e organizzazione del lavoro

1 Metodo

La ricerca metodologica ha come scopo quello di rintracciare, in particolar modo, nella scuola romana, la storia delle metodologie analitiche e delle sperimentazioni accademiche con l'intento di utilizzare il disegno e le strumentazioni ad esso collegato, come mezzo d'indagine, di formulazione di modelli e di ipotesi analitiche. Le apparenti assonanze o divergenze figlie della graduale revisione delle aree disciplinari hanno consentito la creazione di una metodologia analitica da applicare all'interpretazione del manoscritto inedito dell'architetto Venturino Ventura. Una ricognizione fondamentale per individuare gli indizi nascosti, degli unici schizzi autografi del progettista. La rilettura e il ri-disegno delle sollecitazioni grafiche ritrovate, non avrebbero avuto seguito critico senza aver prima individuato l'apparato teorico e didattico per rilevare, ridisegnare e analizzare gli indizi utili alla costruzione di modelli analitici.

Il primo passo si concentra sulla costruzione di un modello analitico dove vi è la valenza della doppia indagine: il livello primario che fa riferimento ad un indagare tra la concezione originale dell'idea creativa. Un'idea che per rappresentazione o concepimento può non assolvere a tutti i nodi tematici prefigurati, mentre il livello d'indagine secondario si riferisce, all'analisi e dei riferimenti o suggestioni che appartengono al mondo del già concepito, chiarificato o realizzato. L'analisi del percorso ideativo, che si rilette nei modelli secondari vengono considerati come riferimento o struttura per avviare nuove fasi di indagine.

Una volta avviata la fase si ricerca tra l'idea e il riferimento ipotizzato, si entra nel vivo del progetto ideativo e della sua rappresentazione, cercando di rintracciare indizi utili alla chiarificazione degli sviluppi morfologico che sono palesati nel disegno di architettura e dalla sua rappresentazione. Selezionati gli indizi, i fattori logici e il “progetto” analitico da seguire, si avvia una fase di indagine tra le tre proprietà del modello: quello fisico, che ci permette di rintracciare l'approccio logico, metodologico e le contaminazioni culturali che l'architetto porta con sé dagli anni della sua formazione, il modello metafisico, che permette, tramite una costante azione di confronto e selezione, di indagare gli aspetti logici e analitici del progetto, spesso aiutando la comprensione del

modello che vive tra la realtà tangibile, e i suoi dubbi, e i fattori culturali che l'architetto proietta su carta. Ultimo è il modello virtuale, strumento statico agli occhi di committenti o fruitori, ma modello estremamente dinamico per la composizione di strumenti e strutture utili al progetto di decodifica delle informazioni che permettono di passare da un sistema all'altro senza considerare più il contesto e la logica iniziale. Il modello fisico diviene così, riferimento da interpretare e ridisegnare anche grazie all'utilizzo di modelli in terza dimensione.

Il modello metafisico consente di indagare parti dell'idea creativa, i riferimenti teorici, filosofici e progettuali, la progettualità del pensiero e della logica seguita dall'architetto e celata nelle rappresentazioni astratte, geometriche, simboliche e figurate.

Il modello virtuale diviene la base concettuale che permette di generare idee e di concepire l'origine morfologica delle forme più complesse tramite l'integrazione delle rappresentazioni (2D e 3D) restituendoci concettualmente, le forme e le strutture più complesse.

Il primo approccio al materiale ritrovato (schizzi, testi, schemi) ha permesso di indagare un inedito mondo segnico e testuale prodotto in modo diretto da Venturino Ventura e che nessuno aveva mai analizzato prima. L'analisi compiuta sul modello primario, originario, ha visto avviare una fase di analisi ed estrapolazione degli elementi basilari dell'intera narrazione, proposta dall'architetto estrapolandone testi e segni di primaria importanza. L'opera di ridisegno, avvenuta tramite applicazioni per Ipad pro (Shapr 3D) ha consentito di decodificare i segni grafici e le connotazioni stilistiche per realizzare un modello geometrico di massima con lo scopo di creare una base formale e geometrica tramite il disegno digitale. L'apporto tecnologico della Pencil (penna di sensibilità ad alta definizione) ha permesso di rintracciare, nei segni autografi dell'architetto, i valori tecnico e strutturali degli elementi costituenti l'azione risolutiva “ai mali del consumismo” che compongono l'idea urbana presentata dal Ventura. Il rapporto segno- indagine- modello, ha permesso di creare un sistema di irielaborazione conoscitiva dell'iter progettuale oltre che di avanzare domande, tipiche di un progetto in fase di bozza. La trasformazione degli schizzi in elementi vettoriali ha consentito di intervenire con l'analisi cromatica per la discretizzazione dei singoli elementi che compongono l'iter

progettuale e i caratteri architettonici, permettendo di intervenire in modo digitale sull'esplorazione e sulla graduale composizione del nascente modello. Il software di modellazione ritenuto più idoneo è stato Rinocheros, che ha permesso di costruire le singole parti, assemblarle, modellarle e ricomporle, indagando tramite un'interfaccia grafica la visualizzazione degli elementi prodotti in viste in proiezione ortogonale che prospettica. Le ultime due fasi analitiche, si sono concentrate maggiormente sulla scomposizione dei singoli elementi, seguendo le narrazioni tematiche utili alla ricostruzione logica del progetto (Storytelling) e ad una sua eventuale fase di diffusione e comunicazione (tavole semantiche). Questi due ultimi metodi analitici hanno permesso di ricostruire, da una parte, il senso graduale del progetto della città condannata, dall'altro hanno creato la struttura critica e analitica per poter indagare l'evoluzione di certe matrici morfologiche presenti in tutta l'opera del Ventura.

1.1 Fasi della ricerca

Per chiarezza seguono le fasi metodologiche dell'operazione di interpretazione dell'apparato grafico della "città condannata" di Venturino Ventura.

1) *Analisi cromatica:*

Grazie all'analisi cromatica, viene analizzato lo sviluppo spaziale che, nel disegno del Ventura, corrisponde a progressive evoluzioni rappresentate gradualmente in diverse scale metriche. Il colore, le legende e i pittogrammi associati permettono di avere un controllo percettivo su tutte le ricostruzioni visive che si vanno gradualmente ad affiancare.

2) *Analisi grafica:*

L'analisi grafica permette di individuare le maglie e gli elementi geometrici e compositivi, i ritmi e, soprattutto, diviene lo strumento utilizzato per estrapolare indizi specifici dal contesto visivo complessivo, aprendo a nuovi livelli analitici. Sintetizzare in architettura viene inteso come ricerca di un assetto conformativo, un comporre gli elementi discreti "dell'edificio" in una unità continua. Si compone mettendo insieme a seguito di un processo di sintesi che raccolga elementi costituenti l'opera nella sua unità, nelle esperienze visive, anche con l'influenza di altre discipline. È la sintesi formale dell'architettura che permette di dare risposte a esigenze rappresentative ed estetiche proprie del prodotto architettonico.

Occorre intendere il progetto come "processo" fatto di una sequenza di operazioni che portano, tramite la rappresentazione, alla verifica di valori dimensionali, funzionali e formali verso una analisi più morfologica che progettuale. Si scompone l'architettura quando si ricavano elementi materiali che la compongono, le modalità di articolazione e gli elementi "discredibili" basati sulla genesi spaziale.

3) *Modellazione:*

La modellazione 3d ha permesso, in piena logica di rappresentazione integrata, di passare da un modello ideale a quello fisico, il modello ideale viene rappresentato tramite il fascicolo grafico del manoscritto del Ventura, quello fisico riferito alla ricostruzione 3d, permettendo di costruire, di volta in volta, parti scomposte assemblate in terza dimensione. Il Modello generato da questa graduale costruzione permette di analizzare in modo "diretto" le singole componenti che sono emerse dalle analisi grafiche. Il Modello in terza dimensione permette di ampliare le potenzialità analitiche portando a riflessioni spaziali che spesso nei documenti originali sono perdute. Il Modello 3D diviene lo strumento grafico-proporzionale di supporto alla documentazione originale che, essendo una copia, non è di agile consultazione.

4) *Storytelling:*

La raccolta e l'analisi del materiale visuale ritrovato è stato indagato visivamente tramite la metodologia dell'analisi grafica, cercando, di estrapolare di volta in volta singole tematiche e creando una narrazione visiva, che gradualmente vada ad approfondire l'origine del quesito visivo trattato. Evoluzione spaziale, composizione geometrica, matrice evolutiva e proporzioni, sono i temi sottesi nelle rappresentazioni grafiche originali e che vengono riportate in primo piano e raccontate visivamente.

5) *Tavole sinottiche:*

Il materiale estrapolato dalle tavole originali del Ventura, seguendo una nuova narrazione, viene sistematizzato in tavole sinottiche che hanno lo scopo di organizzare il materiale visivo mostrando, da un lato la matrice-tavola originale, dall'altro, l'origine evolutiva dell'analisi grafica, l'estrapolazione di determinati dati con l'apertura di nuovi livelli analitici e di

nuove ricerche su argomenti affini. Lo scopo delle tavole è quello di presentare sezioni di argomenti rintracciati nell'intero materiale grafico ritrovato, creando nuove connessioni tematiche. Queste connessioni vengono individuate grazie all'isolamento di temi relativi a forma, spazio, funzioni, ritmo, materia, colore e luce.

1.2 Finalità e obiettivi della ricerca

Durante la stesura di questo contributo si sta assistendo al restauro di molti appartamenti, edifici e opere realizzate dal Ventura. La mancanza di attenzione verso la cifra stilistica dell'architetto sta comportando una graduale perdita del patrimonio realizzato, in favore di interventi, come quello apportato al palazzo di viale Liegi che hanno cancellato totalmente l'inedita firma stilistica del Ventura. La palazzina di via Bruxelles sta subendo dei restauri nella facciata e nei parapetti che, nella versione originale, sono realizzate in ciottolato e innesti di fioriere e piante. Uno dei restauri già conclusosi è il complesso di uffici a via Regina Margherita, intervento delicato che ha visto mantenere le caratteristiche peculiari dell'edificio e l'importanza dello spazio esterno pensato come filtro urbanistico e disimpegno logistico per i tre volumi vetrati. A conclusione di questo lavoro di restauro, è stato pubblicato un testo che cerca di riportare alla luce note biografiche e opere dell'architetto romano analizzando i disegni di progetto.¹ L'obiettivo principale di questo contributo è quello di indagare il patrimonio grafico inedito del manoscritto mai pubblicato del Ventura, cercando di creare connessioni continue con il linguaggio tipico dell'architetto che si riflette nel patrimonio del “costruito”. Si tratta di puntare l'attenzione su soluzioni architettoniche nel patrimonio edilizio che si tramutano in trame narrative per la comprensione di schizzi e ideazioni utopistiche.

La cronaca raccolta durante questo progetto di tesi delinea un progettista con spiccate doti grafiche, per questo motivo il disegno diviene la strada principale da percorrere. Se da una parte i disegni di progetto possono restituirci la figura del Ventura progettista, dall'altra, gli schizzi ritrovati nel manoscritto ci aiutano ad ipotizzare l'utilizzo del disegno come traccia di un pensiero e un'immagine personale dell'autore utile per rintracciare quel sistema di “catture” teoriche e stilistiche che sembrano essere sottese alla base della sua opera.

Lo spazio lasciato aperto dalla ricerca accademica, la perdita del suo archivio personale e l'aura di silenzio intorno ad un protagonista di precoce successo a livello nazionale, e longevo nel campo della progettazione, hanno spinto a focalizzare la progettazione di questo elaborato su tre obiettivi:

- 1) La decodifica, del suo unico e ultimo lavoro critico (la data della registrazione alla SIAE è di un anno precedente la sua scomparsa),
- 2) La traduzione visiva, l'utilizzo della metodologia dell'analisi grafica finalizzata all'analisi delle componenti grafiche del manoscritto,
- 3) La promozione, la creazione di una “piattaforma” analitica, fruibile dalla comunità scientifica volta alla promozione di un percorso di “ricostruzione digitale” a supporto dell'unico documento fotostatico di difficile fruizione e complessa comprensione per via della qualità grafica della copia rimasta ancora non pubblicata e inedita.

I principali obiettivi del presente contributo si riferiscono all'ambito disciplinare del disegno dell'architettura che, considerato come strumento di analisi e ricerca, va indagato nelle infinite possibilità che il campo presenta e che vengono affrontati nella parte di ricognizione metodologica. Proprio il disegno interviene come strumento e mezzo d'indagine rivolto a inedite rappresentazioni di uno dei protagonisti dell'architettura del panorama romano del modernismo italiano: Venturino Ventura. Egli è un protagonista che non ci ha lasciato tracce utili a chiarire il suo modo di operare, ma che ci ha consegnato un patrimonio costruito importante che va considerato non come prodotto di un boom incondizionato dell'edilizia, ma come abaco esperienziale per poter rileggere l'unica traccia spontanea e autografa ritrovata. In questi segni si celano gli sviluppi di sistemi formali, che nell'ipotesi che si avanza, sono la base dell'architettura moderna del Ventura. L'analisi dei sistemi ipotizzati nell'inedito manoscritto ci permette di far luce sulle singolari soluzioni formali che ogni opera del Ventura sembra contenere in sé. Spesso egli anticipa i tempi con questioni che si allontanano dal panorama prettamente edilizio ma che risultano di particolare interesse in vista di un'architettura tecno-emotiva, concepita per rispondere alle trasformazioni sociali che i grandi agglomerati urbani che devono accogliere in modo proattivo, producono, contribuendo a modificare la forma e la vita della città moderna.

¹ AA.VV.2022.

1.3 Innovatività della ricerca

Il contributo dell'elaborato mira ad inserire nel dibattito relativo al disegno dell'architettura l'utilizzo delle tecnologie grafiche, delle infografiche, della comunicazione visiva e della modellazione.

Dal segno al disegno, vale dire che si tratta di un percorso che cerca di riportare in luce percorsi e approcci ideativi di un protagonista longevo nella scena edile romana. Da anni, il mondo accademico lavora sul movimento moderno italiano, sullo sviluppo urbano della capitale, soprattutto analizzando l'esperienza tipologica della palazzina romana "brevettata" e portata avanti dai grandi protagonisti del modernismo romano. Si assiste a una stagione impressa tramite le opere realizzate e decodificata di un determinato linguaggio grafico parallelo al mondo della formazione accademica. Si arriva dunque a una tipologia diffusissima che ha cambiato la forma della città di Roma aprendo a nuove riflessioni sull'abitare della nascente classe borghese italiana.

La storia dell'architettura non è fatta solo dai grandi maestri, ma proprio in questo periodo storico, gli anni 50, 60 e 70, esiste una sorta di esperienza "pedagogica" per autori di minore rilievo, che, come il Ventura, hanno portato avanti un pensiero inedito e personale. Particolare appare la sua esperienza per numero di opere realizzate, stile e capacità professionale che fino ad oggi è stata analizzata tramite le opere prodotte. La scoperta di un manoscritto inedito, una raccolta di riflessioni teoriche, critiche e, soprattutto, grafiche, impone una riflessione sulla figura del progettista e del suo pensiero artistico. E' vero che il disegno di progetto e i disegni di concorsi possono consentire una lettura analitica del pensiero personale del progettista, dell'utilizzo delle tecniche e delle rappresentazione grafica a lui più congeniali ma, il ritrovamento di schizzi autografi dona al mondo accademico l'occasione di indagare quel nuovo livello di lettura, ad oggi ignorato, che può emergere da disegni svincolati dalle committenze, dalle richieste imposte dalle amministrazioni e, soprattutto, avvalorate dalla libertà ideativa che un architetto esprime tramite i propri segni. Un ritrovamento che, appare accuratamente pensato e costruito per essere chiaramente comunicato ad un ampio target. La scoperta diventa una sorta di pensiero critico estremamente personale, raccontato in modo analitico e inclusivo, un'architettura utopica decodificata tramite il disegno estemporaneo organizzato con scientifica minuzia.

Queste caratteristiche, uniche, del manoscritto ci permettono di ripercorrere il pensiero dell'autore tramite diversi livelli di riflessione. Da un lato l'uso della metodologia dell'analisi grafica ci aiuta a decodificare e ad estrapolare, da una narrazione visiva, arrivata a noi tramite copie, quelle regole formali sottese nell'ideazione di azioni progettuali, dall'altro lato, ci permette di catturare l'iter e il pensiero analitico di un professionista che progetta anche la narrazione della propria idea con estrema attenzione e cura. Disegno e narrazione vengono indagati, reinterpretati e comunicati con l'utilizzo di tavole sinottiche e ricostruzioni 3d per rilanciare un documento inedito che, per conformazione fisica e unicità, non risulterebbe di facile fruizione, fino a creare un modello volumetrico utile allo studio percettivo e morfologico.

1.4 Possibili sviluppi della ricerca

L'inserimento del presente lavoro di ricerca apre possibilità di sviluppo su vari fronti:

- 1) Storico: le interconnessioni del pensiero del Ventura si emancipano dai grandi pensatori dello sviluppo della città come Le Corbusier, Wright e Moretti per aprire connessioni con l'attuale pensiero ecosostenibile della città. Si pensi all'attuale interesse per all'Housing sociale del nord Europa o l'attuale scontro tra metropoli e uso del monopattino o dei sistemi di mobilità veloci.
- 2) Analisi del costruito: negli ultimi anni molti degli edifici a firma del Ventura sono stati ristrutturati perdendo quel carattere personale che si rintraccia nelle opere a sua firma. Alcune palazzine sono state analizzate e pubblicate, mentre resta inesplorato il territorio degli edifici di grande scala come palazzi per uffici, complessi residenziali, residence e alberghi. I metodi dell'analisi grafica, dello Storytelling e delle tavole sinottiche nell'opera, anche costruita, del Ventura, porterebbe alla costruzione di percorsi con valore pedagogico disciplinare di rilievo. Un disegnatore, un architetto attento e raffinato progettista di infissi e scenografie, potrebbe nascondere un patrimonio conoscitivo importante. Il Disegno per rilevare e interpretare un pensiero progettuale e un'idea di sviluppo della città è fondamentale per aggiungere tasselli sull'interpretazione del disegno della città di Roma, negli anni del boom economico fino agli anni Ottanta, rivalutando la stagione della palazzina romana fino ai grandi interventi residenziali degli anni 70 e 80.

3) Analisi dei concorsi: il primo periodo del Ventura ci ha donato un patrimonio interessantissimo di disegni per concorsi di idee nella stagione del ventennio fascista. Nulla di questi materiali è mai stato analizzato e pubblicato, pur avendo avuto riconoscimenti e aver portato una propria visione in molte tipologie edilizie di nuova concezione.

4) Analisi delle decorazioni: di particolare interesse appaiono le decorazioni materiche che il Ventura introduce in tutte le sue opere e che, per via dei materiali e del passare degli anni, richiedono interventi che molto spesso stanno stravolgendo e portando alla perdita dell’idea originaria. I materiali da costruzione e la loro unione denotano un carattere espressionista della poetica compositiva del Ventura che rischia di andare perduta.

5) Le ville: di interessanti composizioni sono le realizzazioni edilizie e compositive delle ville urbane e suburbane realizzate dal Ventura e dei complessi residenziali. Santa Marinella, Complesso in Via Flaminia (palazzina C, D, E, F, H, I), (1960-67), Complesso residenziale Via Teheran, 1961, Ville all’ Olgiata 1970, Villa Caltagirone 1970, rappresentano interessanti morfologie abitative inserite nel verde creando dei rapporti fluidi tra interni ed esterni e, soprattutto, che mantengono fede all’idea di privacy che il Ventura sembra inseguire in tutte le opere pensate e progettate.

A distanza di trenta anni dalla sua scomparsa è fondamentale avviare un’attività di ricerca per una ricognizione completa delle opere esistenti e tramite le opportunità offerte dalla rappresentazione e il rilievo integrato, risulta cosa utile alla conoscenza di un autore così interessante avviare una sistematizzazione di questo particolare linguaggio portato avanti dal progettista.

1.5 Organizzazione del lavoro

La perdita dell’archivio personale dell’architetto, a causa di un incendio, ci ha privato dell’importante patrimonio grafico che ci avrebbe consentito una maggiore ermeneusi del pensiero progettuale, del modo espressivo e delle tecniche grafiche proprie di un agile disegnatore come il Ventura. Per questo motivo il ritrovamento della parte grafica del manoscritto dell’architetto, utilizzando le regole del metodo matematico di Cartesio, rappresenta l’unica “evidenza”, l’idea da non intendere come modo prevenuto o come formulazione

prevenuta, ma come regola da verificare se chiara (quando è presente e manifesta) e distinta (quando è precisa e delineata nei suoi contorni).

Per verificare l’idea (grafica) si procede “all’analisi”, dividendo il problema graficamente in parti semplici senza frantumare in troppe parti ma analizzandolo nelle sue singole parti.

La “sintesi”, l’analisi, ci fornisce una divisione delle questioni del problema che andranno ricomposte organizzando le parti dalle più semplici alle più complesse.

Infine, “l’enumerazione”, il controllo dell’analisi e la revisione della sintesi, permettono di verificare durante la fase analitica che non sia stato trascurato alcun elemento. Con il controllo della sintesi si assicurerà la validità del risultato. Considerando il disegno come uno dei modi delle forme di conoscenza di un progetto ideale, mai realizzato, e indagando le contaminazioni della rappresentazione integrata, si valorizzerà l’architettura intesa come pura espressione di un’idea incontaminata estrapolandone il progetto, nelle vere intenzioni del suo autore, costruibile anche se al limite dell’utopia in quanto costruire è pensare.

La città diviene, nell’integrazione di sistemi di rappresentazione, da immagine a sistema conoscitivo. Essa rappresenterà anche una raccolta di dati quali morfologie spaziali, sistemi relazionali e dimensionali che ci permetteranno di rileggere l’opera, ricostruendo il pensiero creativo del Ventura e presentandone i dati innovativi, ma anche i limiti utopici.

Fasi:

L’avvio del presente progetto di ricerca si è concentrato in una prima fase prevedendo la raccolta bibliografica che riguarda l’opera di Venturino Ventura nel primo sviluppo della sua carriera che include un proficuo numero di concorsi (anni 40 e 50) e la realizzazione di una mappatura delle realizzazioni (in particolar modo le palazzine romane) tra gli anni 50 e 70.

Oltre all’analisi dei testi critici sull’architetto si è provveduto a ricercare schemi, progetti, materiali sui concorsi realizzati per colmare il vuoto generato dalla perdita dell’archivio personale dell’architetto.

Il primo approccio alla ricerca dei riferimenti sull’architetto è avvenuto tramite la rivista online *Artribune*² con l’articolo del 12 novembre 2019 di Luigi Prestinenza Puglisi. Da

² Puglisi, www.artribune.com/progettazione/architettura/2019/11/venturino-ventura-storia-italia

questo testo si è proseguita la ricerca indagando il materiale presente in rete che svela un interesse particolare, spontaneo, del pubblico sulle opere dell'architetto (pagine facebook, instagram e social).

Dagli archivi della Sapienza sono state rintracciate due tesi: Il Primo testo, quella curata dal Prof. Muratore risulta essere una vera e propria raccolta dell'opera del Ventura. Concorsi, disegni e progetti vengono catalogati per anni e affiancati da schede tecniche per ogni produzione. La parte introduttiva presenta note biografiche sulla vita dell'architetto, gli studi, i trasferimenti e indicazioni sulle collaborazioni. Chiude l'opera un accenno al testo inedito (ancora in composizione) negli anni della scrittura della tesi, con considerazioni generali sulla composizione del pensiero utopico sulla città. Il filo conduttore di questo lavoro ha visto la collaborazione del Ventura tramite interviste che hanno avuto lo scopo di riscrivere i tratti salienti della vita e dell'opera dell'architetto che scompare un anno prima della discussione del lavoro.

La seconda tesi, quella diretta dal Prof. Purini, analizza l'opera del Ventura partendo dal contesto culturale fertile per la nascita e lo sviluppo della tipologia della palazzina romana, con comparazioni con i maestri che in quel periodo (anni 50) stavano ridisegnando il panorama edilizio della capitale. L'opera dell'architetto viene osservata partendo da dei frammenti costruttivi che sottolineano le capacità tecnico-costruttive eterogenee presenti in alcune palazzine. Schede tecniche e il rilievo fotografico accolgono il materiale iconografico che riguardano le differenti opere e gli elementi compositivi ricorrenti.

Dallo studio coordinato dal Prof. Muratore sono emerse alcune strade da seguire: in primo luogo le origini ebraiche. Le informazioni biografiche sono state utilizzate per ricercare negli archivi della comunità ebraica notizie sugli eredi ancora in vita, ma gli archivi della comunità di Firenze (luogo di nascita) e quelli di Roma (luogo di vita e morte) non hanno fornito nessuna informazione utile. L'Archivio dell'Ordine degli Architetti di Roma e Provincia, presenta informazioni utili all'identificazione dell'arch. Mario Ventura (fratello dell'architetto). Nella fondazione Zevi si sono rintracciati alcuni articoli sull'opera edilizia dell'architetto³.

L'ultima fase della ricerca è riferita agli anni 80-90, le committenze si vanno ad affievolire, il Ventura chiude lo stu-

dio-laboratorio in via Govoni, dove collaborava con almeno cinque o sei architetti con l'auto di un collaboratore di fiducia, inizialmente il nipote, l'arch. Mario Ventura (anni 52/70), figlio del fratello ingegnere, mentre negli ultimi dieci anni, questo ruolo è svolto dalla figlia Antonella e dal figlio Mario. In quest'ultimo periodo l'architetto continua a lavorare nella sua abitazione in Via Fascetti n. 5 ed è qui che prende corpo la realizzazione del suo manoscritto, che lo vedrà impegnato fino alla sua morte, avvenuta nel maggio 1991.

Il caos in cui versa la città di Roma diviene lo spunto per convogliare tutta la sua esperienza di progettista verso l'ideazione di una città ideale. Il testo prende il nome di "*Città condannata*", un titolo che anticipa le parole dure e drammatiche nel raccontare una città storica simbolo di una società che sta implodendo nei suoi vizi e desideri. Con maestria, il disegno diviene lo strumento che gli permette di ideare interventi non troppo utopistici che dovranno rivedere la fruizione da parte delle macchine nelle città storiche che, secondo l'autore, dovrebbero svuotarsi. La macchina diviene il mezzo utile per muoversi dal centro storico alle nuove zone pianificate, passando per una zona (la zona II) che ha la funzione di nodo di scambio (città parco), dove poter lasciare le autovetture sostituendole con moduli per una o due persone. In queste annotazioni c'è spazio per ripensare l'idea di città anche in base alle differenti conformazioni urbane. L'utilizzo di differenti tecniche di rappresentazioni congiunto alla maestria di cambio di scala permette all'architetto di progettare ogni spazio della città pianificata. Questa ultima fase della ricerca è il corpo dell'indagine e l'analisi grafica che permetterà di rileggere l'inedito patrimonio grafico (soprattutto nell'ultima parte del manoscritto che presenta una raccolta per tavole) sull'idea dello sviluppo della città contemporanea.

2. Dal segno al disegno

2.1 La linea

"L'uomo sente dapprima la linea, connessa più al senso del tatto che a quello della vista; così, nell'infanzia della sua storia come quella della sua vita, quando disegna un volto di faccia vi pone il naso di profilo, perché ne risente più evidente l'immagine d'angolo; che gradualmente impara o ricomponne intellettualmente la propria immagini visive modifica le impressioni lineari parziali secondo la propria personalità

3 *Torrosi 1956, p. 250-251.*

artistica e la propria sensibilità, approfondendo la tendenza al disegno a solo contorno o a chiaroscuro, oppure orientandola verso il colore. Il disegno solo contorno è il più antico, il più semplice e forte e tra la sua espressione ed efficacia dalla sola linea limitandosi a circoscrivere la forma esterna oppure estendendosi a tracciare i particolari interni. Le possibilità espressive della linea sono determinate dall'andamento e dall'intensità della linea stessa: l'occhio è guidato a seguirne il percorso, a convergere l'attenzione laddove la linea la trascini, mentre le variazioni di intensità, il segno sensibile, con lo spessore, le incertezze, le vibrazioni, aiutano a determinare la forma e a completarne la rappresentazione, suggerendo il chiaroscuro, la luce ed il volume”⁴.

Questa citazione, estrapolata dalla voce “il disegno” del “Dizionario del disegno” di Gaspare De Fiore, definisce l'importanza della linea nella rappresentazione grafica. Per De Fiore il disegno con un tracciato più o meno complesso su di una superficie può identificare quelle che sono le forme reali o immaginate di persone, di luoghi, di oggetti, di figure geometriche, di architettura o altro. Si tratta del modo più antico di esprimersi ed è il linguaggio più universale, le cui manifestazioni vanno gradualmente a svilupparsi tra scopi utili e scopi d'intento artistico, fino a diventare la base e l'essenza delle arti figurative.

È la linea che appare ai nostri occhi come il limite massimo delle zone di diverso colore o intensità luminosa, un'astrazione del nostro spirito e un insieme di convenzioni che ci permettono di fissare le apparenze della forma. È proprio il segno lineare che hai in sé tutta la tensione e la forza della sensibilità umana ed è proprio la linea che può diventare luce e colore, volume e atmosfera, conferendo al disegno qualsiasi possibilità di espressione.

Proprio nel disegno abbozzato, o nello schizzo la comunicazione grafica raggiunge livelli di sintesi che corrispondono all'atto immediato collegato alla prima idea o alla visione immediata, e se nel disegno finito l'accuratezza dell'esecuzione, così come l'accuratezza dell'osservazione, è più approfondita e dettagliata, spesso è lo schizzo, che nel suo gesto immediato, riesce a comunicare un linguaggio più intimo ed istintivo. Lo Schizzo totalmente libero da virtuosismi, da colori, da dettagli è il segno che coscientemente si impone, in

4 De Fiore, *Dizionario del disegno (voce disegno)*, La scuola Editrice, Brescia 1967 (pp. 279-284)

una religiosa povertà apparendo come una confessione a sé e agli altri, rapida, immediata e sincera, “un dialogo ambizioso con la propria coscienza e verso la coscienza collettiva in un contatto diretto ed universale. È il disegno la carta d'identità dell'artista, la ginnastica dello spirito, e il modo di conoscenza del mondo visibile, e l'angelo custode della pittura, “il disegno e per l'artista quello che la preghiera per il santo”⁵.

“Assieme alla scrittura il disegno è uno dei pochi linguaggi capaci di rendere visibile il tempo. Un tempo il quale, a differenza di quanto si tende a credere, non è qualcosa che scorre uniformemente lungo una traiettoria lineare. Esso, infatti, può avvitarsi a spirale, dilatarsi e contrarsi, arrestarsi, cambiare improvvisamente direzione, muoversi seguendo l'andirivieni di un labirinto infinito. Inoltre, il tempo può non solo invertire il proprio corso o arrestarsi, ma è anche in grado di sdoppiarsi progressivamente fino a comporsi in una molteplicità di espressioni. Il tutto in un'avvincente dialettica tra tempo interiore e tempo esterno. Nel suo immediato svolgersi il tempo non consente una sua vera e propria esperienza. Solo una sua rappresentazione, attraverso la memoria, gli spazi mentali che esso produce e che si configurano come una narrazione incessante e stratificata, nella quale l'abbandono emotivo e l'elaborazione razionale convivono generando plusvalori conoscitivi e poetici. Assieme alla scrittura il disegno trascrive il tempo nel suo contrario, trasformandolo in una immobilità che pensa, desidera, ricorda”⁶.

Indagando le esperienze diverse con cui il disegno si presenta a noi, come mezzo d'indagine che parte dal mondo analogico fino ad arrivare a quello digitale, restituendo le emozioni ambientali che nel testo di Franco Purini “Gli spazi del tempo il disegno come memoria e misura delle cose” “vengono identificate come tracce del tempo che si svolge e non permette una vera esperienza diretta trasforma la memoria, in spazi mentali che danno vita a configurazioni e narrazioni infinite.

Le esperienze disegnative si possono dividere in:

Prima forma, riferendosi agli strumenti del disegno tradizionali rivolti al rilievo, ma anche alle esperienze dirette quali schizzi, fotografie, riprese video, mezzi che ci aiutano ad arricchire il grado di approfondimento del rilievo tecnico; il carattere dei luoghi l'ambiente su cui si deve operare, i mate-

5 Rosai, *Lettere, 1914-1957*

6 Purini, *Gli spazi del tempo il disegno come memoria e misura delle cose*, Gangemi Editore, Roma 2011

riali e le prassi edilizie.

Seconda forma, il disegno si avvale di una pluralità di strumenti e mezzi utili a raccontare il progetto in tutte le sue fasi. Dalla fase iniziale, dove l'idea è in uno stato metaforico ed è in grado di palesarsi tramite diagrammi e schizzi preliminari, la fase in cui il progetto viene descritto passo dopo passo, attraverso apparati rappresentativi tecnici, viste tridimensionali e simulazioni spaziali.

2.2 La linea narrante

In De Fiore è importante la definizione del termine schizzo in quanto strumento che collega la prima idea, l'input dell'idea, la sua logica organizzativa ma allo stesso tempo è il linguaggio che direttamente impressiona su superficie il gesto espressivo dell'autore.

“Prima idea dell’opera che appare nella mente dell’artista, fissata su carta con rapidi tratti di penna, matita, carboncino, pennello o altro strumento. Lo schizzo è di dimensioni inferiori all’opera d’arte che dovrebbe seguirne (ma che in realtà potrà anche non nascere), al contrario dell’abbozzo, che di solito può avere le proporzioni dell’opera stessa e che rispetto allo schizzo è già una elaborazione della prima idea, della felice improvvisa intuizione o, in alcuni casi, di una subitanea sollecitazione dell’inconscio che può avere conservato e ingorgato un’idea, per elaborarla all’insaputa dell’ego e portarla poi alla superficie della coscienza ad elaborazione conclusa. Lo schizzo nelle affermazioni del Milizia è «il delineamento rapido di un pensiero sopra un oggetto, per indugiare se merita di essere eseguito», mentre il Baldinucci precisa: «Schizzo o schizzi dicono i Pittori quei leggerissimi tocchi di penna o matita, con i quali accennano i loro concetti senza dar perfezione alle parti: il che dicono schizzare». La freschezza, l'immediatezza dello schizzo che con pochi tratti renda e interpreti il soggetto, non debbono confondersi con l'approssimazione o la superficialità; al contrario, lo schizzo anche se eseguito in poco tempo, anzi proprio per questo richiede grandissima attenzione al soggetto, capacità notevole di sintesi e profonda sensibilità che consentono al disegnatore di comprenderne e fissarne il significato e lo spirito.”

La descrizione del vocabolo continua con: *“I piccoli schizzi sono molto più sicuri e meglio disegnati dei grandi quadri», annota Delacroix, riferendosi ai disegni di Luca Signorelli e Francesco Vanni, aggiunge che «in pittura un bel segno, uno*

schizzo espressivo, possono eguagliare le opere più finite». «L’espressione più spontanea dell’intendimento artistico la troviamo negli schizzi”⁷.

Proprio le nuove tecnologie, come ad esempio i monitor touch, gli iPad, le pencil, permettono di collegare il gesto creativo, impetuoso e diretto, con il processo di digitalizzazione. Dopo anni, dove il disegno manuale ha subito un lento declino metodologico, è proprio lo strumento informatico che ne può riscoprire le valenze espressive, catturando direttamente da segni e tratti impressi di getto su carta, passando per la decodifica di stilemi, regole e tipologie collegate al periodo storico, fino all'uso delle regole proprie dell'architettura, per realizzare modelli conoscitivi in terza dimensione e portare alla luce l'intendimento metodologico e culturale dell'autore. È indubbio che l'apporto delle tecniche digitali diventa sempre più campo di sperimentazione e mezzo fondamentale nella costruzione di una narrazione visiva, ma nel tentativo di indagare l'aspetto metodologico che questa nuova stagione ha aperto dagli anni Novanta, senza mai cadere nella produzione di semplici immagini accattivanti solo dal punto di vista visivo.

Occorre utilizzare questi strumenti senza imbattersi nel rischio di trasformare il medium in messaggio. Richiamando il pensiero di Gabriele Pierluisi, il presente contributo di ricerca ha lo scopo di costruire esperienze di “digitale caldo”, inteso come tecnica capace di mescolare il disegno a mano con elaborazioni digitali moderne. Anche Luca Senatore nel testo “La ricerca nel disegno di design” parte dal presupposto di configurare il disegno di progetto, utilizzando tecniche differenti, capaci di far relazionare il disegno tecnico tradizionale con altri linguaggi, dando così il via a sperimentazioni di disegno integrato che potrebbe diventare mezzo di un nuovo modo di comunicare, ma, allo stesso tempo, un elemento qualificante dello spazio architettonico che rappresenta.

2.3 Di-segno come pensiero architettonico

Per non imbattersi in errori di tipo strutturale, nel concepimento di immagini di architettura, è fondamentale analizzare la storia del disegno di architettura, considerando la sofferenza che è stata vissuta nel corso dei tempi moderni dal disegno, quando viene circoscritto a ruolo strumentale, a nozione ob-

⁷ De Fiore, *Dizionario del disegno (voce schizzo)*, La scuola Editrice, Brescia 1967 (pp 510-512)

bligata di progetto e alla sua rappresentazione fino ad essere eclissato dall'introduzione dei modelli in uso negli anni 20 e 30, avvicinando sempre più il progetto alla sua realizzazione. Attualmente, le nuove generazioni di progettisti riscoprono nel disegno, il valore esplorativo non solo legato al progetto architettonico ma, soprattutto, all'intero territorio applicativo dell'architettura, considerata come idealizzazione dell'immaginario e del fantastico.

Da queste premesse bisogna partire per riflettere in modo esistenziale sulle possibilità che il disegno ci presenta in un momento di grande trasformazione.

Come le domande esistenziali poste da Paul Gauguin nel suo testamento visivo del 1897, *Da dove veniamo? Chi siamo? Dove andiamo?* L'artista pone i massimi quesiti dell'uomo e della sua presenza sulla terra, dichiarando: «ho trasmesso in questo quadro tutta la mia energia, una così dolorosa passione in circostanze così tremende, una visione così chiara e precisa che non c'è traccia di precocità e la vita ne sgorga fuori direttamente», così le nuove generazioni di architetti devono porsi quesiti sull'esistenza non della professione, ma sul ruolo del disegno, sul il suo significato e sulle potenzialità d'indagine che esso offre.

Dove comincia il progetto? Dove finisce il disegno? Dove comincia il pensiero? Dove finisce il progetto? Dove inizia il disegno? e dove inizia la costruzione?

Franco Purini⁸ rintraccia in queste nuove sollecitazioni date dal linguaggio come segno nelle nuove generazioni di architetti, rintracciando l'utilizzo del disegno come mezzo di esplorazione delle possibilità conoscitive dell'architettura, slegato dalla concretezza della realizzazione del progetto e dal suo momento operativo, rimodulando le distanze tra invenzione e realizzazione, tra autore e formazione, tra idee e ideazione, tra progetto edilizio e progetto conoscitivo. Proprio la linea sottile che divide il disegno dal progetto diviene il terreno relazionale da indagare andando ad analizzare i materiali grafici di un architetto. Quasi sicuramente, nelle trasformazioni che questa disciplina ha subito negli ultimi anni, un elemento diviene fondamentale e abbraccia tutto il territorio della rappresentazione, il suo autore.

“probabilmente il disegno è quella parte del nostro spirito che si chiede che cosa sia il disegno stesso. In questo senso il

disegno sarebbe sostanzialmente una domanda... L'equivoco consiste nel considerare il disegno di architettura uno strumento... Secondo tale concezione esiste un pensiero astratto e un pensiero verbale che ha bisogno ad un certo punto di cadersi in uno strumento per diventare forma o per comunicare qualcosa. Io sostengo al contrario che il disegno è pensiero esso stesso, anzi è la forma -pensiero fondamentale dell'architetto, il luogo elettivo nel quale la forma appare, e nella sua essenza più pura e durevole. ... questo sistema di lineamenta, deve sublimare al livello più elevato l'intenzionalità formale. Il disegno di architettura è proprio il luogo nel quale il pensiero formale si rende manifesto, è quindi il luogo esclusivo della sua esistenza. Non esiste quindi pensiero formale prima della sua rappresentazione nel disegno. Disegno che è allora, nell'ordine, pensiero, comunicazione e memoria.”⁹

Franco Purini traccia delle differenziazioni nello sviluppo ideativo: disegno come forma- pensiero, la forma pensiero-letteraria e la costruzione diretta, la prima presenta la forte pre-visione, la pre-annunciazione visiva dell'architettura riferita alla precisione ideativa. Un elemento fondamentale non solo per il controllo e la discussione che si avviano nella prefigurazione grafica, ma soprattutto per l'importanza di un rito al limite del propiziatorio e dedicatorio, mirato sull'ambiguità dell'immagine tra l'assenza e la presenza, assenza in quanto proiezione dell'oggetto reale, lontananza e testimonianza della differenziazione con il reale, presenza in quanto oggetto reale che rimanda a sé stesso.

Svincolando il disegno dall'idea di progetto e realizzazione, altra distinzione utile a tracciare le ultime considerazioni sul disegno, è il concetto di disegno “storico” scisso da quello automatico. I disegni effettuati a mano sono utili a riconoscere la qualità unica e irripetibile del segno (la cosa più umana e la testimonianza più alta dell'uomo) che viene messa in ombra dalle numerose innovazioni tecnologiche, che fino ad oggi hanno interrotto quel rapporto diretto del disegnare con il pensiero e l'ideazione. Come anticipato, sul disegno, come luogo dell'autografia dell'architettura, va posto l'accento sulle nuove tecnologie ad altissima prestazione grafica, in grado di ripercorrere il valore segnico dell'autore.

2.4 Disegno e riconoscibilità storica

8 Purini, *L'architettura didattica*, Gangemi Editore, Roma 1980

9 Purini, *Una lezione sul disegno*, Gangemi editore, Roma, 2007 (pp 31-33)

Sul rapporto disegno-progetto di notevole interesse sono le considerazioni di Vittorio Gregotti. Qualunque vocabolario italiano assegna alla parola disegno¹⁰ il doppio significato di proposta, di tensione o di progetto, ma va considerato il significato strettamente legato alla rappresentazione di figura immaginata o reale o, ancora, forma di una composizione. Ovviamente queste definizioni non colgono il ruolo del disegno inteso come processo del fare architettura, per mezzo del quale il progetto assume la sua forma definitiva tramite confronti con la realtà storica per mezzo della forma compiuta e delle risposte alle necessità d'uso pratiche e simboliche, date dal periodo storico, tramite una rappresentazione interpretativa o attraverso una distanza critica da essa, ipotizzando una proposta di alternativa allo stato delle cose.

“L'esercizio del disegno è per l'architettura una prima forma dell'immagine del pensiero” Cioè non si può dimenticare che il segno con cui sul foglio si agisce è un'invenzione umana del tutto speciale, un linguaggio simbolico che risale alla preistoria, non un semplice mezzo ma qualcosa che stabilisce con il pensiero, la memoria e il desiderio, il dialogo necessario alla costruzione dell'immagine del progetto, un dialogo che seleziona le possibilità infinite e sceglie quelle necessarie al sogno dell'opera specifica. Un aspetto del tutto speciale del disegno in architettura è anche quello della comunicazione tecnica, della rappresentazione obiettiva o convenzionale degli elementi che costituiscono le parti dell'insieme di un oggetto da costruire. Anche nella rappresentazione tecnica il disegno di architettura ha però una propria riconoscibilità storica e proprie regole simboliche in evoluzione che sono un altro suo aspetto fondamentale. In quasi tutti questi ruoli esso è strettamente connesso al problema della rappresenta-

*zione comunicativa e funzionale alla costruzione della cosa, monumento, meccanismo o edilizia che essa sia.”*¹¹ Secondo Gregotti, anche l'uso del disegno tecnico ha dei rimandi alla forma di comunicazione per la costruzione di congegni che presentano diversi livelli di complessità e autonomia. Si tratta, infatti di una forma del disegno, dotata della coscienza del proprio momento storico o di volontà interpretativa, visualmente intenzionale, sia anche come strumento riferito alla costruzione dell'architettura e delle sue parti costitutive, rivolte direttamente al cantiere. Pertanto, anche il disegno esecutivo di architettura dimostra un proprio fascino visivo libero e autonomo che fa immaginare l'elemento rappresentato nella sua proiezione di realizzazione, nella sua originaria logica nella rappresentazione delle parti, sia nella rappresentazione delle connessioni che aiutano alla comprensione complessiva del senso della costruzione del soggetto, in quanto opera e di fattori in riferimento agli elaborati dall'autore.

Decisiva è la discussione che Gregotti fa tra disegno come opera autonoma e il disegno come strumento di indagine. Proprio il secondo aspetto è di fondamentale importanza, soprattutto nel mondo moderno, spesso, infatti, il disegno assume anche un valore autonomo come affermazione di una divergenza di principi nei confronti dell'attività professionali appartenenti ad un dato periodo storico o di una volontà di proporre in modo autonomo è autentico un'espressione personale, un frammento di sogno, di memoria, di illusioni o di verità oppure l'ipotesi di un manifesto della propria posizione nei confronti della pratica professionale o, anche più radicalmente, quale rappresentazione di un'ideale di utopia sociale, spesso utile a dare forma ad un contenuto ideale ad un'immagine sublime che resta separato dalla sua realizzazione.

Importanti sono le esperienze del primo trentennio del ventesimo secolo, volte, spesso, a comparare il disegno architettonico all'utopia politica o religiosa, facendo assumere agli schizzi diretti e alle loro sequenze il massimo dell'adesione di un'architettura ai propri fondamenti teorici e utopici prima che al disegno compiuto. Il disegno di architettura come indagine di un'idea, di un progetto si allontana dalla rappresentazione realistica per prendere le forme di un realismo provvisorio del pensiero, di un immaginario e della sua memoria, per prendere progressivamente la strada di un'interpretazione

¹⁰ V. Gregotti, *Il Disegno come strumento del progetto*, Marinotti Edizioni, Milano, 2014 (nota p.13). In altre lingue la parola disegno ha vocaboli diversi per corrispondere ai diversi significati: *dran, pattern, sketch, design, project*, in inglese; *zeichnung* (come effetto), *reichnen* (come atto), *entwurf* (come progetto) e poi anche *plan e skizze* (in tedesco) o come invece in francese il vocabolo *dessin* si definisce con un ulteriore vocabolo accostato (*dessin d'architecture* o *dessin anime*) o con altre parole come *croquis, esquisse, ébauche* (in quanto abbozzo).

Nell'antichità greca i vocaboli che possono essere interpretati come “disegno” sono *graphè* o *skeriphos* che fanno riferimento all'atto di incidere, come peraltro nel latino *scribere*.

¹¹ Gregotti, *Il Disegno come strumento del progetto*, Marinotti Edizioni, Milano, 2014 (pp.14-15)

intenzionale di necessità d'uso e di contesti e bisogni reali. Da qui, secondo Gregotti parte il disegno come strumento di indagine flessibile o come disegno utile a verificare la coerenza di un principio nelle varie scale del progetto. E' proprio dalle tracce e delle sequenze spaziali del racconto o delle sue pause o delle sue indecisioni che si stabiliscono i ritmi dei possibili percorsi compresi, quelli della narrazione e della costituzione del progetto, delle sue fasi, dei suoi pentimenti delle sue sottolineature mature, delle sue possibilità di uso pratico e simbolico. Il disegno diviene, pertanto, uno strumento di indagine e di narrazione dell'intero processo, basato su un complesso vocabolario di dati, di informazioni tecniche, di necessità che vengono individuate, raggruppate e gerarchizzate a partire dagli intenti del progetto, e che tramite il disegno, precisano di volta in volta scelte che, come un programma, diventano materiale costitutivo del progetto specifico.

È la geometria che permette di leggere il regolare della complessità, della sua concezione, che permette una prima organizzazione dei suoi segni, delle relazioni necessarie tra il contesto e l'autore, cioè una proposta programmatica di ordine. Per questo motivo il disegno non va utilizzato come semplice mezzo tecnico, bensì come linguaggio utile a connettere direttamente pensiero e rappresentazione di forme, distanze, vicinanza, sequenze e relazioni per la costruzione programmatica dell'ideazione e della costruzione di un'opera.

*“Anche ri-disegnare o rilevare per mezzo del disegno un'architettura esistente, monumento o semplice manufatto, e indagare sulla relazione tra le sue parti, leggere la coerenza tra dettagli ed insieme interpretare il senso. È un'analisi storica, ma anche un'indagine sul modo di formarsi della cosa costruita, di restituire i processi di costituzione oltre lo sguardo sino al pensiero. Nel progetto di architettura il disegno è comunque, anzitutto il principale strumento di indagine, razionale e poetica insieme, per un'organizzazione delle cose dei problemi in quanto materiali per la costituzione della forma significativa dell'opera in cui quindi coincidono i suoi significati di proposta di modificazione della realtà e del suo modo di essere in un luogo, oltre che delle sue possibilità d'uso.”*¹²

¹² Gregotti, *Il Disegno come strumento del progetto*, Mariotti Edizioni, Milano, 2014 (pp.21-22)

3 Disegno dell'architettura:

3.1 Excursus teorico

Il disegno rappresenta l'architettura in quanto la “Ri-presenta”, come duplicato, sul piano dell'immagine. Tramite il segno grafico si compongono, su di una superficie, simulazioni dell'oggetto che si vuole rappresentare. La decodifica tramite segni può riguardare sia una realtà che esiste che un'intenzione progettuale. Il meccanismo della rappresentazione tramite linee, superfici, tracciati, tonalità cromatiche, ombre, stabilisce e costruisce una relazione con l'oggetto, avviando una fase di costruzione di corrispondenze capaci di evocare l'immagine mentale.

Secondo Derrida, in *“L'origine de la géométrie”*¹³, l'evocazione della rappresentazione avviene quando il segno può stabilire un riferimento con la realtà, sia se inteso come processo o indice che come comunicazione o espressione.

Di particolare rilievo è l'interpretazione che Derrida attribuisce al concetto di segno e di pensiero nel saggio *“Le putisce te la pyramide. Introduction à la sèmiologie di Hegel”* il segno viene distinto in tre definizioni:

- 1) Segno come intuizione rilevata
- 2) Segno come dileguare dell'esercizio
- 3) Segno come un esserci nel tempo

Il pensiero, è pensiero del segno, è il segno che si pensa e nel pensare rileva, toglie, rimuove la semplice presenza, fa dileguare. L'esserci, la determinazione finita, calando il mondo nel tempo. Vera è soltanto la presenza segnata, l'Alterità ridotta a ciò che in essa vuol dire qualcosa¹⁴. Il segno stabilisce un riferimento con la realtà sia se inteso come indice, sia se inteso come espressione. Nel primo caso, ogni immagine, nell'operazione di riprodurre un'oggetto, estrapolandone determinate sembianze, lo denota tramite l'associazione o le associazioni che possono generarsi nel rapporto tra segno e oggetto. Nel secondo caso, l'espressione fa riferimento al contenuto e al significato del messaggio volontario e intenzionale, l'esprimere comporta la volontà e l'azione di voler comunicare. Il disegno trasmette messaggi che nascono e si sviluppano da un programma, implicando un atto rafforzativo de-signare a signare. Presupponendo che il linguaggio grafico

¹³ Derrida, *L'origine de la géométrie” de Husserl*, puf, Paris 1962

¹⁴ Bonazzi, *Il segno, la traccia, il sintomo. Jacques Derrida da Hegel a Joyce*

sia la base di riferimento culturale per comprensione tra chi emette il messaggio e chi lo riceve, va considerato lo sviluppo di ogni cultura e del quadro di corrispondenze tra realtà e rappresentazione (il codice).

I codici nella comunicazione visiva si distinguono in:

1) Codice iconico, ovvero l'insieme di corrispondenze tra la realtà e l'immagine e le modalità con cui i fenomeni si palesano all'osservatore. L'azione interpretativa è svincolata da convenzioni legate alla società o dalla cultura della comunità, ma fa riferimento a somiglianze percettive comuni a tutti gli uomini;

2) Codice simbolico, che necessita dell'individuazione del codice comunicativo di riferimento, un accordo interpretativo sul significato da attribuire a ciascun segno.

Di particolare rilevanza è il processo che vede il disegno come mediatore per un iter progettuale. Andrea Casale in *"Forme della percezione dal pensiero all'immagine"*¹⁵ analizza in modo metodologico il disegno di progetto elevandolo a sistema di connessioni e informazioni in continua trasformazione ed evoluzione.

Il progettista si avvale del disegno in quanto metodo più efficace per sintetizzare un processo complesso che si sviluppa nella mente. Il problema è la realizzazione di un sistema di verifica e controllo dell'idea progettuale. *"costruire un modello rappresentativo sintetico su cui appuntare la complessità del modello mentale che non è gestibile nella sua interezza solo attraverso la propria capacità immaginativa. Il disegno diventa uno strumento assolutamente simbolico dove ogni segno assume un significato specifico e diverso a seconda del fenomeno che si rappresenta."*¹⁶

Proprio nel disegno architettonico coesistono difficoltà che partono dalla realtà fisica, le normative, la conformazione spaziale, le normative, il committente ecc; il progettista, come primo atto, costruisce un vero archivio che contiene le informazioni sistematizzate e messe in rapporto seguendo criteri ben precisi. Dai disegni geometrici che descrivono le peculiarità planimetriche, le qualità delle misure ai modelli virtuali che palesano le relazioni spaziali tra le parti, disegni in rapporto con annotazioni testuali, immagini fotografiche,

un patrimonio questo, informativo, che facilita la memorizzazione e comprensione dello spazio in cui il progettista si trova ad operare. Tutte le informazioni organizzate in sistemi di raccolta dati concorrono alla costruzione del modello mentale dell'oggetto, un organismo, cioè, talmente complesso che necessita di un sistema di guida che crei interconnessioni sintetiche utili alla memoria per ripercorrere le connessioni tra i diversi dati. Tutto partecipa e concorre alla realizzazione di un modello complesso che interagisca tra memoria e presagio. Ultimo aspetto è quello che riguarda la restituzione del progetto e dell'idea, vale a dire la comunicazione. Le caratteristiche dell'apparato sintetico assumono sempre più livelli descrittivi producendo informazioni sempre più specifiche dell'oggetto architettonico.

Questo continuo spostamento tra i livelli di informazione permette, al progetto, di restare un'"opera aperta", il progetto tramite le modifiche di scala, entrando sempre di più nel particolare, permette al progettista di avviare l'opera di verifica, controllo e modifica e spesso, anche una fase di correzione. Casale rintraccia nel disegno quel processo progettuale che dall'esperienza sensoriale e percettiva arriva alla definizione di un modello tipologico, sintetico e concettuale, in modo inverso, nel disegno di progetto si passa dal modello sintetico, caratteristico per la riduzione dei concetti a caratteristiche sinottiche prima della forma e della funzione, arrivando alla definizione delle qualità più dettagliate dell'oggetto e dello spazio che lo ingloba.

Questa interazione di modelli porta alla formazione di una conoscenza del fenomeno permettendo l'immaginazione. Il disegno di progetto non va più inteso come unità singola, ma come parte di un processo conoscitivo e comunicativo articolato dove tutte le rappresentazioni, dallo schizzo alla rappresentazione virtuale, insieme a sistemi di conoscenza validati dalle specifiche circostanze, formano nella mente, prima del progettista poi nel fruitore, un modello mentale dinamico e immaginativo dell'oggetto. Si constata, così, che il disegno di progetto da solo non riesce a racchiudere tutta la complessità della realtà, ma riesce ad assumere un valore comunicativo indipendente. In questo modo, il disegno di progetto assume un valore di processo informativo parzialmente indipendente dal significato, ma che nell'espressione "significato" e "significante" assumono lo stesso valore.

Secondo Roberto de Rubertis in *"Il disegno dell'architettura"*

15 Casale, *Forma della percezione dal pensiero all'immagine*

16 Casale *forma della percezione dal pensiero all'immagine* pp248-250

ra”¹⁷ il disegno di progetto è la costruzione, su di una superficie bidimensionale, dello schema logico, uno schema di senso in riferimento alla realtà. Il disegno è, dunque, rappresentazione del modello bidimensionale, di un sistema di relazioni, osservato, ipotizzato o progettato. Sono solo gli insiemi delle caratteristiche che intuitivamente vengono selezionati dal nostro sistema che non rappresentano la realtà, ma il suo modello, tramite segni da essi estrapolati. La questione riferita al rapporto tra immagine (modello) e realtà (verità) è centrale per lo sviluppo di un metodo analitico riferito al disegno di architettura e al rapporto con il suo modello mentale.

Aldo Stella nel contributo in “*Un disegno in eredità*”¹⁸ parte dal presupposto che il mondo è l’immagine dell’eterno. “*Ciò equivale a dire che, da un certo punto di vista, l’immagine è, ma, da un altro punto di vista, l’immagine non ha un suo autentico essere, giacché il suo vero essere è l’essere del modello. L’immagine, insomma, rinvia necessariamente a qualcosa di diverso da sé, a qualcosa di cui è l’immagine, cioè al modello originario. Se non ci fosse il modello non ci potrebbe essere l’immagine ed è proprio per questa ragione che l’essere dell’immagine è un essere subordinato, laddove l’essere del modello è assoluto. Il modello è a prescindere dall’immagine; l’immagine è solo il riferimento al modello: essere assoluto il primo, essere relativo il secondo.*” L’immagine, fino ad un certo punto, esprime il modello per poterne essere immagine ma, dall’altro canto, l’immagine che è mobile stravolge il modello che è eterno, in un rapporto duale, da un lato l’immagine traduce il modello, dall’altro lo tradisce. Nella separazione tra immagine e modello vi è una distanza che li rende in rapporto tra loro, così come la continuità in quanto l’immagine è riferita a quel dato modello, ma senza esserne coincidente. La riflessione filosofica ha cercato di indagare nel tempo sulla questione dell’essere che non è apparire, ciò che appare ad altro da sé, presentando a qualcuno vincolandosi al soggetto al quale si presenta. Non è la realtà, ciò che è in sé, ciò che non ha bisogno di altro per essere. L’essere è l’elemento assoluto in quanto indipendente da tutti i riferimenti, mentre l’apparire resta rapportato a chi sta osservando e al contesto che lo comprende. La realtà che l’osservatore

intercetta è una realtà determinata dal nostro sistema di riferimento, una struttura percettiva sviluppa sistemi di categorie multiple e personali che producono un determinato modo di percepire la realtà. Se l’uomo non avesse una struttura percettiva e un sistema di catalogazione, la realtà si svelerebbe in modo totalmente diverso, in quanto leggeremmo il mondo e i suoi fenomeni (le sue immagini) in modo parziale. Da un lato il mondo deve riferirsi al suo modello originario, dall’altro lato al soggetto che lo accetta come tale. Tra il modello e l’immagine si avvia un sistema di relazioni in bilico tra diversità e continuità. Il modello si e in questa apparizione si vincola all’osservatore. L’immagine intesa come espressione dell’assoluto e l’espressione, intesa come spazio che intercorre tra realtà assoluta e il soggetto che l’accoglie secondo i suoi modi. Proprio l’espressione è il dato che permette all’assoluto di entrare in discussione, prendendo forme e di apparire sottraendo l’assolutezza. Per questo quando assumiamo un’immagine essa non deve essere assunta come assoluta e con una realtà autonoma, considerando che l’essere è consentito solo all’originario. L’immagine è apparire e l’apparire non è essere. La strutturazione dell’immagine è relazionale in riferimento all’origine ed è per questo che l’immagine si presenta in segno, in discorso. Quello che viene interpretato è il segno che viene riferito ad un significato e al rapporto di sensi ad esso collegati. Nella definizione dei modelli grafici Roberto de Rubertis in “*Disegno dell’architettura*” esamina i due percorsi da poter intraprendere, uno il modello mimetico cioè, la riproduzione degli aspetti legati alla percezione della realtà e delle sue apparenze. Il modello analogico, costruzione di schemi interpretativi non attraverso la visione diretta ma tramite collegamenti logici. Sono questi due modi che permettono la conoscenza della forma architettonica da intendersi come struttura concettuale che si realizza tramite le percezioni apparenti e la struttura concettuale che prescinde da esse. Nel modello mimetico, il disegno tende ad emulare le caratteristiche della visione costruendo lo spazio, attraverso l’esperienza della percezione e replicando gli stessi stimoli della realtà.

Nel modello analogico il disegno diviene lo strumento per le diverse interpretazioni dove l’immagine produce stimoli che non corrispondono alla percezione diretta data dall’osservazione. Produce costruzioni grafiche e schemi mentali. A tal proposito, Vittorio Ugo sostiene “*il disegno architettonico*

17 de Rubertis, *Il disegno dell’architettura*

18 Stella, *Un disegno in eredità in memoria di Adriana Solletti*, pp. 25-28

non rappresenta alcuno spazio: servendosi della geometria come materiale, esso costruisce uno spazio (che può eventualmente oscillare fra l'attrazione, l'alluvione e l'illusione), all'interno e per il tramite del quale rappresenta oggetti cose e luoghi [...] in questo senso le forme della rappresentazione sono anche e sempre forme della progettazione architettonica, "strutture espressive e geometriche dotate di forti valenze genetiche"

Infine, va considerato il pensiero, operazione che permette di superare queste divergenze, considerando conoscibile tutto quello che viene formulato attraverso l'azione e che, parte dalla costruzione di modelli interpretativi nel rapporto tra l'uomo e il mondo. Secondo Bridgman nella *"Logica della fisica"*¹⁹ tutti i modelli realizzati con l'obiettivo di costruire strutture di senso, spiegazioni logiche sono operazioni verificabili e consentite solo all'interno della procedura sperimentale dalla quale vengono generati e tramite l'insieme di segni e codici che ne hanno permesso la produzione. La realizzazione di schemi interpretativi entra nel campo della comunicazione visiva quando essi vengono utilizzati per trasmettere modelli e che devono avere come obiettivo la comunicabilità avvalendosi delle forme grafiche. Il valore dell'azione segnica diviene di primaria importanza quando, il disegno, viene impiegato come verifica percettiva che prende forma e vita contestualmente alla formulazione di ipotesi. Proprio la prefigurazione spaziale di una forma complessa richiede un supporto a schemi morfologici esterni al pensiero, schemi che nascono per essere utilizzati e sulle quali apporre infinite integrazioni mentali. Per questo il disegno viene inteso come supporto della mente, da impalcatura provvisoria dell'immagine-azione, che è il luogo dove le idee possono prendere forma, a veicolo che consente allo schema originario di entrare attivamente nella costruzione del pensiero. Grazie a questo meccanismo di supporto alla prefigurazione che il disegno diviene fondamentale per l'elaborazione di riflessioni geometriche e di indagini che riguardano la morfologia dell'oggetto e della sua natura figurativa nella terza dimensione. Una volta che i segni prendono vita tramite il tracciamento su di una superficie, acquisiscono un valore inestimabile, diventano tracce di un atto conoscitivi e di una azione di indagine che mette in rapporto l'astrazione mentale dell'oggetto con la

diretta azione conoscitiva, di interpretativa e / o progettuale. Si tratta di tracce che costruiscono una narrazione parallela sull'intenzione precisa, diventando essi stessi esternazione e nuova prefigurazione, agli occhi di chi osserva, fondamentali per una nuova indagine conoscitiva, pertanto una fonte di conoscenza. È proprio il segno grafico che diviene la connessione percettiva diretta di una cultura in continua modificazione ed è proprio tramite la rappresentazione che si aprono legami nel tempo. Proprio l'immagine, che appartiene e supporta tutto lo sviluppo del pensiero, dalla produzione alla lettura, ne è spesso il vettore che permette lo sviluppo e l'evoluzione dell'idea. Utile all'evoluzione dell'idea e a supporto di quel rapporto tra la fase mentale e l'esternazione, tramite modelli e segni, è l'introduzione della realtà virtuale. Il modello virtuale permette di realizzare un controllo dello spazio che il disegno non consente in modo immediato. Intendere l'uso di questo recente sistema di rappresentazione permette la realizzazione di maggiori livelli di astrazione, ma soprattutto maggiore controllo e accesso del "modello" non più mentale ma virtuale. Secondo De Rubertis²⁰

"Per quanto riguarda i mezzi informatici va rilevato che consentono di produrre sostanzialmente due tipi di elaborati: il primo comprende il disegno assistito dal computer che può ritenersi del tutto analogo concettualmente ai disegni tradizionali, il secondo introduce nel campo della rappresentazione la possibilità di costruire le realtà "virtuali", animate e percorribili, che hanno agitato il mondo del disegno minacciando la solidità di alcune precedenti convinzioni. Sembra infatti che la possibilità di costruire immagini "quasi" reali, determinate dall'osservatore nel momento stesso della sua esplorazione, prive di consistenza materica e disposte in successione effimera nelle quali l'evocazione del reale non possa più distinguersi dal reale autentico, abbia confuso le distinzioni fondamentali tra i concetti di disegno, visione, progetto, realtà, illusione."

Se il modello, inteso come rappresentazione progettuale (digitale o analogico), venisse concepito come base per annotazioni grafiche, numeriche, logiche, separando il sistema segnico utili a stabilire i parametri formali, dall'insieme di procedure visive fondamentali per una simulazione percettiva spaziale, la rappresentazione che ne scaturisce diviene una traduzione del luogo della documentazione, del progetto

¹⁹ Bridgman, *la logica della fisica moderna*, Boringhieri, Torino 1965

²⁰ de Rubertis, *il disegno dell'architettura* (pp. 28-29)

e dell'interpretazione, restituendo una simulazione percettiva integrale, un disegno, secondo Franco Purini che è al contempo “interno” ed “esterno”: quello che è nella mente, immaginazione e che si palesa, in un secondo momento, attraverso una traduzione, uno schizzo o un'immagine. Nella virtualizzazione, di una rappresentazione grafica, si genera quel modello esterno utile a ricavare ogni informazione utile alla comunicazione.

3.2 Disegno e didattica

In ultima battuta va analizzato il disegno considerato all'interno del suo valore didattico e pedagogico.

Talvolta questo aspetto si avvale degli strumenti della narrazione nei confronti di una realtà storica e delle possibili sublimazione, come ha proposto il movimento moderno, la narrazione è regolata da una razionalità metodologica e delle sue funzioni, decodificando i casi presentati dalla realtà, spesso internazionale, spesso indipendente dai linguaggi del passato, spesso anche indipendente dalle possibilità di un progetto utopistico della modificazione delle relazioni sociali e coerente con il graduale sviluppo di ogni rivoluzione linguistica, politica e soprattutto industriale. Tra gli architetti del movimento moderno, va citato, il protagonista che ha lasciato molteplici tracce narrative del percorso e del processo di costituzione del proprio progetto di architettura: Le Corbusier. I taccuini dell'architetto e la loro valenza nel parlare su carta di ciò che è accaduto e che deve accadere attraverso tutte le scale di rappresentazione nelle diverse fasi dell'architettura, degli intenti, dei linguaggi, sono operazioni che per secoli hanno connesso architetti ad artisti.

I segni hanno sempre valori funzionali diversificati dalla costruzione di un progetto di architettura, ma sempre connessi come materiali per il montaggio, come procedimento messo in atto nelle arti visive e diventato fondamentale dopo le avanguardie, pur presentandosi in ruoli diversi. In riferimento al montaggio e soprattutto rivolgendo lo sguardo alle contaminazioni nella rappresentazione integrata va fatto riferimento alle potenzialità offerte dalla narrazione cinematografica e poi televisiva ed oggi multimediale. All'interno di questo linguaggio appaiono aspetti specifici e rilevanti sulle metodologie di montaggio che gradualmente si vanno a sviluppare. Benjamin rintraccia nel ritmo percettivo a scatti l'elemento strutturare della narrazione considerandolo un principio che

si trasmette come organizzativo anche per gli attuali sviluppi di progetto di architettura, metodo che oggi possiamo rintracciare nelle sperimentazioni dello Storytelling applicato ai progetti di architettura, del suo sviluppo comunicativo e percettivo. L'insieme degli strumenti plastici (modelli), schizzi (disegno) e la realtà virtuale, sviluppano interessanti attività cognitive utili allo sviluppo e l'estensione del pensiero divenendo supporto attivo all'apprendimento del fare progetto. Un fare che si avvale dell'importanza del disegno per generare spazi, prevederne gli effetti, controllarne lo sviluppo e soprattutto verificarne i risultati.” *L'obiettivo di conseguire una piena padronanza del rapporto tra pensiero progettuale e realtà richiede un lungo apprendimento, un intenso tirocinio dell'esercizio della fantasia. È in questa fase che il disegno esplica massimamente le sue capacità di chiarificazione del pensiero tridimensionale, di costruzione e affinamento degli strumenti progettuali. È la fase in cui il rapporto tra immagine e idea deve essere fluido, senza resistenze tecniche e concettuali: è la fase in cui può veramente dirsi che il disegno è l'idea*²¹. Con questo passaggio De Rubertis richiama l'intervista di Franco Purini sul rapporto tra disegno e ideale in riferimento all'intero percorso dell'attività progettuale:

*“L'unica opera che è veramente dell'architetto espressione autentica del suo essere al mondo e del suo volerlo cambiare, è il disegno autografo e, tra le forme di questo, lo schizzo[...]. L'edificio è un'opera collettiva, l'opera che può essere individuale dell'architetto è il progetto di cui lo schizzo è il codice genetico, la forza formalizzante.”*²²

Maggiore è il rapporto di connessione tra pensiero-immagine, così come tra immagine e realtà, più il campo della progettazione si arricchirà di una serie di procedure grafiche in base alla qualità delle connessioni selezionate e esplorate. Secondo Vittorio Gregotti, il disegno è un processo che si avvale di un senso reattivo, nel momento in cui si avvia l'organizzazione dei materiali proposti direttamente dall'uso del segno come modificazione creativa dell'esistente, incluse le problematiche intrinseche.

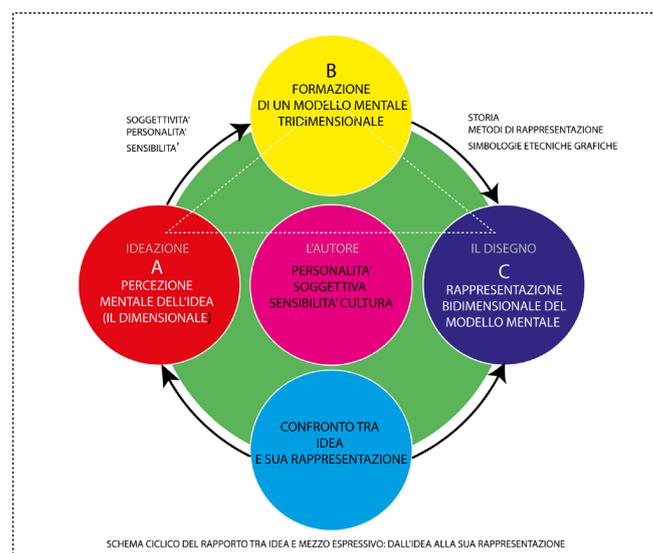
A questo punto, è importante indagare i vari significati della parola disegno, che si riferiscono ad una proposta o un intendimento, sino a proporre i primi elementi di un progetto che,

21 de Rubertis, *il disegno dell'architettura* (pp30-31)

22 Purini, *il disegno è l'idea*, in *XY, dimensione del disegno*, n.13, 1991 (p.31)

per ovvie questioni, risulta ben diverso da quello per le arti visive. Ulteriore significato si riferisce alla forma di comunicazione, oppure di rilievo di qualcosa di esistente, in ultimo, quello riferito al disegno come strumento di indagine che, in architettura, fa riferimento al pensiero progettuale dell'intero percorso di formalizzazione, fino agli atti riferiti a comunicare le proprie decisioni in riferimento all'oggetto che intendiamo come sistema di relazioni e significati tradotti in forme.

“la parola disegno, come il doppio significato di progetto, come proposta o intenzione, ma anche quello di rappresentazione di figura immaginata o reale, o di forma e di appunti per una composizione ancora da definire. Ma mentre proprio queste definizioni sottolineano talvolta il significato del disegno come opera in sé, non colgono completamente il suo ruolo nel processo del progetto di architettura, in quanto esso è strumento essenziale, simbolico e pratico, del senso delle modificazioni progressive del fare per mezzo delle quali poi il progetto assume gradualmente la forma definitiva, come organizzazione intenzionale di segni che si confronta di nuovo con la realtà storica che lo circonda in accordo o cogliendo una distanza critica come fondamento di un'alternativa progettuale nuova di fronte allo stato delle cose e di una regola altra per esse [...] il disegno del progetto di architettura non è però necessariamente la costituzione diretta di un linguaggio riconoscibile ma piuttosto lo strumento per la costituzione della forma di un'architettura specifica e questo, pur con tutte le sue assonanze e le reciproche influenze possibili, lo distingue dal linguaggio delle arti visive. Il progetto di architettura il disegno è quindi anzitutto il principale strumento di indagine per un'organizzazione della scelta di materiali, dei problemi specifici e singolari delle parti e degli spazi necessari all'uso delle loro relazioni e dei principi per la costruzione della forma dell'opera.”²³



Schema 1 schema ciclico del rapporto tra idea e mezzo espressivo: dall'idea alla sua rappresentazione

3.3 Rilevare –(ri)disegnare

Importanti, per l'inquadramento metodologico sul disegno, sono le riflessioni che la scuola romana da anni porta avanti. Queste riflessioni partono dagli studi analitici di documentazioni grafiche fino ad arrivare alle più moderne interpretazioni geometriche informatiche che il mondo dell'architettura sta traversando. La costruzione di conoscenza grafica riferita all'architettura permette di creare percorsi di conoscenza e di comunicazione del progetto di architettura. Numerosi sono gli esempi rivolti ai disegni di progetto storici, al movimento moderno, fino ad arrivare alle esperienze dell'architettura contemporanea. Per applicare le più innovative metodologie di rappresentazione integrata bisogna delineare la differenziazione, o meglio, sottolineare i percorsi in comune tra rilevare e l'azione del ridisegnare. Elena Ippoliti, del testo "Rilevare", introduce l'argomento passando per le varie origini del termine:

“Cosa si intende comunemente con il verbo rilevare? Tra i vari significati di rilevare (da rilevare "sollevare, rialzare") abbiamo ad esempio quelli di "levare, togliere di nuovo". "rialzare", "ritrarre, ricavare, accertare", "individuare", "venire a conoscenza, comprendere, arguire", "notare, far notare, mettere in evidenza", ecc [...] Tra i vari significati, rilevare può essere utilizzato come sinonimo di comprendere,

23 Gregotti, *I racconti del progetto* (pp60-62)

*intendere, arguire. Rilevare un'opera significa "comprenderla", ma questo vuol dire che non è possibile rilevarla senza comprenderla. Le operazioni di rilievo debbono portare ad una "lettura globale" dell'opera, penetrando nella sua complessa realtà, analizzandone tutti gli aspetti possibili, per pervenire ad una conoscenza, qualitativa e quantitativa, per quanto possibile, il più completa ed esaustiva. Ma il verbo rilevare ha ancora un altro significato: levare di nuovo, nel senso di rialzare, sollevare l'Immagine che ciò ci suggerisce è quella del rilevatore intento a ricostruire dalle fondamenta l'edificio che va a rilevare, intento a risollevarlo dopo averlo scomposto attraverso indagini, analisi, le più varie e diverse possibili, ma tutte necessarie. Solo quest'operazione di scomposizione permetterà di arrivare a comprendere il percorso del progettista (in senso più ampio la storia), le sue scelte e motivazioni. Successivamente sarà possibile ricomporre, ricostruire l'iter progettuale e costruttivo che ha portato alla realizzazione di quella architettura o di quello spazio urbano. Ma rilevare può essere anche usato col significato di mettere in evidenza, cogliere gli errori e le contraddizioni."*²⁴

È importante e necessario che si attui un'operazione di "discretizzazione" sull'oggetto preso in considerazione, sottolineando, di volta in volta, le caratteristiche formali, dimensionali e compositive.

Discretizzare è permettere di avviare quei percorsi che dalla percezione della realtà passano alla rappresentazione ed è fondamentale struttura per tutte le operazioni di rilevamento, nella trasformazione che avviene a livello concettuale, l'oggetto reale viene proiettato nel modello discretizzante ed è, in questo momento, che interviene la soggettività dell'osservatore rilevatore che si ritrova a dover operare delle selezioni e attuare delle attività analitiche e critiche. Per questo motivo il rilevare è sempre un'attività critica ed ermeneutica. Il rilevare non è semplicemente una mera rappresentazione o riproduzione dell'oggetto del paesaggio ma soprattutto è interpretazione.

L'osservatore dovrà necessariamente riconoscere l'oggetto, perché il riconoscimento che guiderà le scelte grafiche e la selezione dei dati nell'azione di scoperta dell'oggetto.

"con il termine rilevare non si intende quindi una serie di passive operazioni di misurazione e restituzione grafica, ma una processualità di atti finalizzati alla comprensione del

*reale, una pratica intellettuale attraverso cui il fenomeno indagato viene dapprima riconosciuto, quindi interpretato discretizzato ed infine classificato. Il rilievo ma più in generale il disegno rappresenta perciò uno strumento di analisi fondamentale per la conoscenza del reale."*²⁵

Tra le considerazioni più ampie che si riferiscono al rilievo, nelle note di Elena Ippoliti vi è una relazione introduttiva di Roberto de Rubertis in "Rilievo tra storia e scienza"²⁶ tra queste righe il rilievo viene definito quale presupposto a qualsiasi intervento sul patrimonio culturale, in quanto forma di conoscenza del bene architettonico ed ambientale considerato nella sua globalità, nella sua complessiva articolazione e il titolo del convegno, mette in luce le varie sfaccettature del dibattito intorno al rilievo. Da una parte c'è il rilievo come documentazione completa non solo del manufatto ma dell'oggetto appartenente al bene culturale e quindi espressione e traccia di una cultura, quasi come una documentazione cioè che sappia arrivare alle radici dei suoi valori dal punto di vista umanistico, sociale, filosofico e storico. Può essere intesa come se si riferisse allo stato dell'attualità del manufatto, quanto al processo di formazione e di trasformazione appartenente alla sua storia. Dall'altro, la posizione che prevedeva la pratica del rilievo la completezza, da pervenire tramite informazioni e giudizi critici. Le altre posizioni rintracciano, nelle tecniche e negli strumenti, la conoscenza del manufatto generando una eccessiva segmentazione e specializzazione nella professione del rilievo. Oggi, al rilievo e all'operazione del rilevare si attribuiscono dei significati estremamente importanti come la lettura e l'analisi per la comprensione, la documentazione e la conoscenza del patrimonio culturale. Rilevare vale quanto penetrare nella complessa realtà, analizzandone tutti gli aspetti possibili elaborando una lettura globale che attraverso le forme, la genesi, le dimensioni, le caratteristiche costruttive e tecnologiche, strutturali e distributive, materiali e tecnologiche. Dallo stato attuale a ritroso si ripercorre la sua storia, la genesi tutte le fasi del suo uso, individuando l'intero iter progettuale costruttivo che ha portato al concepimento e alla realizzazione di questo oggetto, del suo divenire fino allo stato attuale. È una peculiarità del rilievo quella dell'a-

²⁵ Ippoliti, *Rilevare* (pag. 10)

²⁶ De Rubertis, *Atti del convegno raccolti in XY dimensioni del disegno, anno quinto n. 11/12, 1991*

²⁴ Ippoliti, *Rilevare* (pp9-11)

spetto comunicativo e cioè l'esposizione di dati raccolti in modo che essi diventino informazioni. Occorrono dati informativi che ci aiutano ad affermare l'importanza del rilievo come attività analitica che si struttura come tale e che produce un modello conoscitivo e comunicativo nell'oggetto preso in considerazione. Altro passaggio fondamentale è quello di intendere "il rilievo tematico", essendo la descrizione di un sistema che dialoga tramite modelli e cioè temi che aprioristicamente individuano insiemi, relazioni e flussi del sistema concludendosi con un ordinamento di tali modelli ipotizzati. Attraverso la realizzazione di questi modelli la complessità del fenomeno si va a ridurre, permettendo l'individualizzazione di proprietà che non sarebbero resi visibili tramite la fruizione diretta dell'oggetto. Tramite il confronto con altri modelli avviene la fase successiva di conoscenza, cioè l'indagare tramite categorie messe in relazione tra loro. Efficace è la fase di relazione e comparazione con altre tipologie di modelli: è necessario che l'azione di riduzione grafica del reale, le operazioni e selezioni delle astrazioni, seguano dei percorsi ben determinati, definiti in anticipo tramite classi e categorie di indagine, incluse quelle di comunicazione. A questo punto, il rilievo si configura come fase di conoscenza analitica che si concretizza tramite classificazioni date in funzione dei temi al fine di produrre una rappresentazione astratta e articolata, secondo vari punti di vista che toccano vari parametri.

Per questo il rilevamento viene concepito come analisi di temi prefissati riferiti all'oggetto o la formulazione di modelli che ne descrivono le valenze quantitative e qualitative. Questa processualità, che utilizza definite operazioni riferite alla fruizione del prodotto riservato, è di fondamentale importanza, è il tema che si appresta ad indagare e in relazione questa tematica che si progetta è struttura il rilievo, e, in conclusione, si può affermare che l'azione di rilevamento si progetta tramite metodi e tecniche relative all'acquisizione dei dati, quanto i metodi e le tecniche relative alla fase della comunicazione dell'informazione.

3.4 Dall'ermeneutica alla rappresentazione dell'architettura: metodi e strumenti

La "rappresentazione dell'architettura" che si presenta ad un approccio di tipo ermeneutico²⁷, sciolta da una semplice relazione strutturale con il soggetto rappresentato, così come è

libera da qualsiasi interpretazione che sia vincolata da interessi di natura espressivi. Da questo punto di vista di interpretazione che il Vagnetti²⁸ traccia tra disegno e grafico intendendo differenziare il disegno come notazione che mantenga il significato espressivo prodotto da una determinata personalità, da una notazione che annulla i valori espressivi, per acquistare i caratteri che servono a conseguire la chiarezza della decodificazione del disegno. Della rappresentazione va identificata un'altra distinzione che vede coinvolto il "disegno di rilievo" dal "disegno di progetto", necessaria per dare un ordine al materiale grafico storico o prodotto, ma limitante in quanto le immagini prodotte nel campo della progettazione non sono mai unicamente di "rilievo" o unicamente di "progetto", mantengono l'intenzionalità e la finalità diverse ma che, allo stesso tempo, convergono fino a fornire una chiara descrizione di un'epoca e di un metodo che va oltre il semplice spazio del rappresentato o del costruito. A questo proposito, potremmo individuare un "disegno di rilievo" con il "progetto" che esso rappresenta, delineando sia il fenomeno architettonico interessato dal rilievo, sia il *modus* o programma di rilevamento che viene elaborato dal rilevatore, così come potremmo identificare nel disegno di progetto, quell'attività di rilievo mentale che il progettista va costruendo gradualmente nella ricerca di quell'immagine che sarà destinata a diventare architettura costruita. Sia l'immagine estrapolata dal reale sia l'immagine che alla realtà si rivolge, è sempre il disegno legato alla bidimensionalità del foglio, con i limiti e le potenzialità ad esso sottese.

Secondo De Rubertis²⁹ ogni forma di indagine sui disegni di architettura chiama in causa due tipi di rapporti che l'autore definisce rapporto primo è rapporto secondo. Stabilire una distinzione tra questi due momenti creativi è fondamentale soprattutto quando oggetto dell'interpretazione è l'ambiente architettonico, ovvero quell'ambiente che è indipendente dalle forme dell'osservatore e della comunicazione, ma è un prodotto culturale, quindi linguaggio e materia da interpretare.

A fornire informazioni sull'ambiente fisico del passato sono le immagini storiche, cioè i disegni che conservano l'impronta culturale dell'autore: di fronte ad essi nascono due problemi di interpretazione, il primo (rapporto primo) si riferisce al rapporto innescato all'origine tra il disegnatore e il soggetto

27 Quici 1996, p.282

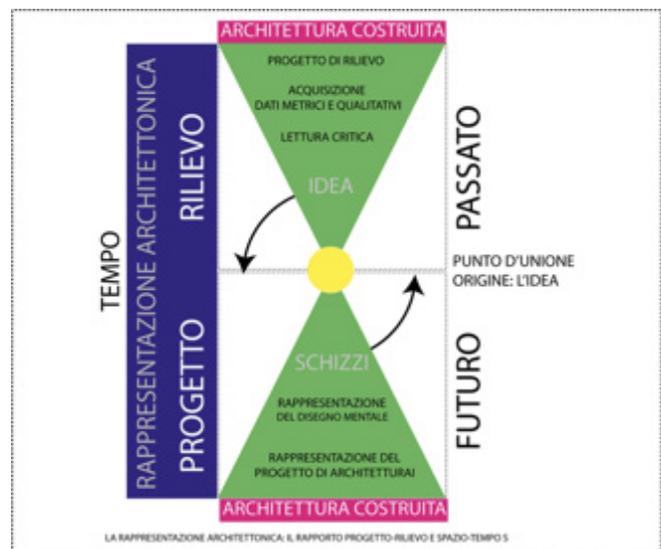
28 Vagnetti, *Il linguaggio grafico dell'architetto*

29 de Rubertis, *Ermeneusi del disegno*, (pp. 179-180)

rappresentato, rapporto dal quale nacque la raffigurazione e che implicitamente si riferisce all’analisi delle relazioni tra le due culture: quella relativa all’opera rappresentata e quella relativa all’interprete. Il secondo (rapporto secondo) riguarda il rapporto che si crea successivamente tra l’immagine realizzata e l’osservatore, cioè un rapporto che si riferisce alle relazioni tra i riferimenti culturali del disegnatore e quindi dell’osservatore. *“I significati attribuiti oggi sia il disegno di architettura contemporanea che a quelli trasmessi dalla storia sono esito non solo della capacità interpretativa attuale, ma anche di tutto l’insieme dei modelli conoscitivi e dei modi di strutturazione del segno che si sono sviluppati nel tempo e che si sono impressi in ciascuna immagine tanto da diventare parte integrante del suo attuale potere comunicativo. La storia dei modi di rappresentazione architettura come qualsiasi indagine logica condotta sulle forme del linguaggio non può prescindere dalla decodifica dei processi di trasformazione del segno grafico nel tempo, nel convincimento che il progressivo cambiamento dei suoi codici produca alterazioni irreversibili e la trasmissione dei messaggi. Particolari attribuzioni di significato intervenute a seguito di successive interpretazioni dell’immagine, possono arricchire, completare o innovare il senso della rappresentazione, attribuendo valore nuovi, talvolta imprevedibili, tuttavia riconoscibili come effettivo messaggio da parte di un numero sufficientemente ampio di persone in un ambito storico geografico assai vasto. Il segno può trasmettere allora significati pittura più ricchi e complessi di quelli originali.”*³⁰

Ogni rappresentazione si propone come una realtà nuova e come strumento diretto di conoscenza e in esse sono presenti tutti quei valori riferiti alla realtà rappresentata e contemporaneamente quelli introdotti personalmente dall’autore della raffigurazione, collegati ad una struttura semantica che l’esito del rapporto prima. Ma, in tutti i momenti in cui la rappresentazione viene osservata entra in gioco il rapporto secondo che non è meno soggettivo all’evolversi del gusto, del pensiero, delle convenzioni e dell’ideali del tempo di quanto non lo sia il primo. Sono propri i fraintendimenti linguistici, i significati indotti gli errori interpretativi che l’osservatore fa nei confronti dell’immagine che permettono di sviluppare delle sovrapposizioni a quelle del disegnatore nei confronti dell’opera rappresentata. La problematica, a tal proposito,

non è riferita a quello di riconoscere nell’immagine il campo di studio per la comprensione dei fenomeni culturali, quanto individuare un nuovo metodo di indagine che si affianchi a quello tradizionale e che tenga fermo il rapporto primo per considerare come variabili il rapporto secondo. Va considerata l’immagine come elemento fisso di riferimento e va aperta l’indagine ai diversi modi con i quali la varietà degli osservatori riesce ad intenderla. Ed è la base dello studio che appare l’esigenza di indagare la pluralità dei modi di comprendere un’immagine che osservatori di diverse epoche, diverse culture hanno storicamente testimoniato. La rappresentazione degli ambienti architettonici è estremamente collegata alle particolari condizioni spaziali e temporali che ne fanno il frutto di uno specifico atteggiamento di pensiero e di metodo caratterizzata a livello stilistico e i contenuti ad essere osservata nel tempo e da più osservatori, ognuno dei quali attribuisce ad ogni singolo segno dei significati prodotti dalle proprie conoscenze, dalle proprie aspirazioni, e dal giudizio critico che lui stesso esprime sulle tecniche di rappresentazione usate e soprattutto dell’atteggiamento di pensiero che l’autore trasmette dei propri segni.



Schema 2 la rappresentazione architettonica: il rapporto progetto - rilievo e spazio-tempo tradotto in uno schema che utilizza la metafora della clessidra. C. Palestini

30 de Rubertis, *Ermeneusi del disegno*, (pag. 179)

Nell'introduzione al volume *"Progetto, rappresentazione, rilievo"* Caterina Palestini definisce il termine rappresentazione dandone diversi significati in relazione al campo di applicazione al quale si riferisce, la rappresentazione del non realizzato e il risvolto pedagogico. La rappresentazione della sua terminologia più comune esprime l'esito di un processo atto a manifestare una realtà, non presente mediante una sua figurazione, bensì in ambito ideologico, narrativo, scenico e artistico. Nel campo architettonico la rappresentazione definisce le configurazioni di realtà edilizie concrete o immaginate, rese libere attraverso simulazioni che possono acquistare significati individuali, producendo proiezioni di spazi immateriali ricchi di un'autonoma valenza, a supporto di questo processo di utilizzo dei metodi grafici convenzionali. Il rapporto tra rappresentazione e disegno appare in relazione con l'aspetto più concettuale, il disegno inteso come ruolo e strumento per la comprensione, ideazione e comunicazione dell'architettura viene rivolto al progetto sia all'analisi dell'esistente. In questo momento il disegno si configura come operazione critica e di conoscenza e di trasferimento selettivo delle informazioni.

"La rappresentazione riconcilia [...] la dicotomia insita nel termine disegno e, attraverso le complesse scelte del linguaggio grafico che si evolve in simbiosi con la cultura architettonica, produce immagini elaborate per concretare la conoscenza di forme, spazi, superfici e contesti architettonici, da rivelare in primo luogo a sé stessi e poi da comunicare a terzi. [...] l'ideale punto di incontro di questo processo grafico creativo, il succo centrale del sistema è costituito da momenti ideati da cui hanno inizio e si ricongiungono i complessi settori della rappresentazione. Questi al loro interno sono intersecati da altre molteplici figurazioni che vivono di una loro specifica individuale valenza, in qualità di immagine, semplicemente con figurative di spazialità architettoniche, anche materiali che non implicano necessariamente una concreta realizzazione architettonica. Si potrebbe con un'analogia pensare alla rappresentazione architettonica come se fosse racchiusa in una clessidra contenente nei suoi vasi comunicanti le due principali componenti, il progetto e del rilievo, originate entrambe dall'idea che posta nel mezzo ne indirizza le relative fasi, coinvolgendone i rispettivi contenuti. Le parti si rinsalda non è rapporto biunivoco con la storia, riconducendosi nel punto comune, nel momento fondativo, definito dall'idea. Capovolgendo il contenitore si possono invertire i

percorsi, dal futuro al passato e viceversa, attraverso simbolicamente l'istante ideativo."³¹

4 Aspetti metodologici

4.1 Il "Rilievo di progetto"

Uno degli aspetti metodologici d'indagine del presente lavoro di ricerca si riferisce alla costruzione di modelli digitali tridimensionali per analizzare l'architettura in riferimento al suo autore, ponendosi come obiettivo quello di identificare nel passaggio tra carta e digitale un processo euristico che vada a rintracciare gli aspetti che partono dalla rappresentazione autografa, il metodo progettuale, la sua interpretazione e comunicazione.

Nel passaggio tra questi due supporti si va a definire il ri-disegno di progetto attraverso due aspetti:

- 1) Fase di rilievo e Ri-progetto, Grammatica di rilettura nel processo di trasposizione in digitale della documentazione di partenza
- 2) Ri-progetto, Sintassi e la qualificazione del disegno di progetto digitale in relazione alla definizione del modello informatico di cui lo stesso disegno come reticolo geometrico-strutturale

Con questi presupposti, teorizzati da Alessandro Micucci nel testo *"il Ridisegno come progetto in architettura disegno modello"*, il Ri-disegno assume un'accezione più ampia che permette di indagare gli aspetti legati al progetto e alle sue interpretazioni oltre che gli aspetti legati alle regole che governano la rappresentazione. La documentazione prodotta da un architetto si avvale delle più tradizionali consuetudini metodologiche legate alla formazione professionale come ad esempio piante, prospetti, sezioni, i supporti e mezzi utilizzati come matite, chine su carta o fogli lucidi, cianografie, necessitano dell'accostamento a schizzi di studio e approfondimenti relativi a differenti versioni, momenti di riflessione o ripensamenti del proprio percorso progettuale.

Il primo livello analitico, si riferisce al contatto con la documentazione che ci restituisce il primo termine di confronto, permettendoci di collocare il materiale nel suo contesto storico mostrandoci l'appartenenza ad approcci tradizionali o innovativi nell'aspetto comunicativo del progetto sia degli strumenti utilizzati.

Il secondo livello si riferisce alla selezione dei materiali utili

31 *Palestini, progetto, rappresentazione, rilievo. (pag. 15)*

a costruire la sequenza degli elaborati d'archivio in grado di descrivere il progetto analizzato in tutte le sue accezioni, dalla scala d'inquadramento a quella di dettaglio, focalizzando l'attenzione su quelle rappresentazioni più adatte alla restituzione dell'opera nella sua spazialità e tridimensionalità. La lettura e il riconoscimento della natura progettuale dell'atto creativo significano definire i contenuti della struttura concettuale di tutto l'intero iter, sia di trascrizione digitale, che dell'operazione di realizzazione del modello tridimensionale e della fase di comunicazione, quantificando e qualificando il rapporto tra la fase di ricerca, di conoscenza e di padronanza culturale del caso preso in esame e della sua prima sintesi interpretativa. Un elemento fondamentale diviene la sequenza logica in riferimento all'intero percorso analitico attraverso l'acquisizione e la selezione dei supporti analogici, la discretizzazione di essi, la loro quantificazione materica, la loro interpretazione dei caratteri geometrici, stabilendo presupposti teorici che dovranno esprimere in prima battuta il Ri-disegno e in seconda, il modello. Intendendo il Ri-disegno come atto conoscitivo del materiale di partenza, questa operazione è l'occasione per un raggiungimento critico-progettuale, che ha in sé la strategia di analisi come elementi metrici, rapporti e costruzioni geometriche, tipologie, funzioni in relazione a quelli che sono i parametri di conoscenza che hanno permesso di comprendere il progetto.

La rilettura, prosegue Micucci, “*dà inizio a un vero e proprio iter progettuale: è fatta di appunti sulla personalità dell'autore, sul suo linguaggio, sulla qualità e sui significati dei suoi elaborati; è fatta di schemi, di schizzi di approfondimento su tematiche specifiche, di ri-disegno a matita e a mano libera su carta lucida sovrapposta ai disegni di archivio. Corrisponde perciò al primo passo di un programma progettuale del quale bisogna riconoscere e seguire linee guida e tracciati ordinatori già implicitamente determinati che emergono attraverso una procedura ancora tradizionale: il disegno a mano. Questo è l'ultimo momento in cui ancora persiste il rapporto fisico con gli elaborati di progetto; tatto e fisicità, odore della carta ingiallita dalla polvere e dall'assenza di luce svaniscono con il passaggio al supporto informatico attraverso l'operazione di digitalizzazione. Il disegno tradizionale si smaterializza, perde le sue dimensioni metrico-dimensionali per essere visualizzato prima con un software per il trattamento di immagini e poi attraverso il sistema di lettura*

simultanea dell'interfaccia di un programma CAD.”³²

Il disegno si ritrova fisicamente all'interno di un sistema cartesiano perdendo i valori metrici dal punto di vista fisico in favore di una quantità metrica in senso più ampio e assoluto. L'utilizzo della nuova tecnologia touch permette di sovrapporre il disegno vettoriale che ricalca le linee gestuali originali del disegno a matita o a china, incluse le parti deformate e tremolanti. La linea, che inizialmente perdeva, nella sua trascrizione digitale, il suo valore quantitativo in favore di quello interpretativo, oggi non vive più la propria vita vettoriale nella sola classificazione o nell'ordine logico.

L'utilizzo di appositi pennini, su superfici sensibili, permette di ripercorrere l'impulso fisico che genera spessori e tratti che l'autore imprime sul supporto cartaceo componendo un'immagine che condensa in sé l'espressione personale e il metodo progettuale. Rilevare l'origine ermeneutica del prodotto grafico permette di ricostruire l'acquisizione dei dati geometrici-dimensionali legati al concetto di misura e caratterizzata da un percorso di oggettivazione del materiale informativo tramite l'azione di trascrizione, contestualmente all'operazione di discretizzazione dei dati che vengono gradualmente acquisiti, che chiariscono il contenuto analizzato tramite l'azione interpretativa.

Il Ri-disegno può essere paragonato all'azione di rilevamento, definibile come “rilievo di progetto”, l'azione di trascrizione e di interpretazione vengono sintetizzati per comporre il nuovo assetto che delinea l'iter progettuale fino alla fase comunicativa. È l'operazione essenziale utile alla comprensione, alla rielaborazione e la comunicazione del progetto analizzato partendo da i canoni di rilettura analitica, la sua natura metrica utile allo sviluppo del modello tridimensionale.

“il processo di oggettivazione e omogenizzazione è relativizzato però dal valore di interpretazione che chi trascrive adotta, costituendo, attraverso questa operazione, il passaggio di testimone tra chi il progetto l'ha ideato e chi del progetto deve darne una nuova definizione. A questo punto si può considerare come, all'interno di questo percorso operativo in sequenza progetto-disegno-rilievo-riprogetto-Ri-disegno, convergano contemporaneamente, attraverso il progetto analizzato, soggetti non legali temporalmente tra loro il progettista, che magari ha appuntato solo a matita la sua idea

32 Micucci, *il ri-disegno come progetto in architettura disegno modello* (pp.120-124)

sul foglio di carta, l'assistente del progettista, che ha selezionato i suoi segni, il disegnatore che ha preparato la consegna definitiva a china su carta lucida; il rilevatore/Ri-progettista, che ha interpretato e tradotto il materiale di archivio, il Ri-disegnatore che quantifica e qualifica la traduzione. Si esplicita una *consecutio temporum*, dilatata magari nell'arco di quarant'anni, in cui l'opera di architettura riacquista una nuova vitalità legata in primo luogo all'aggiornamento della sua stesura grafica e della sua comunicazione e poi ai suoi modi di essere stata metodologicamente elaborata. La riconfigurazione analitica del progetto analizzato, espressa dal modello digitale di cui questa fase di Ri-disegno costituisce la struttura geometrica, lega indissolubilmente il progettista al "Ri-progettista", la cui mano manifesta l'inconsapevole proiezione culturale e progettuale del primo ai nostri giorni.³³ Gli obiettivi che l'operazione di Ri-disegno aggiunge all'esperienza analitica sono l'interpretazione di un atteggiamento progettuale, trascrizione di un linguaggio grafico, sintesi tra atteggiamenti propri dell'autore e quello dell'interprete, selezione di segni e dettagli, traduzione di passaggi non approfonditi nel dettaglio, delineandone i propri canoni analitici, creando una soggettiva rappresentazione del percorso attraverso il modello digitale, strutturato e idealmente riproposto nelle sue qualità metriche e dimensionali, delineando le tematiche di analisi che divengono fonte principale per le successive forme di comunicazione. La metodologia analitica diviene il collante tra l'operazione di ri-disegno alla costruzione del modello digitale attraverso il percorso di informazioni e analisi che ogni differente scala di rappresentazione fornisce creando un rapporto progressivo tra segno e modello, qualificando ogni rapporto proporzionale e scalare del disegno analizzato a un rapporto scalare del modello e nel suo percorso a ritroso.

4.2 L'analisi grafica dell'architettura. Dall'analogico al digitale.

Di Particolare interesse, in questo lavoro di ricerca, è l'intendere il disegno come lettura e analisi dell'architettura "progettata". Un metodo che presenta un elevato ruolo nella didattica dell'architettura per l'indagine e l'apprendimento del linguaggio architettonico e degli strumenti operativi utili per

esprimerlo. (Schema 4)

Il disegno diviene strumento critico per l'analisi del linguaggio architettonico consentendo una rilettura dell'opera assumendo un importante ruolo per l'esercizio del progetto. Piero Albinini³⁴ ci delinea l'origine dell'analisi grafica, tramite l'insegnamento di Vincenzo Fasolo, come strumento didattico utilizzato in campo accademico.

La pubblicazione di Fasolo "*Analisi grafica dei valori architettonici*" introduce un nuovo modo di interpretare e leggere il linguaggio architettonico, attraverso una lettura critica indagata tramite il segno grafico.

Questo metodo nella sua nascita viene applicato allo studio della storia dell'architettura ma sempre più grazie alle attuali sperimentazioni è possibile applicare la metodologia anche all'architettura moderna. Il metodo prevede come primo passo l'osservazione degli aspetti che costituiscono un complesso architettonico attraverso un'analisi sviluppata tramite schemi e annotazioni grafiche. L'apparato grafico permette di coniugare l'osservazione e l'interpretazione dei caratteri stilistici delle opere architettoniche attraverso una sintesi grafica che tramite il disegno riesce a decifrare e ad ordinare gli elementi propri e caratteristici dell'architettura. Secondo Fasolo, il disegno appare come mezzo di sintesi delle idee delle osservazioni perché il disegnare è osservare e quindi pensare. Fasolo delinea i caratteri essenziali di questa metodologia:

- a) Valutazioni espresse in organizzazioni estetiche e filosofiche dei caratteri estrapolati e che appartengono alla teoria dell'architettura;
- b) Individuazione di una serie di elementi dell'organismo architettonico a partire dalla funzionalità espressa tramite schemi planimetrie;
- c) Individuazione all'interno dell'organismo dell'analisi schematica della struttura in relazione all'equilibrio delle parti rispetto all'insieme;
- d) Analisi dell'orditura e dell'ossatura del complesso architettonico in rapporto alle volumetrie e al gioco compositivo delle masse che le compongono nelle tre dimensioni spaziali;
- e) Indagine sulla forma-espressione come elemento caratterizzante del linguaggio architettonico dell'opera analizzata;
- f) Individuazione della geometria nascosta nell'opera realizzata in funzione della realizzazione dell'idea progettuale,

33 Micucci, *il ri-disegno come progetto in architettura disegno modello* (pp.124-127)

34 Albinini, *l'analisi grafica dell'architettura: dall'analogico al digitale* (pp.65-68)

un'azione che richiama e che rintraccia le armonie le proporzioni delle forme percepite.

In una disamina che abbia come obiettivo quello di individuare teorie e prassi riferite al disegno, non può mancare le esperienze portate avanti da Mario Docci³⁵ a metà degli anni 70, che vede nel linguaggio grafico, lo strumento di analisi dell'architettura. È proprio in questo momento che l'analisi grafica acquisisce una struttura metodologica in quanto utilizzata e sperimentata sulle architetture moderne in quanto supportata da riferimenti scientifici quali la teoria dello strutturalismo³⁶, per affermare l'evoluzione del linguaggio e la disciplina architettonica come percorso da analizzare attraverso il metalinguaggio del disegno. È proprio il metodo dello strutturalismo che nel presente progetto di ricerca guida l'organizzazione metodologica della proposta, metodo che racchiude in sé due nozioni una l'organizzazione e l'altra l'astrazione. Ma quali sono i termini e i significati che più appartengono al concetto di "struttura"?

1) Si riferisce al sistema di parti coordinate all'oggetto in esame, un sistema apparentemente nascosto, che analizza la struttura del manufatto confermandola come tale ma senza farla coincidere con la sua forma, apparente ed esplicita. In questo caso riusciamo a ricavare una grande esperienza conoscitiva basata sulla percezione, sull'associazione e rivolta alla composizione e commutazione delle parti nel rispetto dell'appartenenza, all'equilibrio del sistema, soprattutto nella fase di scomposizione e ricomposizione di questo sistema.

"Lo scopo di ogni attività strutturalista, riflessiva o poetica che sia, è di ricostruire un oggetto in modo da manifestare in questa ricostruzione delle regole di funzionamento e cioè le funzioni di questo oggetto. La struttura è dunque in realtà un simulacro dell'oggetto, ma un simulacro orientato, interessato, poiché l'oggetto imitato fa apparire qualcosa che restava invisibile, o, se si preferisce, in intelligibile nell'oggetto naturale. L'uomo strutturale prende il reale, lo scompone, poi ricomponne è ben poco in apparenza. Pure da un altro punto di vista, questo poco è decisivo, perché tra i due oggetti, o i due tempi dell'attività strutturalista, si produce del nuovo, e questo nuovo è niente meno che l'intelligibile generale: il simulacro è l'intelletto aggiunto all'oggetto, e questa dizione

35 Docci, *Disegno e analisi grafica con elementi di Storia dell'arte*

36 de Fusco, *Architecturminimum* pp 66-90

ha un suo valore antropologico, in quanto è tutto l'uomo, la sua storia, la sua situazione, la sua libertà e la resistenza opposta alla sua mente della natura"³⁷

Proprio nel rapporto tra forma apparente e struttura nascosta che la proprietà strutturale si manifesta tramite un'azione semplificatrice, producendo una serie di invarianti mentre le forme, così evidentemente distinguibili, per via della loro diversità.

2) Il secondo significato è riferito alla struttura e fa riferimento al modello referenziale, rispondendo alle esigenze che riguardano la conoscenza di una serie di fenomeni apparentemente dissimili, attraverso la necessità di riferirci ad uno schema già noto o più semplicemente costruibile. Nella struttura come modello riusciamo a ricavare la risposta che riguarda l'analisi di generi, classi, famiglie e tipologie per conoscere quei fenomeni particolari che vivono nell'interpretazione generale dei parametri di riferimento individuando un modello ricavato per induzione e cioè risalendo a quelle che sono le leggi generali che l'hanno visto svilupparsi. È qui che appare sempre più importante l'individuazione del fattore unificante che diviene modello e parametro di riferimento conciliando i caratteri individuali degli eventi con i principi generali utili allo studio e all'indagine.

"Se non possediamo una concezione generale, uno schema, una ipotesi, una struttura, qualcosa insomma che nasca dalla nostra mente, non avremo mai la chiave interpretativa dei singoli eventi. Lo strutturalismo, per così dire congenito alla scienza della natura, dovrà avere un corrispondente «costruito», immaginato, ipotizzato anche nelle scienze umane. Cosicché studiare quest'ultime col metodo strutturale comporta preliminarmente imparare le «strutture» interpretative esistenti e/o a costruirne di nuove. In linea teorica questo centrale problema fu risolto da Max Weber con la proposta della nozione di tipo-ideale, ovvero una costruzione ipotetica, finzionistica³⁸, provvisoria, funzionante tuttavia da parametro di riferimento dei fatti storico-sociali. Ma il suo non è il solo progetto di uno strutturalismo ante-litteram. Infatti, come s'è

37 Barthes, *L'attività strutturalista*, p-246

38 [der. di finzione]. – Dottrina filosofica maturata nell'ambito del positivismo, o parallelamente ad esso, nella seconda metà del sec. 19°, che tende ad attribuire un carattere fittizio, o di mera utilità pratica, ai concetti, alle categorie, ai valori, agli ideali.

*già notato, l'idea di struttura-modello è antica e annovera una vasta serie di precedenti. Il modo più classico di «costruire» una struttura-modello è quello tipologico. Il «tipo» è un concetto che tende a unificare gli aspetti invarianti presenti nelle varie forme appartenenti a un determinato campo.*³⁹

Sono le tipologie e la partenza da un oggetto che divengono i punti di riferimento logistico che alimentano la metodologia strutturalista che l'utilizzo delle tipologie ci consente, di andare oltre il materiale analizzato, fino alla costruzione di nuove tipologie. Il processo di scomposizione dell'organismo architettonico va analizzato secondo alcuni criteri basati sulla definizione degli elementi costituenti l'involucro spaziale lo studio delle forme e dei contenuti della realtà architettonica attraverso l'uso dei metodi della rappresentazione. In questo passaggio diventa importante l'aiuto prodotto dalla geometria applicata all'analisi, che attribuisce validità scientifica all'operazione di lettura e l'ordine logico a quelle che sono le espressività del disegno architettonico. La rappresentazione è intesa come scienza dell'immagine apre nuovi scenari alla ricerca e alla formulazione di metodologie analitiche e critiche per lo studio, la lettura e l'interpretazione dell'architettura sino alla realizzazione dell'opera prefigurata. È proprio grazie all'utilizzo delle tecniche degli strumenti di rappresentazione che possiamo acquisire il bagaglio di conoscenza che permette un controllo di tutte le fasi di elaborazione di un progetto, sia dal punto di vista della sua definizione sia per quanto riguarda gli aspetti metodologico dimensionali che quelli percettivi e comunicativi. Parte fondante della formazione dell'architetto, quella di utilizzare un approccio critico alla conoscenza del linguaggio, è basata sull'uso di metodologie di apprendimento poste sulla costruzione di modelli grafici. Sono i cosiddetti modelli grafici interpretativi gli strumenti utili all'analisi dell'architettura, che si possono applicare sia al progetto di un'opera che vive ancora sui fogli da disegno, sia al rilievo che attraverso l'insieme delle sue operazioni di analisi cercano di penetrare ogni singola situazione progettuale. È la lettura critica di un qualsiasi oggetto architettonico, sviluppato tramite l'utilizzo dei modelli, che ci porta ad un confronto in continuo divenire con la qualità geometrica dello spazio, sono le operazioni logiche di scomposizione ricomposizione grafica delle parti che trovano il mezzo espres-

sivo in forme di comunicazione tramite i modelli geometrici. Aprendo la fase analitica all'utilizzo delle tecnologie digitali si individuano nuove metodologie che portano alla possibilità di offrire nuovi campi applicativi nel passaggio dal modello digitale alla sua visualizzazione, alla relazione delle costruzioni logiche dell'interpretazione, all'utilizzo dei tradizionali metodi e mezzi grafici ma anche la sequenza delle operazioni di scomposizione e classificazione tipologica, mettendo in evidenza le logiche delle operazioni di interpretazione del modello architettonico e della decodifica degli elementi che lo compongono. Sono le tradizionali metodologie che permettono l'interpretazione e l'analisi dell'architettura, basandosi sulla costruzione di modelli grafici oggi arricchite attraverso l'utilizzo di strumenti che permettono la realizzazione, la navigazione e la scomposizione dei modelli digitali in terza dimensione. Grazie a queste innovazioni tecnologiche che il campo teorico del disegno deve indagare i nuovi orizzonti, nei quali le diverse forme della rappresentazione, siano parte di un ampio programma che non può far parte di un modello comunicativo complesso, ma bensì, sull'interrelazione delle forme di rappresentazione con il processo e l'articolazione logica che va indagato e dedotto dai modelli. È proprio la pratica della presentazione che va intesa come strumento di conoscenza che consente di mettere in campo tutti gli strumenti necessari, in un percorso di apprendimento e alla formazione dell'idea progettuale che l'autore ha ipotizzato. Su questi presupposti considereremo tutto il progetto di ricerca qui affrontato, la rappresentazione come un progetto comunicativo complesso, valutando i processi di elaborazione analogici e digitali nello sviluppo di procedure di espressione e di lettura del pensiero architettonico.

4.3 Il digitale e la de-costruzione geometrica della forma.

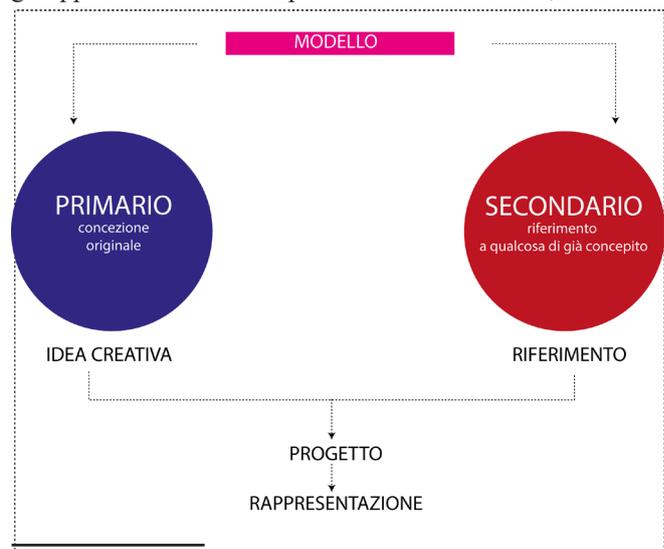
Come già accennato, il presente contributo di ricerca si avvale delle metodologie analitiche del disegno, compreso quello digitale. Il mezzo e le opportunità che questo offre ci permettono di sperimentare in modo agile operazioni di decostruzione analitica. Laura de Carlo con il termine "decostruire" intende quelle operazioni di smembramento semantico fra le parti che compongono un'opera, sia in riferimento al costruito o al progettato, che consiste in una operazione di disarticolazione delle forme basandosi sulla individuazione delle

39 *de Fusco, Architecturminimum p. 68*

relazioni strutturali. Scomporre l’oggetto architettonico per ricomporlo in una inedita scala gerarchica per ritrovare quelle regole che hanno dato forma all’opera e all’ iter progettuale. Questo processo non va inteso come una “contro costruzione”, ma bensì l’idea stessa e il suo percorso di costruzione e del suo aspetto concettuale e speculativo. *“In questa chiave si può pensare che la de-costruzione dell’architettura permetta di ripercorrere, a ritroso in tutti i suoi passaggi, quel processo creativo che ha portato alla concretizzazione di una forma architettonica fino alla sua concezione originaria. Questa operazione avviene in particolare agendo sull’aspetto morfologico dell’organismo architettonico, per cui de-costruire le geometrie della forma architettonica consente di comprenderne e valutarne la forma stessa intesa come sistema complesso, discretizzabile e scomponibile, esprimendo il concetto di struttura geometrica quale insieme razionale di enti geometrici. Se le geometrie configurative della forma, singolarmente definite e combinandosi reciprocamente, danno luogo a possibili soluzioni architettoniche, l’operazione sopra descritta definisce un modello che permette di leggere l’architettura oltre la sua immagine per svelare la genesi delle sue leggi compositive e per renderle esplicite e trasmissibili. In definitiva, si vuole indagare l’opera architettonica seguendo una sorta di processo inverso rispetto a quello della progettazione.”*⁴⁰ È la decostruzione il metodo più consono all’elaborazione progettuale così come anche dell’analisi critica dell’opera architettonica, è una struttura metodologica che gestisce il rapporto tra pensiero e le cose, tramite i due ruoli il primo quello comunicativo, il secondo quello didattico formativo. In questa cornice la rappresentazione viene intesa come struttura tecnica e concettuale che regola e gestisce l’articolato rapporto tra gli ambiti teorici e quindi della rappresentazione. Il ruolo formativo della rappresentazione diviene fondamentale e prevalente sulla definizione dell’idea mentale che prende vita in una struttura spaziale e sull’ Immagine, in riferimento al campo del visibile e della sua funzione comunicativa. *“prima che sistema compiuto di regole e di verità, prima che strumento di raffigurazione o comunicazione, la geometria è per l’architetto il pensiero dello spazio, un modo di concepirlo, in questo le due discipline si integrano nella comune funzione descrittiva e*

40 De Carlo, *Il digitale per la de-costruzione geometrica della forma. In architettura disegno modello* pp.77-85

*costruttiva”*⁴¹ Dalla sfera del sensibile e cioè dalla percezione che si arriva ad indagare gli aspetti intellegibili, ogni opera architettonica ha una propria immagine, una serie di immagini, ma la sua autenticità non appartiene alla sua apparenza, né alla percezione, ma alla sua forma che viene assunta come dato strutturale e che include l’articolato complesso dimensionale e geometrico dello spazio ideato. In questo momento il modello geometrico della forma architettonica diviene sintassi, cioè un modo di organizzare gli elementi tipici, di analisi delle regole e dei suoi rapporti. La specificità del modello vivrà degli elementi che definiscono l’opera nella sua individualità, e nelle sue relazioni sintattiche. Il modello geometrico permette di visualizzare graficamente l’immagine archetipa, tramite l’esperienza della forma e che tramite esso permette di leggere le relazioni sottese a tale forma. Saranno gli enti geometrici che permetteranno, tramite l’astrazione, di descrivere lo spazio e di comunicarlo. Il modello geometrico e il sistema tecnico operativo divengono pratica di indagine tramite le potenzialità espressive e comunicative offerte dal disegno digitale. Le indagini tra analogico e digitale, passando per le tecniche di rappresentazione, rafforzano le opportunità analitiche e della sua conoscenza superando i mezzi tradizionali della percezione visiva in favore di una percezione mentale. Il modello informatico tridimensionale diviene il mezzo privilegiato che permette di mettere in relazione gli apparenti distanze tra pensiero e realizzazione, tra idea e



41 Ugo, *la costruzione geometrica della forma architettonica. P. 7*

1) Modello fisico, riferito al modello tangibile, come ad esempio il modellino che riproduce in scala un manufatto architettonico.

2) Modello metafisico, Inteso come rapporto tra l'aspetto concettuale e mentale e l'espressione grafica di un'idea.

3) Modello virtuale, nato con la rivoluzione digitale caratteristico per l'influenza sull'intero processo progettuale dalla concezione del progetto alla sua elaborazione e rappresentazione, fino alla realizzazione.

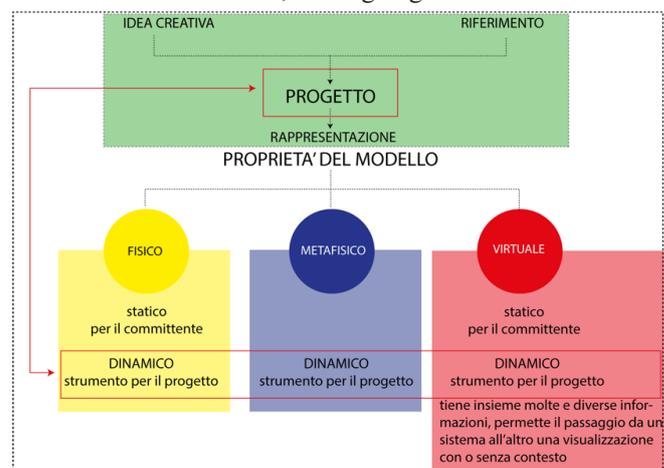
*"Riconducendosi all'ambito scientifico per la definizione di modello, sappiamo che il modello matematico, come tutti i modelli usati nelle scienze, ha lo scopo di rappresentare il più possibile fedelmente un determinato oggetto o fenomeno. Il modello descrive la probabile evoluzione di un fenomeno o di un sistema sulla base di dati iniziali forniti da un utente, restituendo dati finali. Il modello matematico abbraccia moltissimi campi della scienza pura e applicata. Si distinguono modelli dinamici, che esprimono la variabilità o l'evoluzione nel tempo del comportamento del sistema fisico, dai modelli statici, che esprimono la legge di un sistema in un certo istante temporale."*⁴²

Questa definizione, delineata da Uliva Velo, può essere interpretata come appartenenza o meno alla categoria del modello, considerato come una sua proprietà, distinguendo il modello statico, per la fase di presentazione del progetto al committente, da quello dinamico inteso come strumento progettuale, caratterizzato dalle peculiarità di ognuno dei tre concetti di modello.

Il modello fisico, inteso come modello in scala, in senso statico si riferisce alla presentazione di una rappresentazione concreta in scala dell'opera, in senso dinamico va inteso come supporto alla fase progettuale, incluse le fasi di verifica e dei conseguenti aggiustamenti. Il modello metafisico inteso come espressione di un'idea in senso dinamico si riferisce all'astrazione dell'idea e in senso platonico ideale a cui tendere. Il modello virtuale può essere inteso nel senso statico come presentazione di una rappresentazione realistica e contestualizzata dell'opera, in senso dinamico invece come modello partecipa alla progettazione, uno dei possibili metodi di rappresentazione capace di guidare il progetto verso strade nuove, o come supporto a un data base per la conoscenza. Il

modello ingloba nella sua terminologia il senso della modularità e della misura, quella misura che può essere progettata o rilevata come i processi in relazione inversa, l'uno rispetto all'altro. La misura di un progetto segue le continue influenze della tecnologia in quanto influenzata dalla capacità dei materiali disponibili o scelti per il progetto, l'aspetto compositivo della misura invece dipende dall'uomo in rapporto al macrocosmo in cui vive, in quanto fruitore degli spazi, delle dimensioni e della sua geometria compreso la natura dell'espressività personale del progettista. (schema 3)

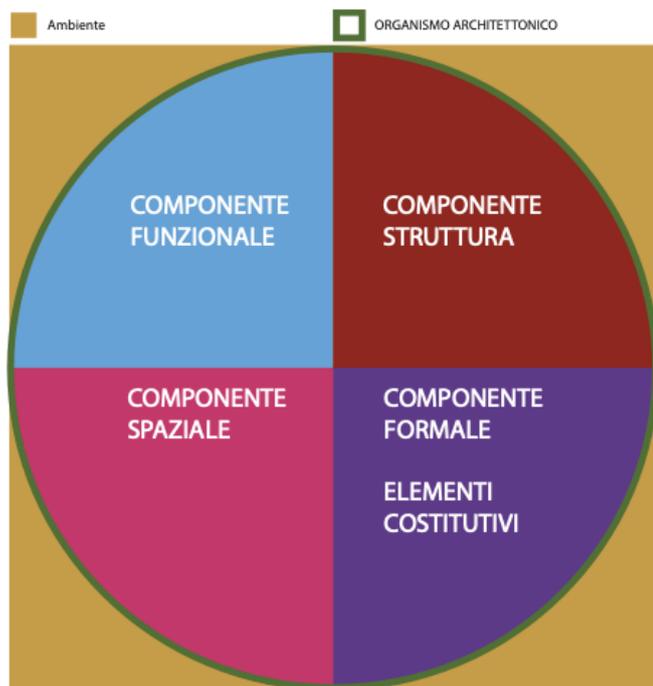
Del rapporto tra modello e l'idea è fondamentale estrapolarne le potenzialità analitiche partendo da un modello che può produrre molte e diverse realizzazioni ed imitazioni. Del rapporto tra modello e idea filosofica è fondamentale estrapolarne la proprietà di temporalità di non mutevolezza. Il rapporto tra modello e rappresentazione, la sua variazione, risiede nello strumento di rappresentazione, che può essere il modellino o la visione virtuale dell'idea. Le loro proprietà costruttive apparentemente diverse hanno lo stesso fine e cioè quella di visualizzare il progetto e di essere di supporto alla progettazione anche come presentazione alla committenza. Di un progetto architettonico è anche importante analizzare lo sviluppo del concetto di modello, oppure quella per tipo. La progettazione architettonica può avvenire sia per modelli, in tal caso si parte da una forma entro la quale verranno raccolte le esigenze funzionali, formative e dimensionali richieste, sia per tipo. In quest'ultima si partirà dalle esigenze funzionali, quelle formative e dimensionali, fino a giungere alla forma.



Schema 3 Modello, progetto e rappresentazione

42 Velo, Alcune considerazioni sul significato di modello d'architettura. Pp. 120-123

“La rappresentazione astratta geometrica, simbolica e figurata del modello metafisico primario” 0 “secondario” comunica i vari aspetti del modello. La geometria è un codice convenzionale (per la comunicazione), il disegno simbolico trasmette diversi livelli di significato altri da quello puramente “architettonico”, la rappresentazione figurata si sofferma sull’effetto delle forme ed è più “emotivo”. In effetti, il processo progettuale usa entrambi i generi di rappresentazione poiché nella proposizione iniziale si avvale di schemi distributivi, funzionali, formali (tipi) che diventano sempre più complessi nella ricerca di una forma che può essere nella mente del progettista (modello) ovvero può formarsi durante il processo di rappresentazioni astratte successive (invenzioni).”⁴³



4.5 Rappresentare progetti disegnati e non realizzati

Alla base del presente progetto di ricerca è l’organizzazione e la selezione in riferimento ai progetti materiali insieme alle espressioni puramente astratte che riguardano le tante rappresentazioni incompiute che non hanno visto una concreta realizzazione. La rappresentazione di progetti disegnati e mai realizzati permette di portare alla luce le vicende progettuali interrotte che, attraverso le testimonianze grafiche, restituiscono episodi architettonici e urbanistici legati al contesto culturale e all’epoca di appartenenza. Questa tipologia di elaborati fornisce, pertanto, un patrimonio di grande interesse, sia per la ricerca rivolta alla comprensione dei procedimenti, delle tecniche e delle metodologie. È di fondamentale importanza valutare materiali d’archivio, che tramite l’interfaccia digitale, possono rendere attiva la fruizione del patrimonio documentario, consultabile con procedimenti multimediali attraverso percorsi che in parallelo riescono ad affiancare, ai tradizionali documenti cartacei, rappresentazioni e spazialità complementari. A tal riguardo, la rappresentazione digitale diviene lo strumento che coinvolge molteplici aspetti riguardanti l’architettura, l’interpretazione e l’analisi delle fonti documentarie, sottolineando la comprensione e la comunicazione del processo compositivo di progetti non realizzati.

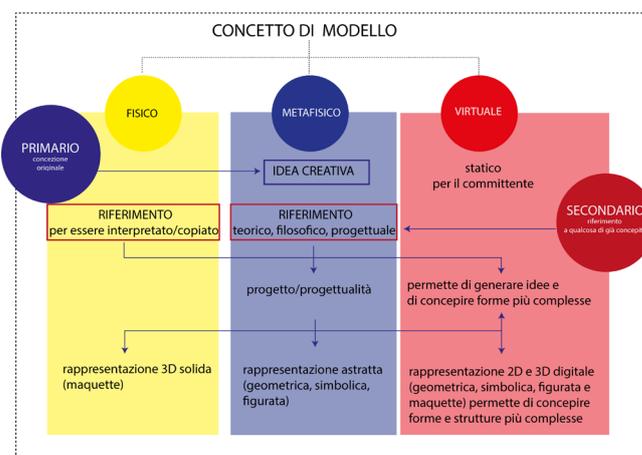
Proprio il patrimonio iconografico del manoscritto inedito di Venturino Ventura permette un’analisi del linguaggio grafico impiegato nell’attività utopica che il Ventura esprime nell’ideare un metodo di sviluppo delle nuove metropoli. La rappresentazione viene da lui impiegata come mezzo per materializzare l’architettura, paesaggi immaginari con vincoli reali, per figurare scenografie e ambientazioni con lo scopo di comunicare, in diversi scambi e tramite diversi metodi rappresentativi, l’inserimento urbanistico che le città avrebbero dovuto adottare, rispondendo, così, ai mali contemporanei della congestione dei centri storici. Considerando il disegno come filo conduttore, l’indagine se indirizzata verso una disamina degli elaborati grafici prodotti per diverse finalità, soffermandosi sulla personale dimestichezza del progettista, nella rappresentazione che da una parte idealizzata, mette su carta un pensiero progettuale, ma soprattutto l’importanza della rappresentazione nel luogo di apprendimento e comunicazione del progetto ideato. (Schema 5 e 6)

Il carattere distintivo espressivo dei disegni del Ventura nel loro ermeneutico rivelano, con estrema precisione, quei

43 *Velo, Possibili caratteristiche del modello oggi. P. 122*

contenuti che oltrepassano l'immediatezza percettiva della rappresentazione ma che, con maestria, racchiudono significati legati a scelte culturali, tecniche e metodologie in corrispondenza dell'evolversi dei percorsi ideologici e formativi dell'architetto. Il percorso di indagine ci porta a richiami delle diverse categorie di rappresentazioni che l'architetto utilizza dagli anni dei concorsi, alle rappresentazioni fantastiche che danno un'immagine al pensiero utopico della città ideale, sia la dimestichezza rilevabile dall'infinito patrimonio di disegno di progetto che Ventura realizza nell'articolata attività professionale, soprattutto in riferimento allo sviluppo del disegno della palazzina romana. Le varie modalità rappresentative selezionate in questo iter progettuale animano la realizzazione di modelli oggettivando le scelte grafico-progettuali originali, considerate nel contesto storico e culturale a cui si riferiscono. Allo stesso tempo la ricerca, che mira alla ricostruzione del pensiero utopico del progettista negli ultimi anni della sua vita, cerca di proporre il filo conduttore che il Ventura sembra portare avanti fin dai primi progetti di concorso. Pur mancando i materiali grafici, che avrebbero aiutato alla costruzione dell'iter progettuale durante la sua attività professionale, è proprio il patrimonio costruito, considerato come grande contenitore di problemi spaziali risolti in vari linguaggi, che fungono da supporto analitico per risolvere i nodi sospesi che un taccuino di schizzi può contenere. Il passaggio dagli schizzi sintetici, all'analisi di assonometrie o prospettive permettono di comporre un itinerario completo sul metaprogetto racchiuso in queste pagine inedite, mentre il patrimonio costruito svolge il ruolo chiarificatore sull'ideazione dello spazio abitativo e dell'approccio metrico e materico che il Ventura consegna ad ogni suo progetto. Quel patrimonio costruito ci permette di valorizzare alcuni semplici schizzi, come le possibili casistiche planimetriche che il Ventura non approfondisce a livello grafico progettuale, ma che diventano la matrice fondante nella realizzazione del modello spaziale delle torri ipotizzate dal progettista.

Altro elemento fondamentale che si evince dal patrimonio costruito è l'uso della luce, sapiente strumento di riferimento nella genesi dello spazio abitativo, che nel manoscritto, viene rintracciato tramite abbozzi di ombre proprie e portate in diverse serie di narrazioni grafiche.

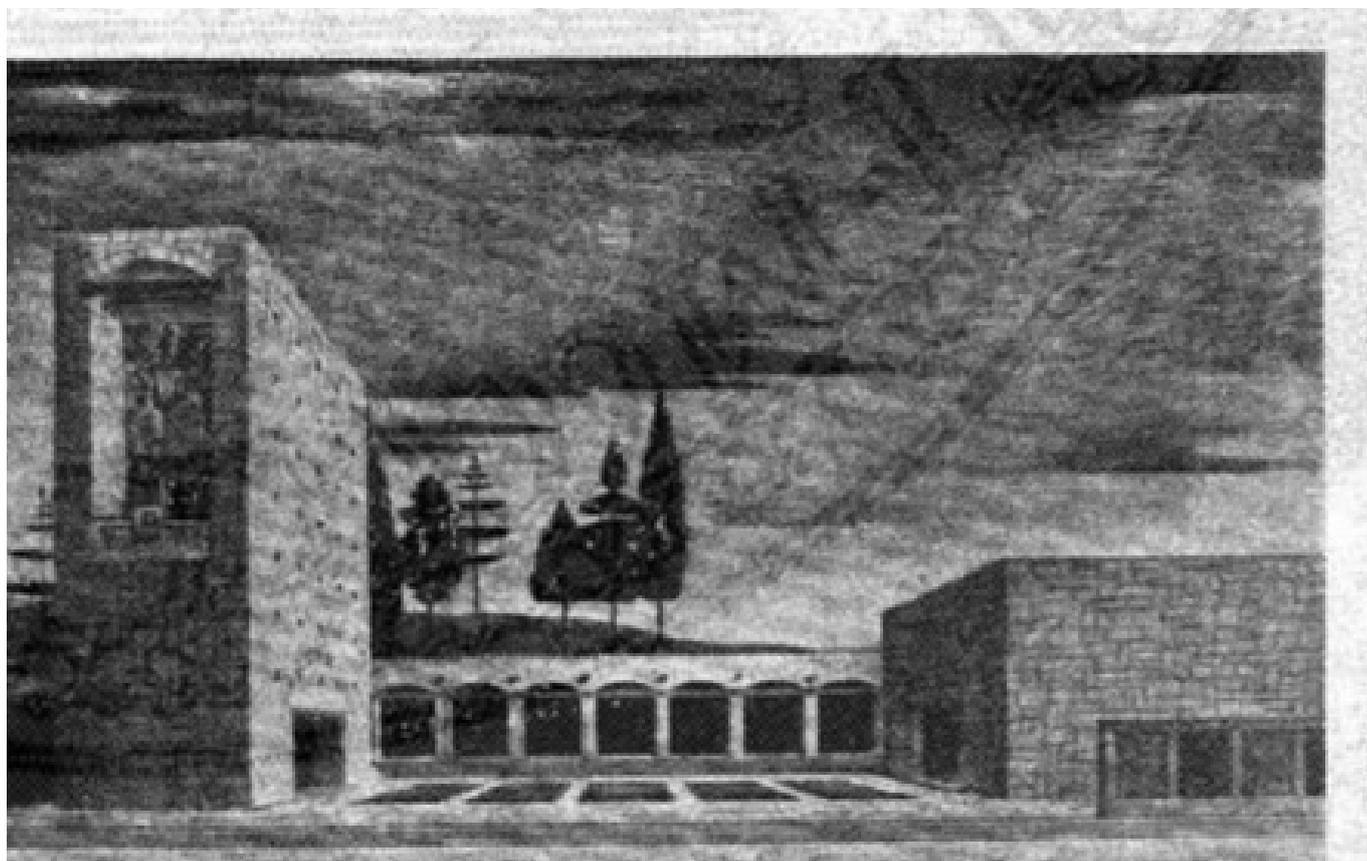


Schema 4 L'analisi grafica

Schema 5 Proprietà del modello

Schema 6 Concetto di modello

PARTE SECONDA
Sulle tracce di Venturino Ventura



PARTE SECONDA Sulle tracce di Venturino Ventura

1 Note biografiche

Venturino Ventura nacque a Firenze il 27 luglio 1910 da Aurora Cianferoni e da Mario, medico chirurgo. Nel 1924, in seguito alla morte di Mario Ventura, padre di Venturino, la famiglia si trasferì a Roma dove il giovane cominciò a frequentare il liceo artistico a piazza del Ferro di Cavallo, non lontano dalla sua prima abitazione dell'epoca di via Margutta. Al termine dei suoi studi liceali decise di continuare iscrivendosi alla Regia Scuola di Architettura.

L'inizio dei suoi studi universitari risale all'anno accademico 1928-1929, sette-otto anni dopo l'istituzione della Scuola stessa, e gli studi furono portati a termine nel 1936. Durante tutto questo periodo, essendo rimasto orfano del padre, il Ventura dovette provvedere egli stesso al proprio mantenimento scolastico, lavorando, tra le varie collaborazioni, gli vennero richieste soprattutto prospettive a tempera sfruttando il proprio talento naturale nell'arte del disegno. Nel marzo del '37, il Ventura si iscrisse all'ordine degli architetti e entrò, quasi subito, a far parte dello staff d'insegnamento della R. Scuola d'Architettura di Roma, come assistente del Prof. Ballio Morpurgo per il quarto e quinto anno di Architettura d'interni e con il quale avvierà una collaborazione come decoratore d'interni; contemporaneamente, cominciò a partecipare ad una serie di concorsi a tematiche d'interesse nazionale per il nascente partito fascista, fino a quando, due anni più tardi, conquistò il primo premio del concorso bandito per la Torre del P.N.F. della Mostra delle Terre d'Oltremare di Napoli Parallelamente. S'interessò agli sviluppi dell'Esposizione Universale prevista per il 1942, ed oltre alla sua partecipazione a concorsi banditi per la nascente area, che non ebbero buon esito per lui, ma gli permise di inserirsi nell'organico interno come dipendente nell'Ente stesso: nel febbraio 1941, fu preso in prova per tre mesi, fino al maggio del 1942, quando venne assunto a tempo indeterminato come Capo dell'Ufficio Allestimenti. Nel frattempo, il 4 febbraio 1939, si sposò con Franca Felicetti, dalla quale ebbe due figli: Antonella nel 1941 (scomparsa recentemente) e Mario nel 1946; in questo periodo la famiglia viveva in Prati, in via Settembrini n.1, dove continuò ad abitare fino agli anni '60. Purtroppo, poco dopo lo scoppio del secondo conflitto mondiale, il Ventura dovette abbandonare tutto ed

allontanarsi da Roma a causa della delicata questione razziale che colpiva tutte le famiglie di origine ebraica, anche se le dichiarazioni del figlio, dimostrino l'estraneità del Ventura verso la religione ebraica pur avendo da parte del padre tale provenienza. Insieme alla propria famiglia, il Ventura partì ed andò in Abruzzo, dove si stabilì a Chieti, rimanendovi, complessivamente, per una decina d'anni. Durante questo lungo periodo, fu impiegato al Genio Civile e tentò di far fortuna mettendo su un'impresa edile, che ben presto ottenne fortuna. La parentesi abruzzese terminò nei primi anni '50, quando il Ventura fece ritorno nella capitale. Sin da allora, iniziò la sua attività indipendente, come libero professionista nel settore dell'edilizia residenziale privata, che si rivelò essere il suo impegno predominante, se non unico, a cui si dedicherà per il resto della vita. Nel 1952, il Ventura entra nel panorama architettonico romano con la progettazione delle due palazzine di via Montanelli, che segnò l'inizio di una serie di numerosi incarichi che gli vennero affidati, l'uno dopo l'altro, impegnandolo notevolmente. Inizialmente, anche nelle opere del Ventura affiorarono vaghe parentesi del linguaggio razionalista mentre, con il passar del tempo, cominciarono a intravedersi elementi personali a cui la sua architettura si riferirà continuamente. I primi lavori, che il Ventura ottenne, furono commissionati principalmente dai suoi amici facoltosi, che gli affidarono fiduciosamente i propri interessi spesso in cambio di unità abitative o immobili, che egli curò senza dubbio discretamente bene tanto da raggiungere importanti altri committenti, fino ad arrivare all'inizio degli anni '60, in cui la mole del lavoro era tale, che nel suo studio di via Govoni non vi erano mai meno di cinque o sei collaboratori. Tra gli anni 1952 ed il 1970, lavorò con lui anche suo nipote, l'arch. Mario Ventura, figlio del fratello ingegnere che lo affiancò durante il periodo più importante della sua attività; mentre, per i successivi dieci anni tra i due figli, laureati entrambi in architettura, fu la figlia Antonella ad aiutarlo nel suo lavoro. Praticamente, l'inizio gli anni '80 segnò la fine dell'intensa attività lavorativa del Ventura che chiuse il suo studio, continuando, però, lavorare nella sua abitazione di via Fascetti 5, dove è stata ritrovata la bozza autografa del manoscritto, lavoro che lo impegnerà fino al giorno della sua morte, avvenuta nel maggio del 1991, anno in cui Venturino Ventura registra presso la SIAE il manoscritto ancora incompiuto.

2 Formazione

Con la Regia Legge 31 ottobre 1919, integrato poi dal Regio Decreto del 2 giugno 1921 che approvava il Regolamento organico, viene ad istituirsi la Regia Scuola di Architettura di Roma inaugurata il 18 dicembre 1920. In questo fermento culturale va rintracciata la formazione di Venturino Ventura che si iscrive nell'anno accademico 1928-29 dopo essersi diplomato al Liceo Artistico.

L'accesso alla Regia scuola era consentito, a chi conseguiva la maturità classica o scientifica o dalle sezioni fisico-matematiche degli istituti tecnici o con la maturità dei Licei Artistici.

Questa differenza di provenienza provava, inevitabilmente,



una disuguaglianza eterogenea tra gli iscritti al primo anno alla Regia Scuola. Dal liceo classico vi si licenziava conseguendo carenze nella preparazione artistica, nei neonati licei artistici (ancora sperimentali) non venivano approfondite le discipline umanistiche o scientifiche. Da un colloquio del 2 febbraio 1991 tra l'arch. Venturino Ventura e Cecilia Sebastiani, emerge la necessità, da parte dell'architetto, di provvedere in autonomia, al recupero di una cultura personale, lo stesso, dichiara che le qualità artistiche (nel disegno) divennero fonte di sostentamento economico, profitto tratto dalle collaborazioni avvenute durante tutti gli anni della Scuola di Architettura, in diversi studi di architettura come disegnatore di prospettive a tempera. La neonata Scuola di Architettura⁴⁴ aveva un curriculum sviluppato in diversi cicli: Il ciclo Scientifico-tecnico che comprendeva le discipline di Analisi matematica e geometria descrittiva, Meccanica razionale e Scienze delle costruzioni, Chimica generale ed applicata,

Mineralogia e Geologia, Fisica tecnica, Impianti tecnici, Topologia e costruzioni stradali e tecnologia architettonica; Il ciclo artistico con Disegno d'ornato e figura, Decorazione pittorica, Plastica ornamentale, Arredamento e Decorazione d'interni e Scenografia; Il ciclo storico-artistico si sviluppava sulle discipline di Storia dell'Arte, Storia Stilistica dell'architettura, Rilievo dei monumenti e Restauro dei monumenti; Il ciclo architettonico comprendeva Disegno architettonico (nei primi due anni), Elementi di composizione, Elementi costruttivi (negli ultimi tre anni), Composizione architettonica, Caratteri degli edifici, Edilizia cittadina (Urbanistica), Arte dei giardini, Estimo ed esercizio professionale, Igiene delle abitazioni e Materie Giuridiche ed economiche.

3 Concorsi e collaborazioni giovanili

Per cercare di ricostruire un percorso segnico sul Ventura, in questa sezione verranno analizzati alcuni dei concorsi più importanti e collaborazioni giovanili dell'autore. Il Ventura sembra decodificare, dall'ambiente che lo circonda, gli stili e le espressioni del tempo, importando in ogni opera un suo personale contributo volto alla rivoluzione formale degli ambienti ipotizzati.

3.1 L'appartamento di via Magalotti

Progettato da Vittorio Morpurgo nel 1931 è ancora oggi testimonianza di un fare architettura tipico della cultura degli anni trenta che vede collaborare architetti, decoratori, vetraie e tappezzeri nella costruzione di un gusto estetico in bilico tra tradizione e modernità. Un laboratorio, questo, che tragetta il sinuoso gusto Liberty alla nascente esperienza avanguardista del futurismo che stava invadendo l'intera penisola con linee sobrie, geometriche in composizioni razionali nelle arti applicate. Il giovanissimo Ventura, già da queste prime composizioni sembra catturare e padroneggiare il linguaggio figurativo proprio di quei tempi. (fig. 4)

Composizioni, tensioni, colori e rappresentazione grafica sembrano camminare in parallelo alle esperienze visive di Prampolini e di Rolando Bravi (fig.2-3). Un connubio tra Futurismo e Metafisica sommerso in ambientazioni enigmatiche sospese in un tempo indefinito, le forme sempre più semplificate di memoria plastica giottesca, primeggiano in spazialità spoglie catturando le radici primordiali dell'arte visiva italia-

⁴⁴ Giovannoni, "La scuola di architettura di Roma", Cremonese, Roma, 1932

Ivan Valcerca

na attenta al valore della ricerca formale, l'armonia geometrica delle forme, la nitidezza delle partizioni spaziali fino alla travolgente composizione. In questo scrigno dell'arte italiana degli anni Trenta si manifesta anticipando di poco tempo la voce di Mario Sironi che, nel 1932, sul Popolo d'Italia, presenterà "Pittura Murale" anticipando di un anno "il Manifesto della Pittura Murale" insieme a Campigli, Carrà e Funi. (fig.5-6-7-8-9-10)

Si tratta di anni di sperimentazione che ripercorrono non solo i valori formali italiani, anche le tipologie artistiche che resero grande l'Italia dalla nascita della cultura visiva romanica.



Figura 2 Sonnanbula di Vicenza-Prampolini-42

Figura 3 Rolando-Bravi-Gelati-1932-Palazzo-Buonaccorsi

3.2 Torre del PNF esposizione oltremare di Napoli

Nel 1936 gli interessi artistici e quelli politici iniziano a muovere i primi passi verso un ventennale sodalizio, il mosaico "L'Italia corporativa" (fig.5) di Mario Sironi diviene il manifesto collettivo in uno spazio pubblico, realizzato nella fabbrica vetraia Salviati di Venezia che venne esposto all'Esposizione universale di Parigi del 1937. Solo un anno dopo, Venturino Ventura vince il concorso per la realizzazione della torre del Partito Fascista nell'esposizione oltremare di Napoli⁴⁵. (fig.12)

Nel 1937 Il Partito Nazionale Fascista decide di realizzare un quartiere espositivo a Napoli, la zona presa in considerazione è l'area da Fuorigrotta a Bagnoli che nasce dalla delimitazione di una zona collinare (Posillipo e Vomero) collegate da una fitta rete di gallerie e adiacenti al centro della città. In solo due anni vennero realizzati 36 padiglioni. (fig.16 e 17)

La torre, progettata dal Ventura, (fig.13-14) doveva identificare simbolicamente la celebrazione del regime, la potenza e la progettualità. La commissione del concorso bandito, presieduta dal ministro Starace, decretò il giovane Ventura vincitore di un premio di 20.000 lire. L'edificio, collocato in corrispondenza del nodo più importante della Mostra, all'incrocio di due assi principali, presenta la base di 24,50 mt, l'altezza di 46 mt. e poggia su di un basamento di 3.20 mt. Il volume è rivestito in laterizio con un basamento di V. Meconio e P. Monaco affiancato dalla statua della "Vittoria Fascista" (Fig. 15). Rappresentazioni, quest'ultime che esaltano le conquiste

45 *Patrimonio.archivioluca.com, Sonoro in b/n il Re Imperatore inaugura a Napoli la Mostra delle Terre Italiane d'Oltremare 1940 (cod. C003106) Direzione artistica: Arnaldo Ricotti e Basilio Franchina.*

Sonoro in b/N S. E. Ciano visita la Mostra Triennale delle Terre d'Oltremare 1940 (cod. B168506) Direzione Artistica: Basilio Franchina.

oltre mare del nascente impero⁴⁶. La struttura in cemento armato e vetrate viene concepito fin da subito come un unico ambiente.

In questa occasione i destini professionali del Ventura e Prampolini si incroceranno, quest'ultimo collaborerà alla realizzazione, nel Ristorante della piscina, con una scultura policroma "Ritmi Africani" composizione di materiali di diversa natura, forme sintetiche libere nello spazio monocromatico, che si addensano in una congestione di sagome stilizzate raffiguranti l'austera ambientazione africana (fig. 25). Decorazioni e composizioni polimateriche che, verranno assorbite dal giovane Ventura, che ne verrà influenzato. Questa influenza è visibile soprattutto nella stagione delle palazzine romane (fig.26), o nella composizione degli accessi a palazzine o a strutture, composte da forme sinuose e decorazioni polimateriche (fig. 23-24).



Figura 4 Appartamento avv. Molle, decorazioni di Venturino Ventura, Via Malagotti, Roma. Tempera su legno.

Figura5 Studio per «L'Italia Corporativa» Tecnica mista su carta applicata su tela, cm. 56,5x55 affresco

Figura 6 Mario Sironi, L'Italia corporativa, Milano, Palazzo dell'Informazione 1936

46 Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare. Napoli 9 maggio - 15 ottobre 1940. [Guida della mostra], Roma, Enit, 1940

Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare. Napoli 9 maggio - 15 ottobre 1940. Materiale divulgativo della mostra, Milano, Ricordi, 1940

I Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare. Napoli, Campi Flegrei 9 maggio - 15 ottobre 1940: documentario, Torino, Industrie grafiche Gros Monti, 1940





Figura 7 Appartamento avv. Molle, decorazioni di Venturino Ventura. Via Magalotti, Roma. Camera da letto. Tempera su legno.

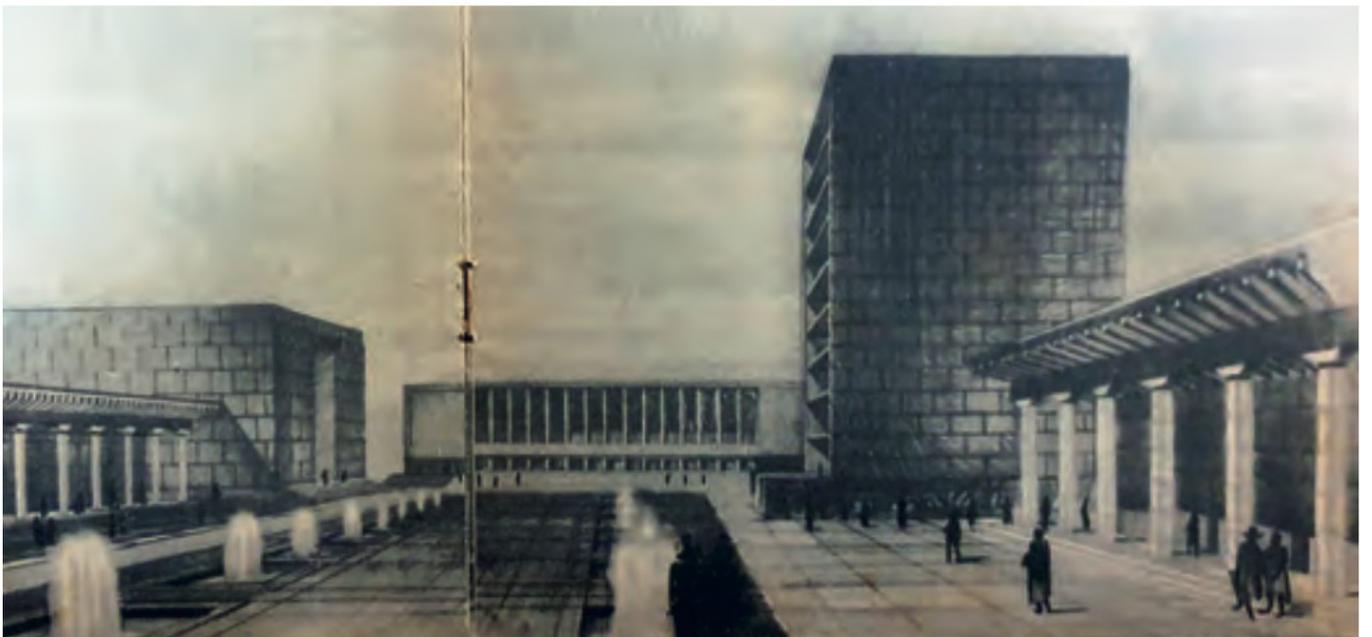
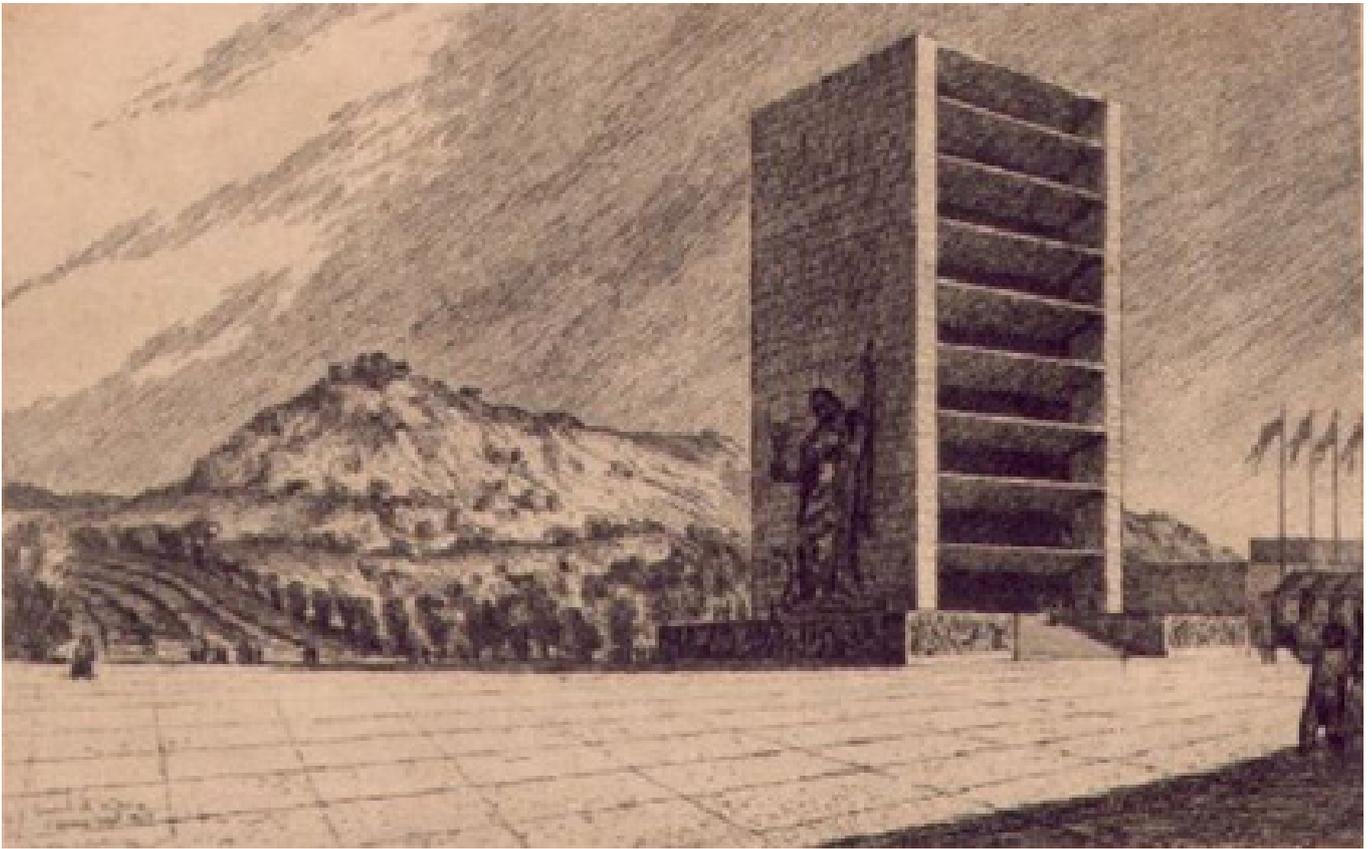
Figura 8 Appartamento avv. Molle, decorazioni di Venturino Ventura. Via Magalotti, Roma. Salotto. Affresco

Figura 9-10 Appartamento avv. Molle, decorazioni di Venturino Ventura. Via Magalotti, Roma. particolari. Tempera su legno.

Figura 11 Disegno anonimo da L'italia coloniale. Attualità e storie dimenticate delle ex colonie italiane. Disegno a matita.

Figura 12 Torre del PNF CC BY SA Museo Nazionale della Scienza e Tecnologia Leonardo Da Vinci di Milano. Disegno a matita.





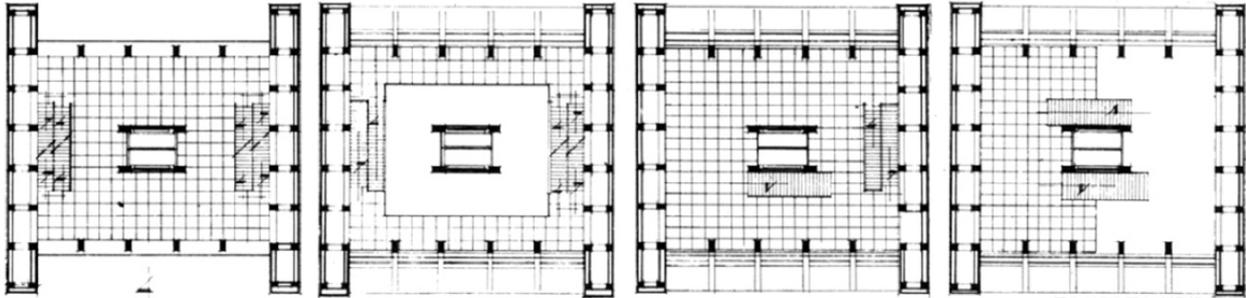


Figura 13 Torre del PNF disegni delle piante a diverse quote
scala di rappresentazione 1.100

Figura 14 Torre del PNF disegni di sezione
nei disegni si evidenziano i sistemi di gestione delle vetrate e l'organizzazione spaziale organizzata per aggetti, ballatori, scale e ascensori. Scala di rappresentazione 1.100

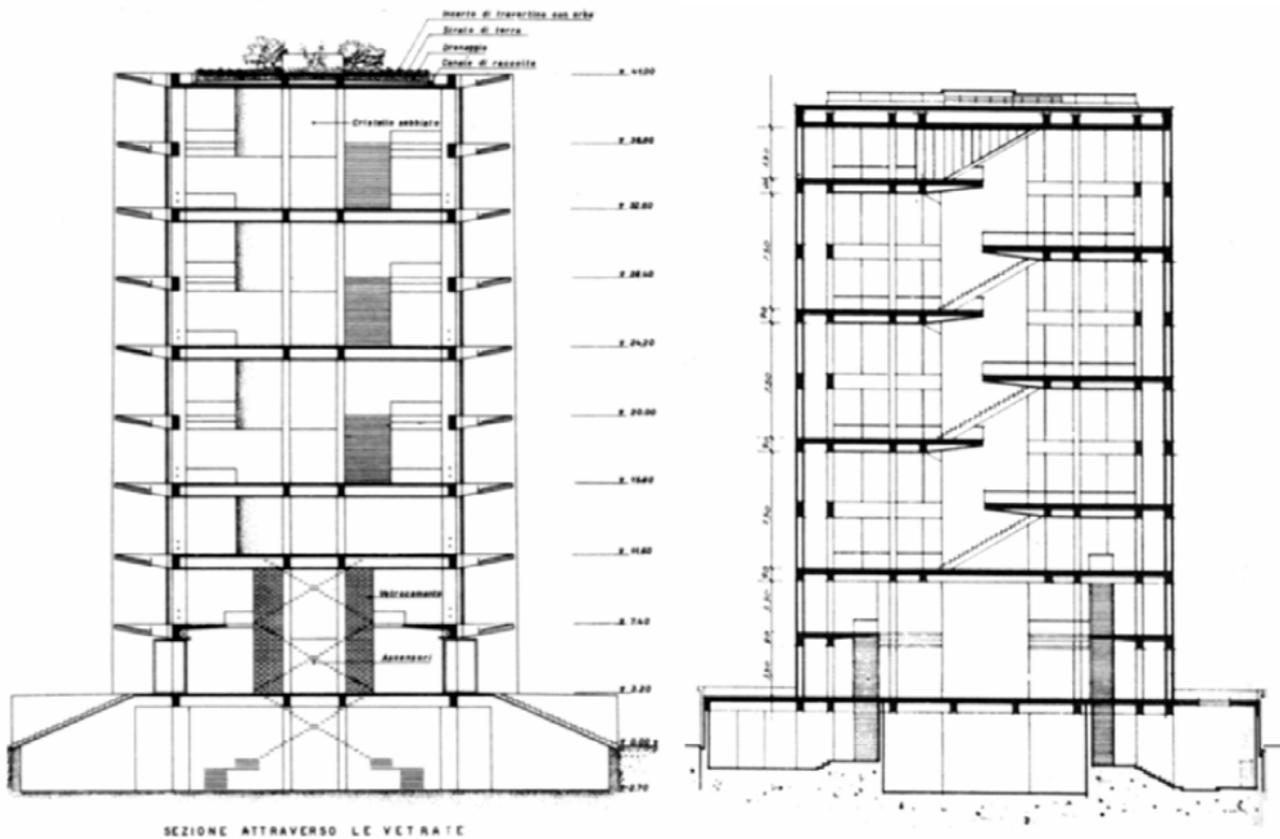




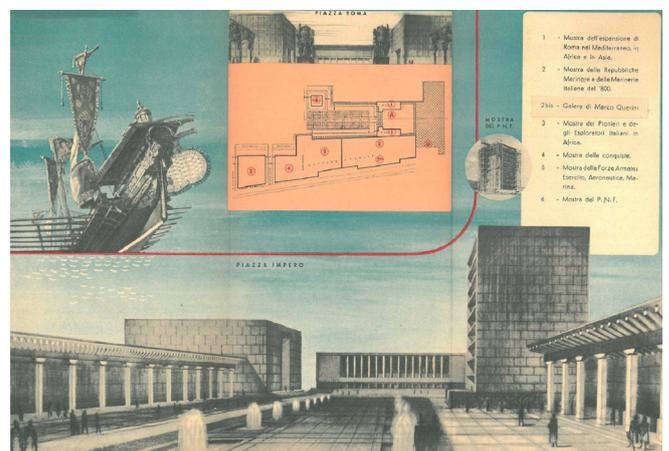
Figura 15 S.M. il Re Imperatore inaugura a Napoli la Mostra delle Terre Italiane d'Oltremare. frame estrapolato dal documentario dell'istituto Luce

Figura 16 Torre del PNF da Architetture : rivista del Sindacato fascista architetti

Figura 17 Torre del PNF da Architetture : rivista del Sindacato fascista architetti

Figura 18 Torre del PNF CC BY SA Museo Nazionale della Scienza e Tecnologia Leonardo Da Vinci di Milano.

Dario Cella, pieghevole pubblicitario (ripiegato a tre falde) illustrativo del Settore Storico della Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare, Officine Grafiche Ricordi, Milano, 1940, Archivio Storico "A. D'Ambrosio", Diocesi di Pozzuoli.



Ivan Valcerca

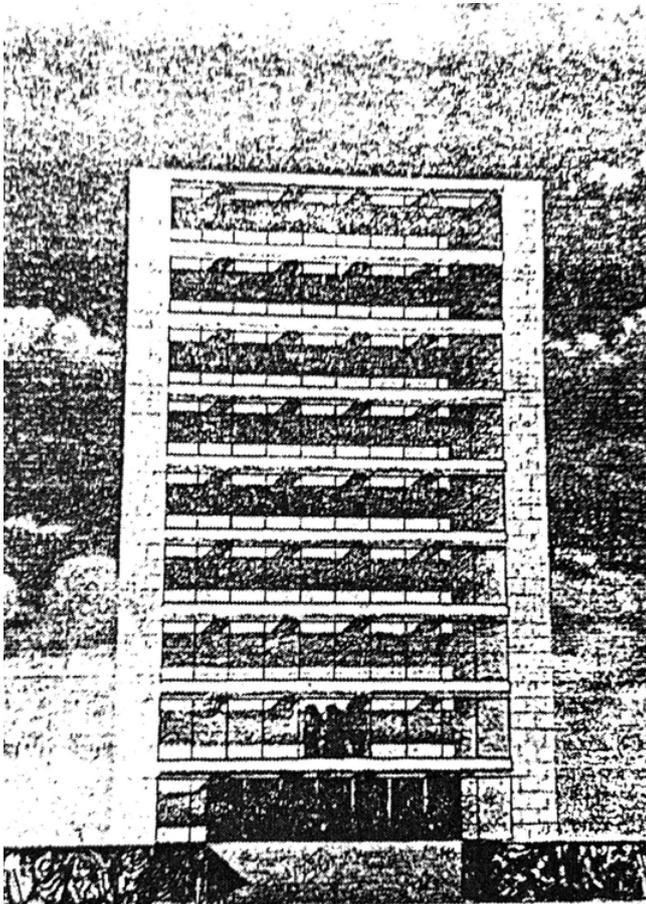


Figura 19 Torre del PNF Disegno prospettico di Venrturino Ventura. Copia fotostatica .

Il Ventura in questa rappresentazione utilizza la prospettiva centrale, una inquadratura compositiva che dona all'organismo architettonico senso di monumentalità, che viene, da un lato avvalorato dal sistema di accesso a scalinate, dal basamento decorato, ma allo stesso tempo, l'accesso al complesso risulta meta-fisico, in quanto lo spettatore viene accolto da una parete completamente vetrata, seguita dalla parete parallela situata al suo opposto, schermate solo da un impiantomeccanico di oscuramento delle vetrate. Scala di rappresentazione 1:100, Disegno a matita su carta.

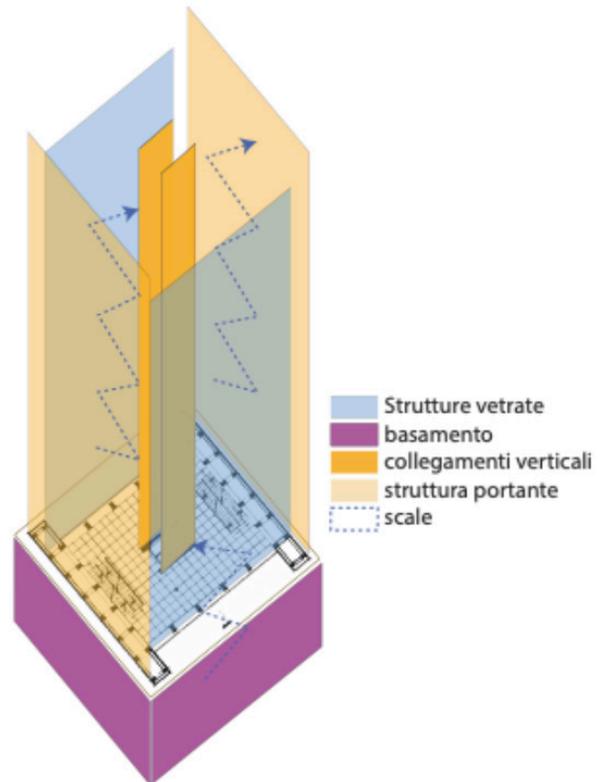


Figura 20 Torre del PNF. Analisi grafica

Lo schema analitico mette in evidenza l'organizzazione strutturale della torre, il rapporto con il basamento, i collegamenti verticali in rapporto alla struttura portante.

i collegamenti verticali seguono uno schema ben delineato: colonna ascensori, posizionata al centro dello spazio, scale laterali, collegate da pensiline e parallele alle pareti portanti.

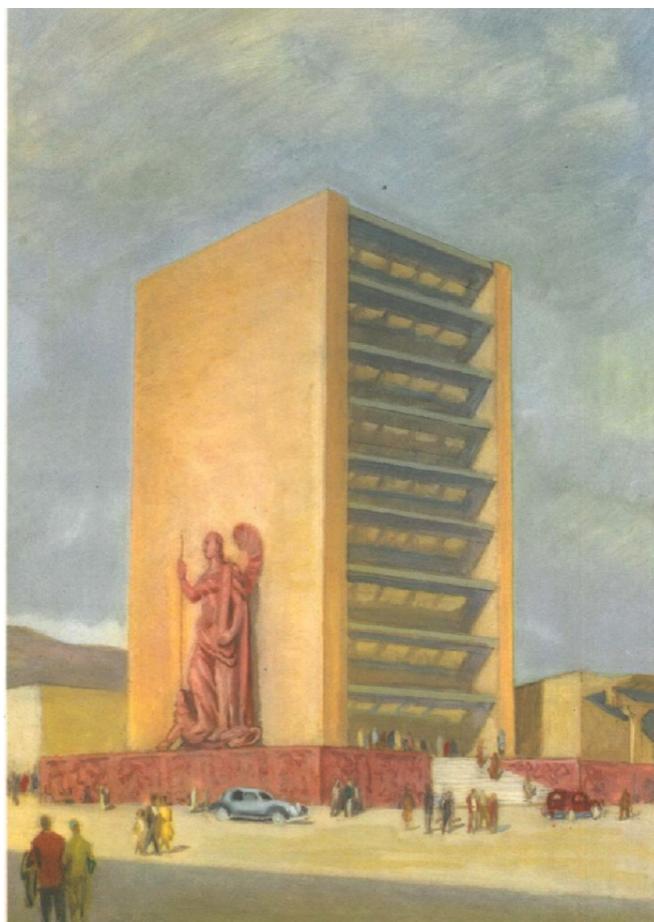


Figura 21 Torre del PNF ,CC BY SA Museo Nazionale della Scienza e Tecnologia Leonardo Da Vinci di Milano.

L'aspetto messo in risalto nella presente rappresentazione è il colore. La torre, sembra trasformarsi in un nodo di congiunzione tra le policromie terrene (basamento e complesso scultoreo), il graduale alleggerimento, (paretr verticale in pietra e parete verticale finestrato). svetta dallo sfondo, l'impianto naturalistico e il cielo che sembra insinuarsi all'interno del complesso sistema di filtraggio della luce.



Figura 22 Torre del PNF . Disegno anonimo. archivio stprico della diocesi di Puozzuoli .

L'aspetto monumentale della torre viene rappresentato dalla solenne inquadratura che mette in evidenza, tramite il contrasto, i vari livelli, il livello terreno (linee orizzontali del terreno e del basamento), linee verticali (restituite dalla parete liscia in pietra) che svetta no nei confronti del cielo.

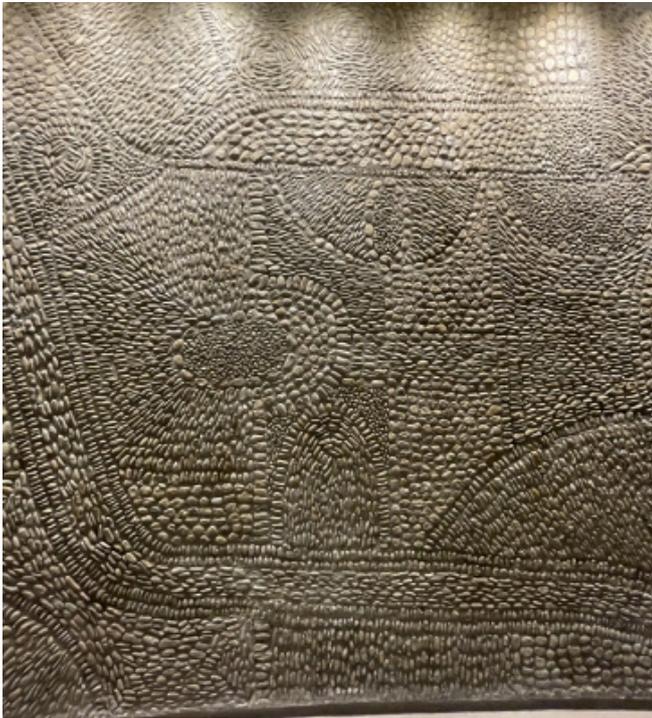


Figura 23 Venturino Ventura. Decorazioni Palazzo per Uffici zona Flaminio, Roma, 1960.

Figura 24 Decorazione facciata esterna, Venturino Ventura in collaborazione con l'Arch. Mario Ventura. Palazzo per Uffici zona Flaminio, Roma, 1960.

Figura 25 “Ritmi africani”, scultura polimerica di Enrico Prampolini; materiali vari. 1940 – Ristorante della Piscina. Foto: Alessandra Ferlito 2015

Figura 26 Venturino Ventura, alcuni interni dei piani interretati di alcune palazzine romane, 1960.

3.3 Concorso tra studenti della scuola d'architettura di Roma per le chiese rurali nell'arcidiocesi di Messina

È nel 1933 che a Messina l'arcivescovo, Mons. Paiano bandisce un concorso per la realizzazione di chiese rurali.

Il direttore, dell'allora scuola di architettura, l'arch. Gustavo Giovannoni, predispose il bando da rivolgere al biennio finale della regia Scuola. L'edificio di non oltre 200 mq. doveva rispondere a dei requisiti: l'altezza non superiore ai 10 metri, il campanile di altezza non superare i 15 metri, la sacrestia non avrebbe dovuto superare i 25 mq (fig.27). La canonica composta da 4 vani più servizi, sala riunioni di 30 mq. Insieme al progetto grafico veniva richiesta una relazione tecnica con lo scopo di esplicitare i criteri costruttivi e l'impostazione dei calcoli statici. La zona di destinazione era a rischio sismico, richiedendo così, applicazione alle normative in tema legge 3 aprile 1930 e 6 gennaio 1931. La commissione presieduta dal Prof. Giovannoni e composta dai Proff. Calandra, Foschini, Del Debbio, dall'ing. Gianelli (docente di meccanica applicata alle costruzioni). Venne scelto il progetto di Roberto Nicolini vincitore di 2000 lire, Ventura, Calza Bini, De Simone con Romani ebbero il premio da 1000 lire. (fig.29)

In questo progetto il Ventura sembra condensare in poche produzioni grafiche, molto del proprio pensiero architettonico: contesto, decorazioni e organizzazione spaziale in nuclei connessi ma separati da setti murari in stretto rapporto con l'ambiente esterno, mentre in alzato i pieni e i vuoti si alternano in relazione alle funzioni degli spazi. Il disegno prospettico, a tempera, si discosta dalle tradizionali prospettive architettoniche di progetto, lasciando spazio ad una visione prospettica che contiene informazioni, riguardo all'inserimento architettonico nello spazio urbano e paesaggistico. Il paesaggio rurale e le alberature ci indicano il coinvolgimento dello spazio verde nel modulo progettato. Le tensioni percettive spaziali, il rapporto tra primo piano, figura e sfondo, concorrono in una composizione che ricorda le spazialità futuristiche e oniriche di Prampolini. L'altare, rappresentato tramite una prospettiva interna, mostra l'intersezione tra spazi concavi, pieni e vuoti mettendo in risalto la composizione decorativa del lucernario absidale.

La prospettiva realizzata a tempera, proietta l'osservatore verso un percorso ideale non lineare, l'articolazione disomogenea dei piani di calpestio, inducono l'osservatore a

lasciarsi travolgere da una spazialità mutevole, in divenire, e che appare emergere dal paesaggio.

L'accentuazione del carattere motorio ci interessa considerando la rappresentazione, presa in esame, come parte di un progetto architettonico, che si discosta dal disegno prospettico tradizionale, per accostarsi maggiormente al fermento visivo del futurismo. L'occhio percepisce, in modo graduale, ogni singolo elemento, non essendo attratto dalla visione dell'agglomerato urbano. Si scoprono i parapetti del dislivello in primo piano, mentre veniamo accolti dal romboidale spazio urbano in primo piano. Le scale elicoidali permettono di superare il dislivello mentre l'osservatore scopre i differenti gradienti naturali della profondità (alberi, colline, vie, cielo e nuvole).

L'occhio scorge tramite l'attrazione e il movimento, parti composte da linee di fuga accentuate, che caratterizzano i luoghi rappresentati per il forte valore espressivo. In questa immagine le superfici attive e le linee in tensione non vanno percepite in reciproca dipendenza, ma l'immagine di ricezione, rappresenta la funzione percettiva del volume rappresentato, mostrando un collegamento graduale tra volumi, che gradualmente si vanno scoprendo, e l'immagine complessiva, composta in fattori: l'ambiente urbano, la facciata della chiesa e il paesaggio. In base al percorso percettivo che l'occhio sta attraversando, sono le alberature che divengono tensioni attive, se ci troviamo percettivamente nell'ambiente urbano. Le stesse alberature divengono tensioni passive se stiamo indagando visivamente il paesaggio.

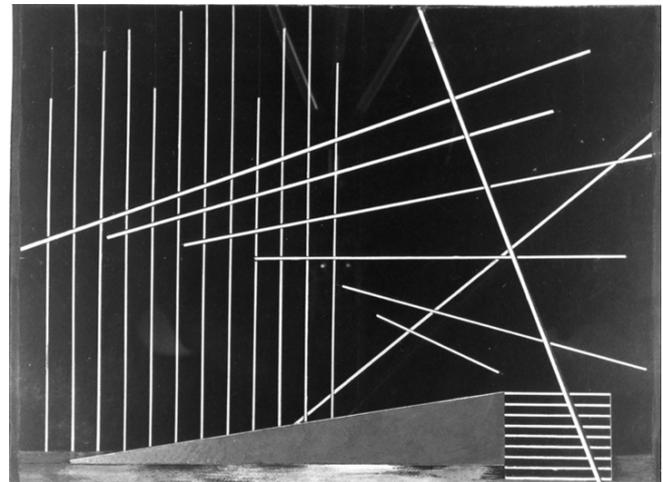
Come osserva Paul Klee⁴⁷ le due direzioni di movimento intese come tensioni fondamentali, sono direzionate verso il basso (forza di gravità) e verso l'alto come contro movimento (Forza centrifuga). Le forze che nascono da un centro ideale si propagano in differenti direzioni, è in questo fenomeno percettivo che le tensioni e le energie si bilanciano generando una trasformazione labile statico-dinamica, livellamento e movimento-quieto e quieto-movimento delle forze che premono verso il centro. In questo modo nel graduale viaggio dentro l'immagine si avrà una rappresentazione maggiormente dinamica (le forze centrifughe si accentuano), il sistema d'equilibrio avrà un bilanciamento dinamico tramite forme che seguono l'andamento pendolare (gli alberi).

Se inteso come norma, nel sistema simmetrico di equilibrio,

⁴⁷ Klee, *Teoria della forma e della figurazione* (pp. 364-399)

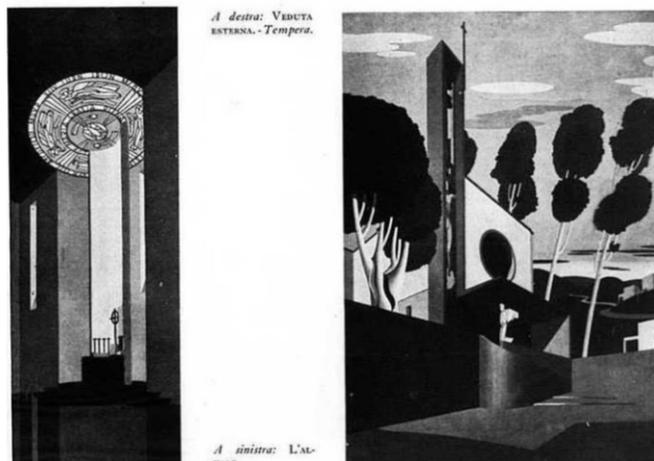
Ivan Valcerca

riporta Klee, l'asimmetrico è l'instabile, in altre parole, esso non obbedisce né alla sola forza di gravità (ambito statico), né esclusivamente alla forza centrifuga (dinamica). L'instabilità è da intendersi quale livellamento di moto tra forza di gravità e forza centrifuga (dal basso verso l'alto). Le deviazioni dalla pura statica portano nell'ambito della "meccanica figurativa": alle forme del movimento nell'ambito intermedio statico-dinamico. Forza di gravità e forza centrifuga in tensione terreno-cosmica e spirituale come si evince dall'opera "Soggetto astratto di Prampolini" (fig.28). Le tensioni indagate nella tempera del Ventura possono essere sovrapponibili con le tensioni spaziali indagate da Prampolini nell'opera del '52 (fig.28.1).



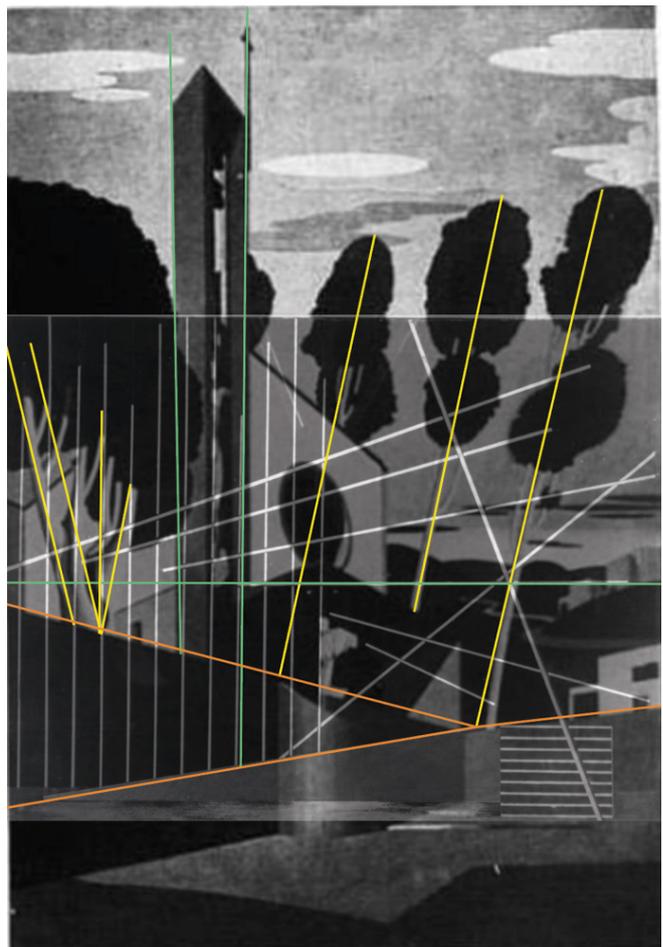
PROGETTO DI VENTURINO VENTURA, - PREMIO DI L. 1000.

PIANTA DELLA CHIESA.



A destra: VEDUTA ESTERNA. - Tempera.

A sinistra: L'ALTARE.



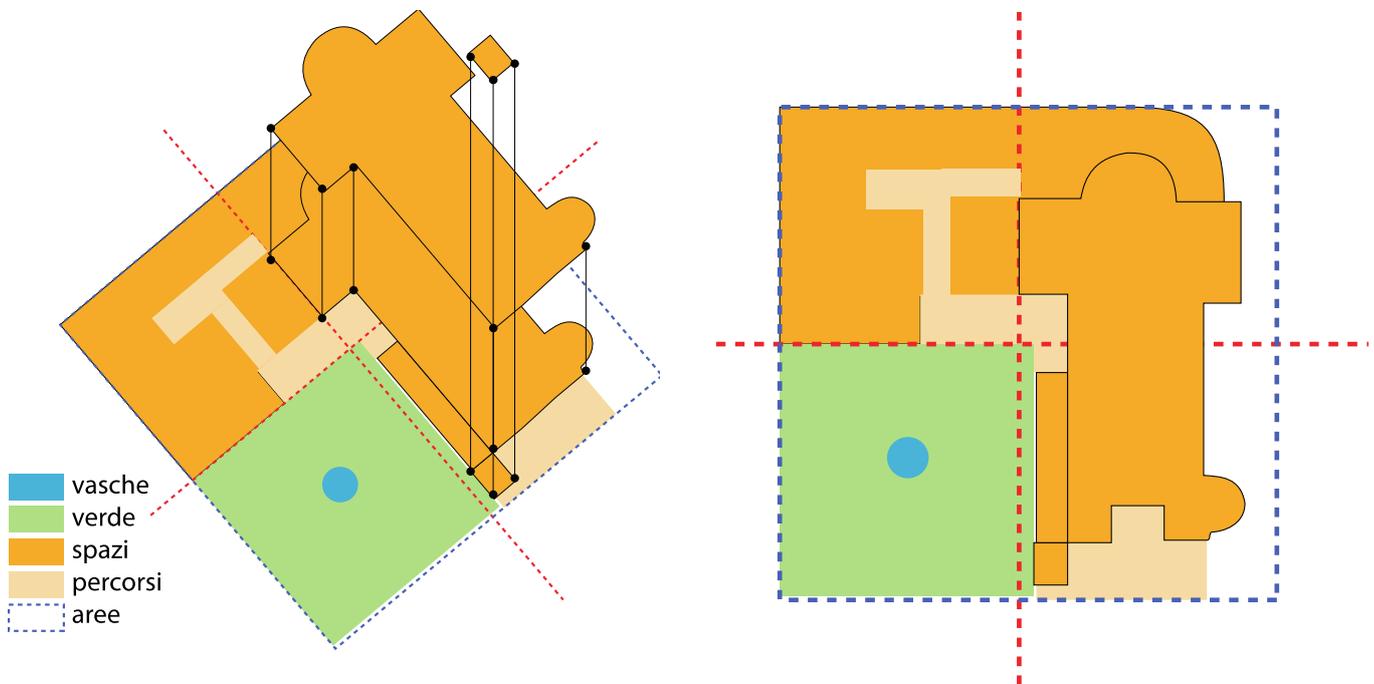
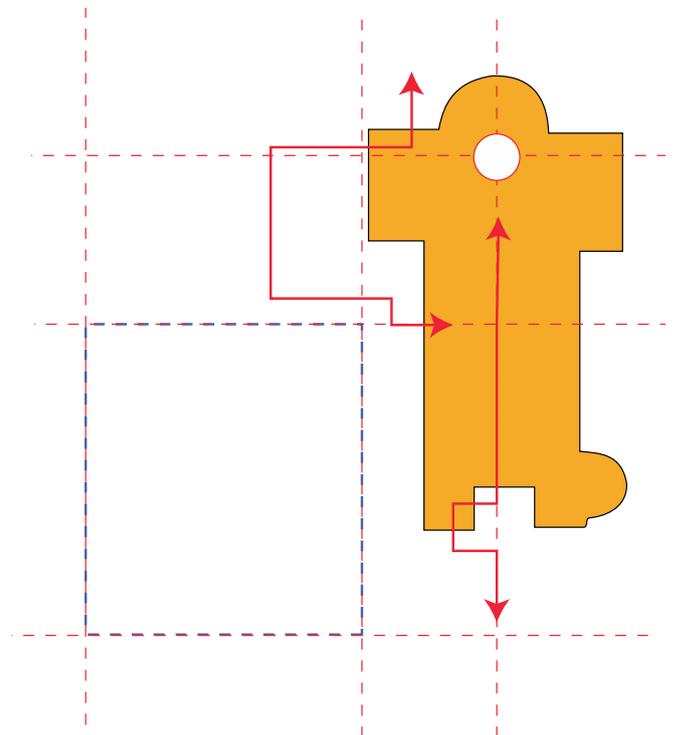


Figura 27 P.Marconi, “Concorso tra studenti della scuola d’architettura di Roma per le chiese rurali nell’arcidiocesi di Messina”, in “Architettura”, annata XII, fasc.10, Ottobre 1933, p.644. Progetto Venturino Ventura.

Figura 28 E. Prampolini, Soggetto astratto, dipinto 1952-53 dal Catalogo generale dei Beni Culturali (catalogo.beniculturali.it) -fig. 28.1 Sovrapposizione grafica.

Figura 29 Chiese rurali nell’arcidiocesi di Messina. schema grafico.. Il presente schema analizza le volumetrie che il Ventura compone partendo dall’analisi di percorsi e conformazione del contesto. L’area d’intervento viene ripartita in quattro moduli, uno viene destinato ad area esterna, una agli accessi e alle differenti opzioni di fruizione spaziale, la terza destinata a raccogliere i servizi e la quarta, areae destinata all’abside. Le aree vengono collegate tramite percorsi al limite tra l’interno e l’esterno.



3.4 Concorso case del fascio in centri rurali o di confine 1942

Altro interessante spunto, per cercare di delineare il contesto culturale che il Ventura respira nei suoi primi passi di disegnatore e progettista, è il concorso per la casa del fascio in centri rurali o di confine del 1942. Partendo dall'approfondito studio di Flavio Mangione e Andrea Soffitta⁴⁸ in riferimento alle case del fascio in Italia e nelle terre d'oltremare. Un itinerario grafico e fotografico, tra le architetture realizzate in Italia e all'estero dal partito fascista. Un progetto nato in collaborazione con l'archivio centrale dello stato e in collaborazione con il dipartimento di caratteri dell'architettura, valutazione e Ambiente dell'Università La Sapienza di Roma e la Regione Lazio. Questa riflessione nasce dalla ricca documentazione, a riguardo, presente nell'Archivio di Stato. Tramite questo materiale possiamo cercare di estrapolare i caratteri personali del disegno di Venturino Ventura e allo stesso tempo, quelli che sono i caratteri del linguaggio grafico che lo scenario del regime, mette in scena tramite i concorsi pubblici e soprattutto tramite l'attenta e minuziosa documentazione, a scopo propagandistico, che il regime dissemina nella cultura professionale (fig. 34-35).

5.000 Case del Fascio realizzate (con più di 25.000 progetti), nomi di prestigio quali Adalberto Libera, Saverio Muratori, Ludovico Quaroni, Giuseppe Samonà e Giuseppe Terragni che parteciperanno alla codifica e alla rivoluzione di una specifica tipologia architettonica di particolare importanza per il nostro paese.

Tramite la tipologia (fig.31) delle case del fascismo si può leggere il rinnovamento del linguaggio sia del movimento moderno che, da un lato interpreta una rivoluzione stilistica simboleggiando il recupero del passato, dall'altro con un rinnovamento proiettato verso l'aderenza al movimento moderno internazionale. In entrambi i casi è netta la separazione con la tradizione storicistica ottocentesca, si ricerca un nuovo linguaggio, troppo spesso condannato dalla storiografia per l'aderenza al movimento fascista. Paolo Portoghesi nel Saggio introduttivo a *"L'architettura delle Case del Fascio"* definisce questa nuova tipologia edilizia, che di fatto sostituisce le case del popolo, di derivazione socialista, *"Questi edifici diretta emanazione del partito e intesi come luoghi di governo, rappresentano la testa di ponte della fascistizzazione"*

*ne che si espleta nel tesseramento nell'indottrinamento, ma anche nello svago e nei vari tipi di festeggiamento. I locali che si ritrovano quasi costantemente, anche nei gruppi riuniti che sono le succursali nei quartieri della Casa centrale urbana, sono gli uffici del partito, i fasci femminili, gli uffici dei gruppi universitari (G.U.F.) le sale cinematografiche e di riunione in cui diverrà obbligatorio a partire dal 1926 proiettare i cinegiornali prodotti dall'Istituto L.U.C.E. le sedi di un gran numero di associazioni che il partito aveva assimilato nell'intento di controllare e di allargare il consenso."*⁴⁹

Il Ventura, in questo concorso, si discosta dalle logiche in vigore, per presentare in una composizione organizzata da pianta, sezione e prospettiva, una riflessione innovativa. La planimetria è un organismo, geometricamente organizzato, che distribuisce funzioni all'interno di uno spazio assemblato che si relaziona con l'esterno in un continuo tra materiali, volumi e funzioni. La prospettiva centrale mette in risalto l'organizzazione geometrico-spaziale che il Ventura ipotizza, mantenendo l'attenzione su quinte naturali (ricavate dal tipico paesaggio circostante), passaggi esterni e strutture che hanno la funzione di filtro, tra interno ed esterno, e che permettono la comprensione dell'organizzazione geometrica e della distribuzione dei vari volumi.

Per la lettura completa dei volumi ideati dal Ventura, bisogna ricercare nelle planimetrie quegli elementi compositivi che sottendono le stravaganti forme che a primo sguardo sembrano liberarsi nello spazio, vivendo in simbiosi con l'ambiente circostante. Proprio nelle case del fascio l'ambiente sembra essere il protagonista principale, le curve di livello ci suggeriscono un andamento collinare fatto di quote più alte fino ad addolcirsi in pianura.

Proprio nel punto dove le pressioni salgono il Ventura inserisce tre blocchi disposti sull'asse orizzontale. Questi tre blocchi si formano da un'area suddivisa in un reticolo ortogonale a modulo quadrato, all'interno di queste due variabili i volumi assorbono parti naturalistiche alternate a pieni "scavati" dove vengono inseriti i collegamenti verticali. Questi collegamenti sono la continuazione di uno spazio filtro, destinati agli spostamenti pedonali, veri e propri corridoi in parte coperti in parte aperti. Il quadrante in alto a destra raccoglie le curve di livello che vengono innestate nell'impianto edilizio tramite tre circonferenze "spinte" in tensione verso il blocco

48 Mangione e A. Soffitta, 2006

49 Ibidem p.29

seminterrato. I materiali grezzi come la pietra e il laterizio completano questo graduale percorso anche nell'estruzione verticale dei volumi. I due blocchi di facciata posti nel quadrante in basso a destra vengono collegati da un muro forato da aperture, costituendo un prospetto monolitico rafforzato dalla lavorazione grezza della pietra. Il volume al suo interno è in realtà un ampio spazio da destinare alla piscina, mentre il blocco angolare di destra accoglie il grande teatro.

L'organizzazione della pavimentazione (Fig. 35.2), insieme al vuoto generato tra il blocco del quadrante (in basso a sinistra) e quello centrale e al cortile esterno (tramite un gioco geometrico) concorrono all'identificazione della griglia geometrica sottesa e che delinea l'alternanza di percorsi con vasche d'acqua in asse con le fioriere che sono alternate a corpi di fabbrica seminterrati destinati ai servizi e collocati nel quadrante in alto a sinistra. In prospetto i tre blocchi frontali perdono percettivamente la ripartizione simmetrica per via della trasformazione del corpo, collocato nel quadrante in basso a sinistra, che diviene una torre che predomina su tutto il complesso, una torre come elemento simbolico delle tipiche morfologie delle case del fascio, luogo che accoglie una decorazione monumentale in affaccio al piazzale d'entrata. Terra, acqua, cielo, aria e architettura, si incontrano in un pentagramma geometrico che li regolarizza e ne permette contemporaneamente la convivenza.

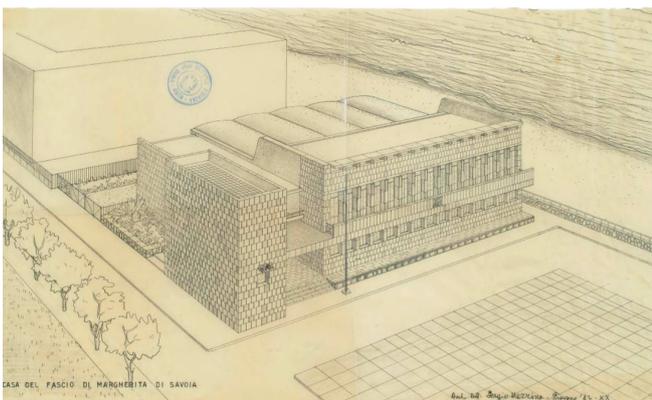


Figura 30 Casa del Fascio di Margherita di Savoia (FG), 1942, arch. Sergio Mezzina, 1933, assonometria. dell'edificio. Scala di rappresentazione 1:100, disegno a china su lucido.

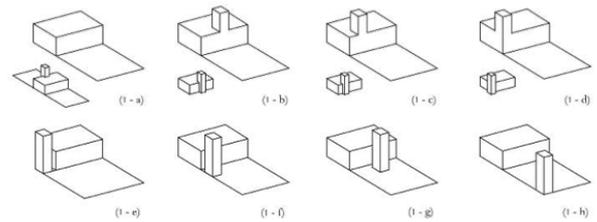


Figura 31 Schemi assonometrici in centri rurali o di confine 1942

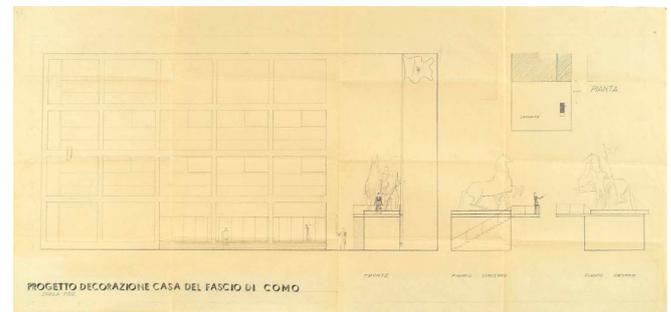


Figura 32 Casa del Fascio di Como, 1932-36, arch. Giuseppe Terragni, prospetto e pianta di studio con l'inserimento di un arengario staccato dall'edificio. Scala di rappresentazione 1:100, disegno a china su lucido.

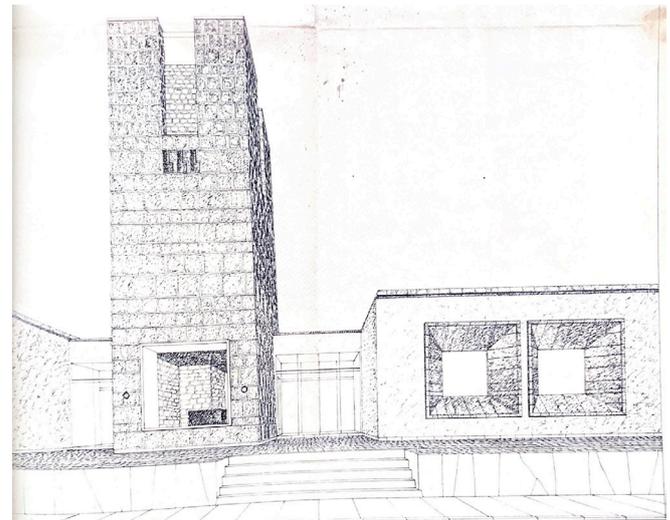


Figura 33 Concorso nazionale per progetti tipo di edificio da destinarsi a casa del fascio in centri rurali e di confine, 1941, arch. Luigi Vagnetti. Casa del fascio di Lissone, 1937-39, arch. Giuseppe Terragni e Antonio Carminati. Prospetto. Scala di rappresentazione 1:100, disegno a china su lucido.

Ivan Valcerca

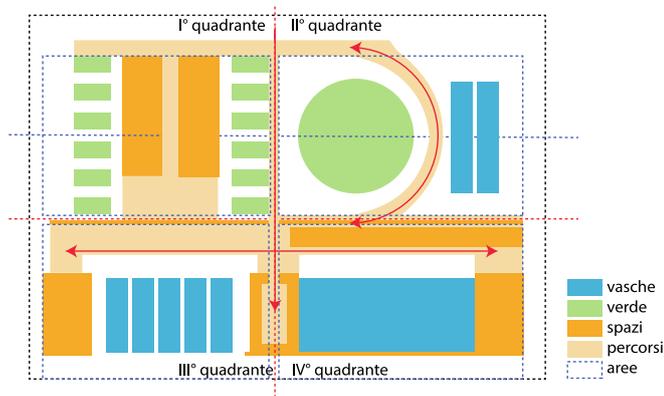
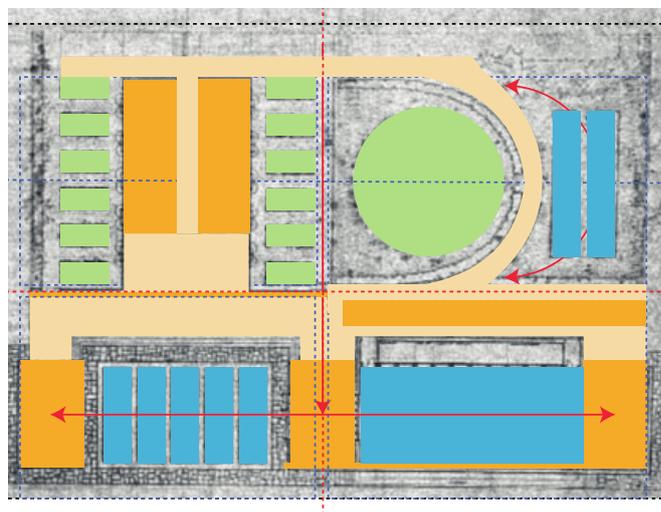
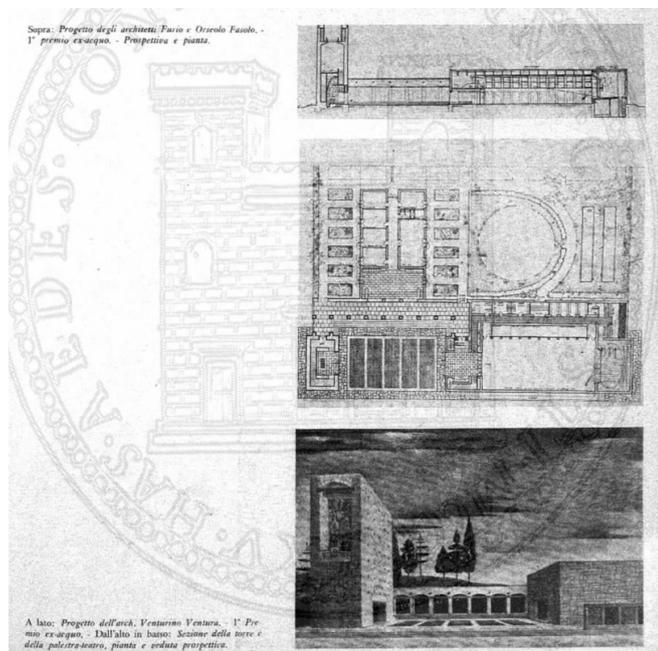


Figura 34 Casa del Fascio arch. Venturino Ventura. Tavole di concorso, disegno a china su lucido, prospettiva a tempera su carta. Scala di rappresentazione 1:100.

Dall'Archivio BIASE: Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte, Periodici italiani digitalizzati.

Analisi grafica.

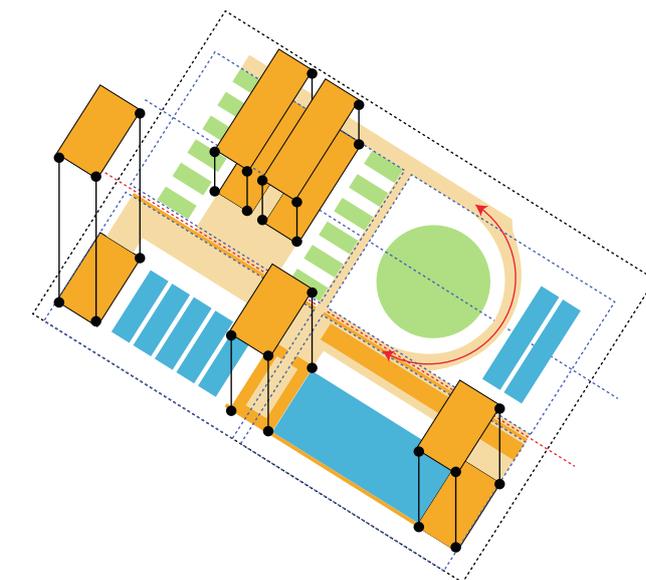


Figura 35 Casa del Fascio arch. Venturino Ventura. Analisi grafica. Lo schemamette in rapporto l'area d'interesse con le operazioni che il Ventura sceglie per organizzare un nuovo concetto di Case del Fascio. L'area viene divisa in quattro moduli i primi due, grandi spazi che accolgono il piazzale antistante con vasche d'acqua, il secondo, grande vasca d'acqua con vasche pedonali (piscina), i due blocchi superiori, accolgono da un lato lo spazio esterno con percorsi di collegamento tra interno e parco, lo spazio di sinistra è un innesto tra locali di servizio e spazio esterno.

4 Il disegno d'Indagine

L'indagine sul Ventura si concentra maggiormente sulla tipologia architettonica della palazzina romana, non per comporre un nuovo censimento delle opere dell'architetto, ma, per indagare il patrimonio figurativo che questa tipologia edilizia ha lasciato, contribuendo alla genesi di un lessico innovativo in continuazione con la cultura figurativa italiana e soprattutto per la rivoluzione formale che introduce nell'abitare (riferendosi al costruito) e all'idea di abitare (rivolgendosi alla tipologia analizzata presente nel manoscritto inedito).

Questa rivoluzione formale viene indagata nel disegno e tramite il disegno. Il disegno e la sua storia novecentesca sono da intendere come riflesso e rappresentazione di avvenimenti politici, culturali e sociali del nostro Paese. Su questi presupposti andiamo ad indagare una tipologia apparentemente semplice, la palazzina romana, nel suo ricco panorama documentario fatto di intuizioni tematiche e formali, da dove poter leggere ed estrapolare le radici e le evoluzioni di una determinata società, fino a giungere alla visione che l'architetto indica nei suoi disegni autografi. Solo rileggendo, la storia del disegno di progetto italiano del XX secolo, possiamo individuare alcuni temi chiave⁵⁰ come viene suggerito da Maurizio Unali in *"Lessico familiare, il disegno della palazzina romana degli anni 60"* :

- 1) Il virtuosismo grafico dell'arte del disegno accademico di fine Ottocento e di inizio Novecento;
- 2) La linea liberty come figurazione dell'arte nuova;
- 3) L'aspirazione verso la modernità e la vocazione scenografica;
- 4) Lirica e dinamica delle immagini futuriste;
- 5) Diversi volti della scuola romana degli anni Venti;
- 6) Esaltazione della linea come medium d'invenzione di piani e volumi puri;
- 7) La rappresentazione metafisica della città e dell'urbanistica a "volo d'uccello";
- 8) L'uso dell'assonometria come <disegno oggettivo>;
- 9) L'eterogeneità grafica della generazione dell'incertezza fra gli anni 40 e 60;
- 10) Le trasformazioni del linguaggio grafico nel secondo dopoguerra dal disegno utile al disegno inutile;
- 11) L'originaria sperimentazione dei codici metalinguistici

⁵⁰ Mazzetti, *Lessico familiare Il disegno della palazzina romana, a cura di, edizione Kappa, Roma 2008*

nei disegni della controcultura radical;

12) Il lessico familiare del disegno della palazzina romana degli anni 60.

Questi punti permettono la lettura e l'individuazione di un lessico specifico che ha come epicentro la città di Roma, nelle sue trasformazioni urbane del secondo dopoguerra, rintracciabili nell'evoluzione grafica anche di Venturino Ventura.

Il disegno, inteso come medium, da utilizzare per analizzare gli studi grafici del Ventura, professionista che attraversa i trenta anni creativi vissuti nella nuova capitale, all'ombra dei grandi nomi del panorama architettonico, progettisti minori e imprese di costruzione. Tra risultati esemplari e interventi discutibili, la palazzina romana diviene il laboratorio creativo di una "città che sale", ma mostrando anche una pericolosa deriva speculativa.

Le ricerche specifiche sulla palazzina romana, dal punto di vista storico-urbanistico-compositivo e l'evoluzione della tipologia e della sua qualità edilizia, trovano accoglimento nelle parole di Alessandra Muntoni⁵¹, definisce la palazzina, non un "tipo" edilizio ma una "quantità edilizia", individuandone, nella legislazione, il fatto dimensionale che fissa l'altezza, la larghezza, il numero dei piani e non il collocamento degli ambienti di utilizzo condominiale, come ad esempio, scale e cortili come il numero degli alloggi per piano e il numero dei piani per singolo alloggio. Questa libertà normativa porta alla formazione di trans-tipologie come ci indica Antonio Terranova⁵²

Da questi due presupposti si parte per analizzare il disegno dell'architettura dell'arch. Venturino Ventura, un disegno di progetto che sembra conciliare l'evoluzione formale e compositiva, alla base delle trasformazioni comunicative del disegno di progetto, a cavallo della fine dell'Ottocento e le trasformazioni apportate dal Novecento.

Come nell'Ottocento un gran numero di correnti si diressero verso la definizione di una nuova architettura, grazie alle condizioni culturali, che fecero nascere l'impulso per lo sviluppo delle grandi città poi culminante nella nascita di una struttura sociale nuova, più liberale che contaminò l'architettura, influenzandola con nuove conoscenze ingegneristiche e con i

⁵¹ Muntoni, *La Roma delle palazzine dagli anni Venti agli anni Sessanta, in Roma Contemporanea, Storia e progetto, a cura di R. Casseti e G. Spagnesi.*

⁵² A. Terranova 1997, p.7.

nuovi materiali costruttivi; così il nuovo fermento edilizio, importato nella capitale Italiana dalla classe borghese, permise, da un lato di delineare delle regole grafiche ben precise, da manuale, dall'altro la possibilità di sperimentare composizioni formali ambiziose, ma estremamente definite dal punto di vista tecnico e facilmente decodificabili dalle maestranze edili.

Il disegno del Ventura sembra in bilico tra due forme espressive preponderanti: espressione lineare tendente al tecnico, si pensi alle matrici dello stile neo-gotico (Ruskin e Viollet Le Duc) di inizio ottocento o alle caratteristiche dell'esperienza dell'Art and Crafts e l'Art Nouveau che, sfociano nel disegno come espressione quasi tecnica, tralasciando gli effetti artistici. L'altro aspetto, ritrova caratteri decorativi e ornamentali propri delle esperienze della scuola austriaca di Wagner, Hoffman e Olbrich. (fig.36) Luci e ombre vengono realizzate tramite la tecnica dello sfumato nella necessità di trattare la decorazione. Nello stesso periodo appaiono le prime definizioni sull'assonometria, già introdotta da Monge, come tipo particolare di prospettiva, generata come proiezione da un centro improprio. In Italia venne definita "prospettiva parallela" nel 1811 da Tramontini⁵³.

Nel XIX secolo, il disegno, è ormai il codice disciplinare sul quale si formavano l'architetto-disegnatore con l'obiettivo di finalizzare la tecnica grafica alla rappresentazione e comunicazione dell'architettura, finalizzandolo alla costruzione e realizzazione del progetto.

Sono gli anni in cui l'opinione pubblica si interessa al disegno grazie alla frequentazione di esposizioni, che dedicavano interi settori all'esposizione di disegni dell'architettura. In queste occasioni gli architetti eseguivano, una vasta produzione grafica, utile contribuito per consolidare i metodi di rappresentazione grafica in uso, che gradualmente porteranno al raggiungimento di immagini con effetti estremamente realistici.

L'esercizio manuale permise di raggiungere un esemplare perizia d'esecuzione, valorizzando gli effetti volumetrici nelle

proiezioni ortogonali, attraverso l'uso delle ombre. La diffusione di determinate immagini, stimola le accademie a decodificare un vero e proprio metodo universale, consentendo la nascita dello stile accademico, caratterizzato dai tratti nitidi e precisi e con campiture cromatiche ad acquarello o ad inchiostro monocromatico.

Nel 1857 John Ruskin scrisse "*Elementi del disegno e della pittura*"⁵⁴, in questo testo venne identificato l'atteggiamento caratteristico dell'Art and Crafts sulla prassi dell'insegnamento del disegno riferendosi anche all'aspetto più artistico, sia quello rapido ed economico, con capacità e finalità utili alle manifatture. Il Novecento dal punto di vista dei metodi di rappresentazione si contamina di tecniche artistiche originali. Il codice grafico, introdotto dall'Art Nouveau, verrà superato solamente con lo stile proto-razionalista di Loos, che prevede un disegno di architettura meno espressivo, semplificato e che identifica le idee formali e costruttive dell'organismo architettonico.

Durante la stagione delle avanguardie, la rappresentazione, subisce un cambio di rotta dovuto alla forte relazione tra avanguardie architettoniche e quelle pittoriche, considerando che la maggior parte della produzione grafica non ebbe modo di concretizzarsi in architettura, ma come veicolo fondamentale della sperimentazione comunicativa architettonica.

Il pensiero architettonico razionalista, si incarna sempre più nelle esperienze del Neoplasticismo, tramite autori come Le Corbusier (fig.37), Gropius (fig.38-39) e il gruppo De Stijl, che propendono per una rappresentazione lineare e corredata da quote come nelle composizioni meccaniche.

Per il discorso in oggetto è importante soffermarsi sull'esperienza prodotta da Le Corbusier con la sperimentazione grafica dei suoi schizzi sempre differenti e contaminati da tecniche e modi inusuali, ma la comunicazione grafica, che viene raccolta e concepita in sequenza, resta la rivoluzione euristica, ancora oggi attuale grazie al supporto e all'introduzione dei maggiori software di modellazione, rendering e video mapping.

53 Tramontini. *Delle proiezioni grafiche e delle loro principali applicazioni trattato teorico-pratico ad uso della Reale Scuola Militare del Genio, e dell'Artiglieria come ancora di tutti i giovani architetti, ed ingegneri civili. Parte I, Modena, MDCCCXI, Presso la Società Tipografica.*

54 Ruskin 1857.

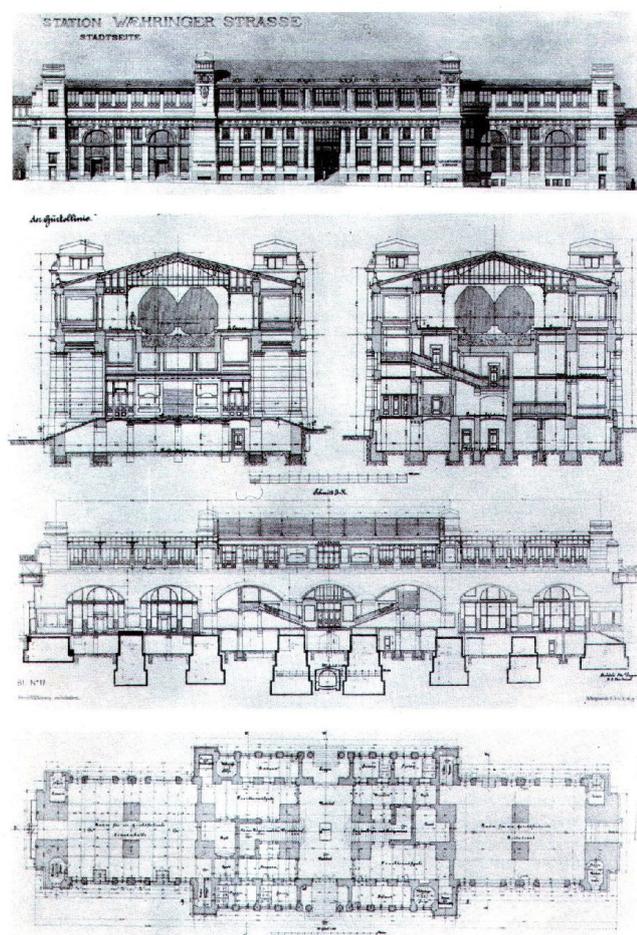


Figura 36 Wagner. Progetto per la Stazione urbana di Währinger strasse, Vienna. Prospetto, Sezioni, Pianta. Tipica rappresentazione da studio professionale della fine del XIX sec. Scala di rappresentazione 1:100.

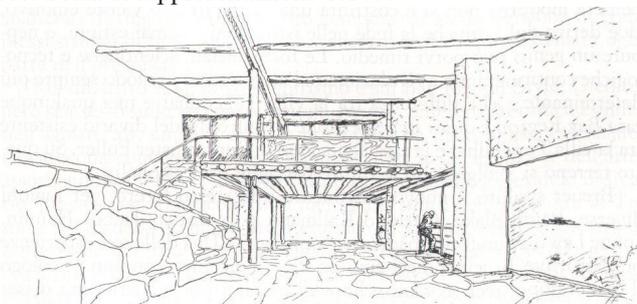


Figura 37 Le Corbusier, interno della casa Errazuris in Cile, 1930. Schizzo a matita su carta.

Cercando di ricostruire il percorso formativo del disegno del Ventura, bisogna ricordare le influenze nel campo artistico-artigianale che ha prodotto l'esperienza del Bauhaus, dove artisti ed architetti divennero insegnanti, riflettendo sull'arte del disegno e della pittura; ricordiamo Paul Klee, Wassily Kandinsky, Johannes Itten e Walter Gropius. (fig. 3-4). L'offerta formativa della scuola, si basava sullo studio del disegno e delle discipline filosofiche, ma soprattutto su quelle di carattere pratico e applicativo; attraverso la formazione laboratoriale che veniva affiancata da maestri artigiani, l'obiettivo era quello di rimarcare l'importanza dell'apprendimento con l'essenza costruttiva dell'architettura. Proprio l'esperienza del Ventura, ancora oggi, viene ricordata da Franco Purini, come un metodo progettuale basato sul "fare", sulla conoscenza dei materiali, sulle relazioni tra gli artigiani e le imprese di costruzione e fatto di rapporti di fiducia con la committenza. Soprannominato il Professore, il maestro, l'abile architetto, viene ricordato anche per la capacità di progettazione di infissi.

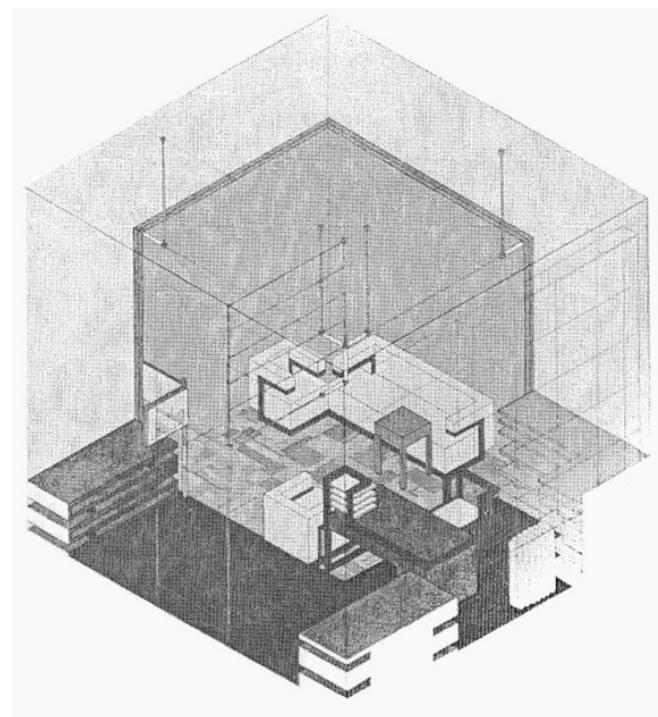


Figura 38 W. Gropius, ufficio nello Staatliches Bauhaus di Weimer, 1923

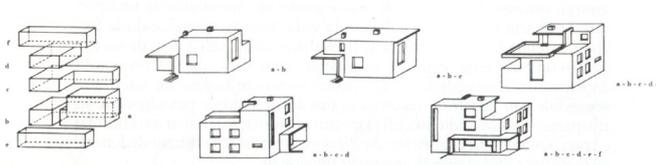


Figura 39 W. Gropius, ufficio nello Staatliches Bauhaus di Weimer studio schematico per una casa prefabbricata . Schemi funzionali assonometrici.

A livello formale, il Ventura sembra estremamente impressionato dalle esperienze espressionistiche tedesche, basti pensare ai disegni di Eric Mendelshon⁵⁵, soprattutto per la carica emotiva di certi segni, ma ancor più, dall'influenza dai maestri del movimento organico Wright (fig.40) e Alvar Aalto, da cui trae l'uso, in facciata, di effetti di trasparenze, aggetti e ombre. La tecnica subisce un antropomorfismo, adeguandosi all'intimità dell'uomo, il segno grafico acquisisce una corporeità che corrisponde alla materia che descrive, il chiaroscuro sottolinea l'importanza di alcuni particolari, contestualmente, il carattere emotivo viene trasferito su carta, tramite il segno intuitivo, rispetto a quello razionale. Il metodo grafico per eccellenza è l'assonometria, che riporta, in modo didascalico, l'evoluzione dell'organismo architettonico, come in un assemblamento meccanico, mentre è l'uso della prospettiva, che va ad accogliere e ad inquadrare gli elementi naturalistici e l'aspetto antropomorfo di innesti architettonici e urbani, pensati dall'uomo e per l'uomo riportandone scene di vita quotidiana. (Fig. 41)

55 Università degli studi di Roma La Sapienza facoltà di Architettura A.A. 2013-14

Tesi di dottorato di ricerca in Architettura- Teoria e Progetto 27° ciclo curriculum B

Le palazzine romane di Venturino Ventura-

Interpretazione della modernità: volumi espressionisti, scomposizioni De Stijl e atmosfere wrightiane. Tutor: Franco Purini, Dottoranda: Elena Mattia

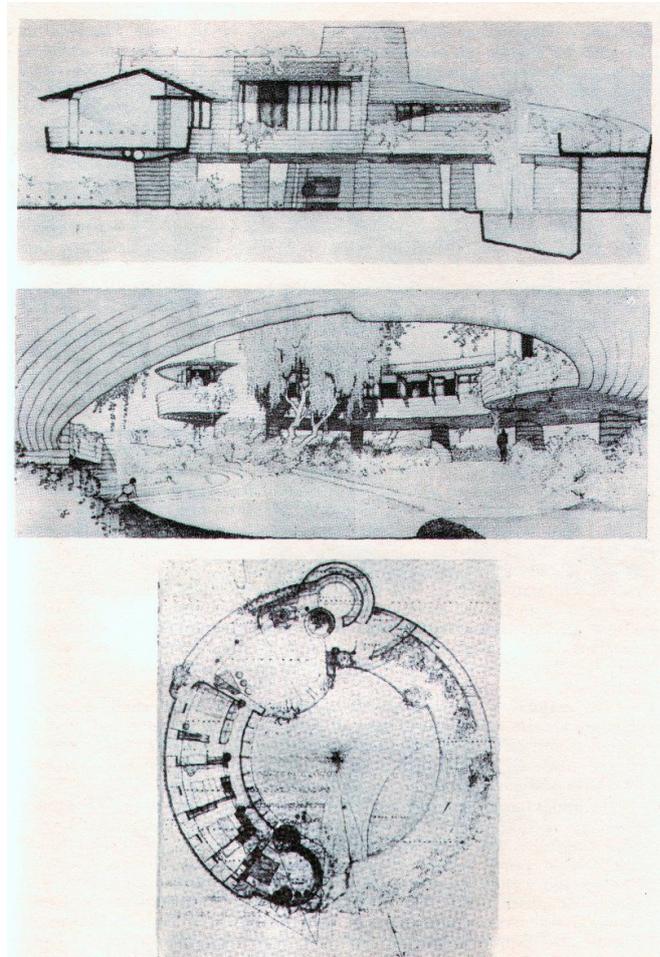


Figura 40 Frank Lloyd Wright. Progetto della Casa David Wright in Phoenix (Arizona). Sezione, Prospettiva, Pianta

In "L'idea di rappresentazione", Livio Sacchi⁵⁶ ci fornisce gli indizi utili a ripercorrere l'evoluzione del disegno negli anni 60, una trasformazione in bilico tra due strade:

1) le esperienze estreme come Peter Smithson, Buckminster Fuller, i giapponesi del movimento del Metabolismo, così come quelle degli avanguardisti, utopici inglesi, degli Archigram o degli italiani con Supertudio di Adolfo Natalini, dove l'uso di particolari tecniche artistiche, come il collage, le fotografie, l'aerografo e le litografie, si innestano con le tecniche di rappresentazione tradizionali. (fig.41)

56 Sacchi, 1994.

2) riscoperta e studio del rapporto tra storia e progettazione come Ridolfi, Morpurgo, Quaroni, Gardella, Scarpa e Kahn. È in questo contesto che si muovono le prime opere del Ventura.

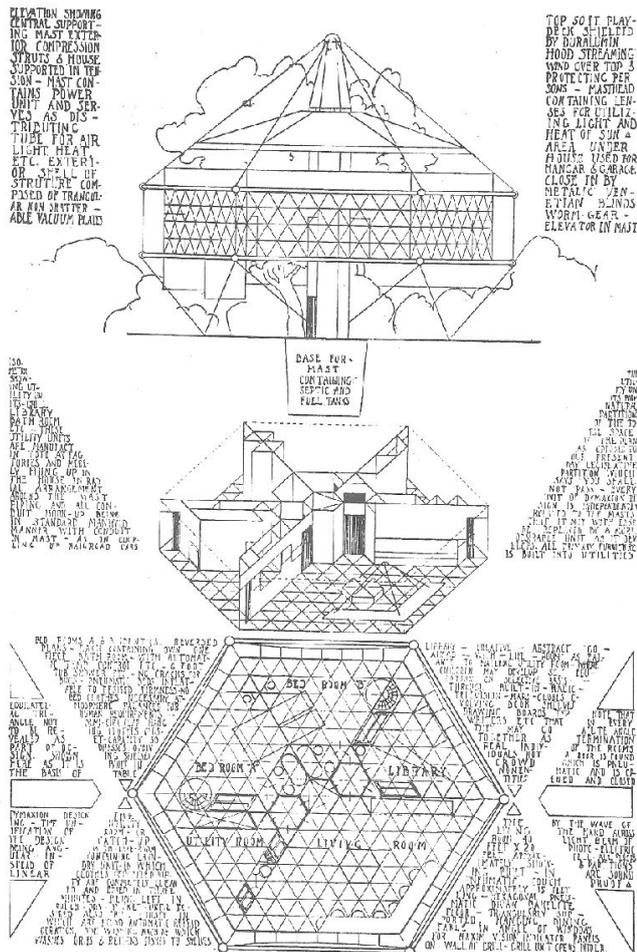


Figura 41 Buckminster Fuller, Dymaxion House, 1927

Il Ventura, tornato a Roma dopo la parentesi a Chieti, si ritrova a confrontarsi con una nuova prospettiva di sviluppo di città. Il R.D. n. 1937 del 16 dicembre 1920, aveva imposto uno sviluppo urbano a termine, che permetteva l'implementazione degli indici edificabili sui terreni destinati a "villini" dal P.R. del 1909 permettendo di edificare, entro certi parametri temporali, tra l'inizio dei lavori, che dovevano avvenire entro

sei mesi dall'approvazione della norma, e la chiusura entro i diciotto mesi. Con il piano del 1931 la palazzina, diviene una tipologia edilizia precisa, caratterizzata da un fronte su strada di 28 metri, con altezza massima di 19 metri, non più di tre livelli oltre il piano d'imposta sopraelevato, con un distacco dal perimetro di confine di almeno 5, 70 metri. Questi elementi di carattere edilizio permettono di ridisegnare la forma della città, sostituendo il tessuto urbano frammentario, e generando una molteplicità di cellule edilizie, in sostituzione dei confini degli isolati (tipici dei grandi blocchi abitativi con facciate a bordo strada, che dividono gli spazi pubblici dalle corti interne private). La serie di sperimentazioni portate avanti da Morpurgo (maestro del Ventura), da Aschieri (nell'esempio a piazza della Libertà), da Capponi (nel lungotevere Arnaldo da Brescia), da Monaco e Luccichenti, riflettono un particolare linguaggio proprio del razionalismo romano. Con la palazzina degli anni Cinquanta, si giunge alla definizione di una matrice architettonica aperta, flessibile e plasmabile in base alla morfologia del lotto, inglobando le esperienze del villino anni Trenta, fino a dare vita ad una nuova composizione.

Elena Mattia⁵⁷ sintetizza questa nuova tipologia tramite l'identificazione di alcuni elementi architettonici e il loro relativo modificarsi " *Pur mantenendo costanti una serie di peculiarità dimensionali e di elementi architettonici, ormai diventati il simbolo 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.* "

5 Il Disegno-progetto

Arrivano gli anni '60 e l'Italia sembra, consolidare un aspetto espressivo che passa attraverso la storica tradizione italiana del connubio tra disegno e progetto. Il ruolo del disegno, nell'evoluzione culturale nazionale, si fa linguaggio grafico professionale facendone emergere il valore comunicativo che la rappresentazione assume. In un contesto in continua trasformazione, il linguaggio grafico dell'architetto è il veicolo per elaborare, visualizzare e rendere leggibile, ai vari protagonisti del "cantiere", il processo costruttivo del progetto.

⁵⁷ Mattia, 2014

È la nascita di un linguaggio universale, che mette a sistema una rappresentazione idonea all’aspetto espressivo e comunicativo della visualizzazione della forma, la definizione delle funzioni, la verifica dimensionale e le caratteristiche della composizione ideata. La inarrestabile produzione edilizia e l’introduzione di nuove norme urbane, creano i presupposti per la nascita di un meta-linguaggio universale, tramite un lessico ben preciso. L’aspetto tecnico della realizzazione del progetto e la diretta relazione tra idea e esecuzione, fanno del disegno di progetto, un documento che testimonia il rapporto tra progettista ed esecutore. Le convenzioni grafiche e le norme della rappresentazione divengono gli elementi fondativi per la costruzione di un linguaggio universale condiviso.

L’aspetto iniziale dell’ideazione di un progetto, prende forma tramite schizzi funzionali e diagrammi in cui il progettista comunica, tramite i riferimenti normativi o convenzionali, la sua coerenza metodologica dell’iter progettuale. L’evoluzione dell’idea fino a divenire progetto, richiede sempre più l’utilizzo di convenzioni chiare e distinte, che non lascino spazio a interpretazioni. I livelli informativi assumono un sistema strutturato secondo una determinata successione logica dei disegni di progetto, che possono variare in base alla complessità del progetto e alla sua scala dimensionale. Alla base, resta ferma la necessità di dover presentare l’opera attraverso livelli d’informazione che vadano dal generale al particolare. La sperimentazione architettonica avvenuta tra gli anni ’50 e ’60 in Italia e in particolar modo a Roma, testimoniano la presenza di una forza creatrice e sperimentale, che gli architetti, hanno avviato a partire dal secondo dopo guerra tramite progetti, concorsi, riqualificazioni ma soprattutto grazie ad una proficua componente teorica che spesso prendeva corpo al di fuori delle accademie e delle università. Questa Roma moderna è di fatto un progetto ancora tutto da indagare.

L’international style viene riletto in chiave tipicamente romana, fatto di sconfinamenti e sperimentazioni, tramite il ruolo centrale degli architetti attenti e attivi verso lo sviluppo della città. Mentre il mondo avviava un processo di trasformazione globale, a Roma, il piano regolatore del 1909 fa nascere un laboratorio sperimentale che cambierà per sempre il disegno del tessuto urbano. L’ibrida configurazione tra il palazzo e villa diviene palcoscenico di nuove morfologie, materiali edilizi e caratteri distributivi totalmente inediti (fig.42).

Un’immagine alquanto emblematica è data dal Villino Alatri

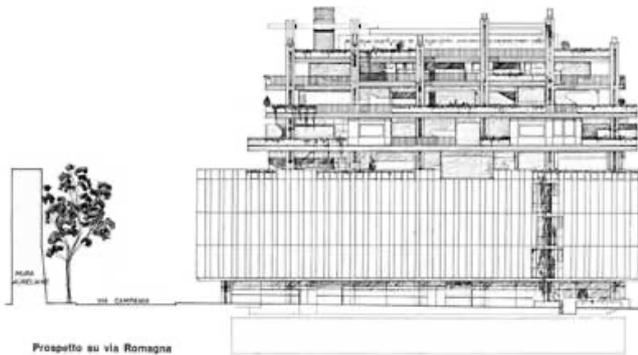
di via Paisiello, al cui impianto originario degli anni ’20 di Vittorio Morpurgo, si aggiunge nel 1952 una sopraelevazione ad opera di Mario Fiorentino, Mario Ridolfi e Wolfgang Frankl. La poetica del rudere al piano di imposta, sormontato da un fervido susseguirsi di volumetrie libere e trasparenti, si collega alla libera interpretazione del piano attico, che restituisce il rapporto tra spazio urbano, il cielo e la spazialità esterna attraverso i terrazzamenti che divengono veri e propri filtri tra l’ambiente interno e quello esterno.



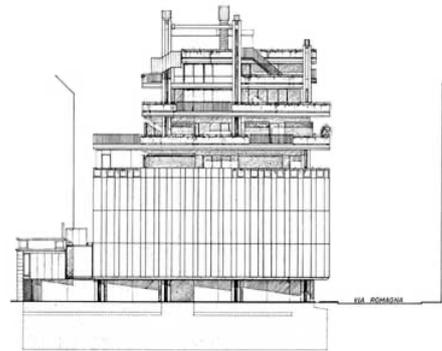
Figura 42 Il progetto di sopraelevazione di Ridolfi, Roma, 1948. Disegno prospettico, china su carta. Scala di rappresentazione 1.100.

Intervento molto simile si ha con l’edificio polifunzionale in via Campania di Lucio Passarelli del 1965 (fig.43) in un dialogo dai toni accesi verso le frontali Mura Aureliane. Un monoblocco che permette alla storia di rispecchiarsi mentre una serie di piani fluttuano nello spazio scomponendo qualsiasi regola ordinativa. Anche il rapporto tra spazio privato e quello pubblico, viene superato dalle soluzioni morfologiche del piano terra, che rientra, come in un percorso misterioso, fino a ricollegarsi, alla inedita rivoluzione degli spazi al piano attico, dove gli elementi di collegamento verticale, aprono a più soluzioni di fruizione e percorrenza.

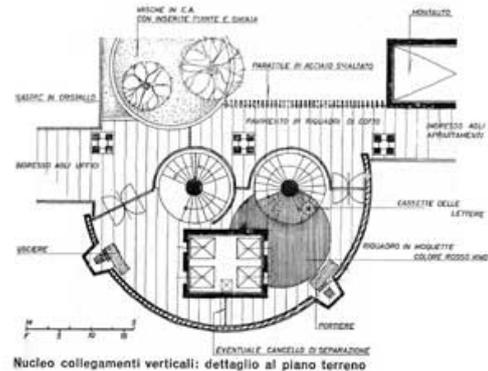
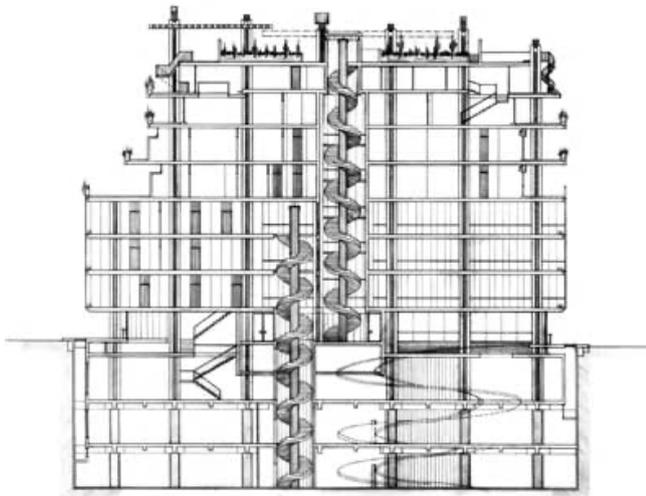
Figura 43 a,b,c,d,e Edificio polifunzionale in via Campania di Lucio Passarelli, Roma, 1964. Disegno di Prospetti e sezioni in scala 1:100, particolari costruttivi scala 1:20



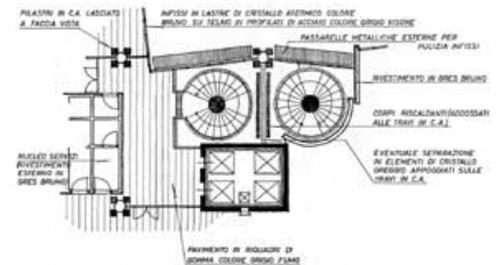
Prospetto su via Romagna



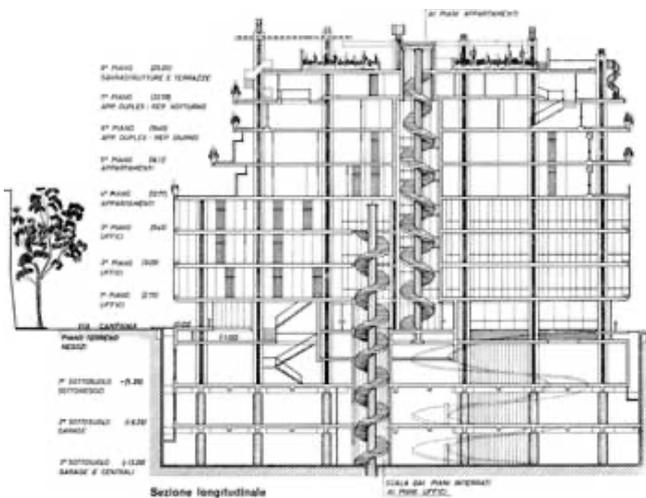
Prospetto su via Campania



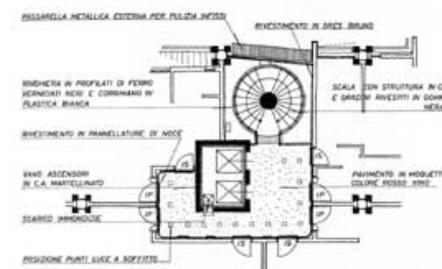
Nucleo collegamenti verticali: dettaglio al piano terreno



Nucleo collegamenti verticali: dettaglio ad un piano uffici



Sezione longitudinale



Nucleo collegamenti verticali: dettaglio ad un piano normale di abitazioni

Ivan Valcerca

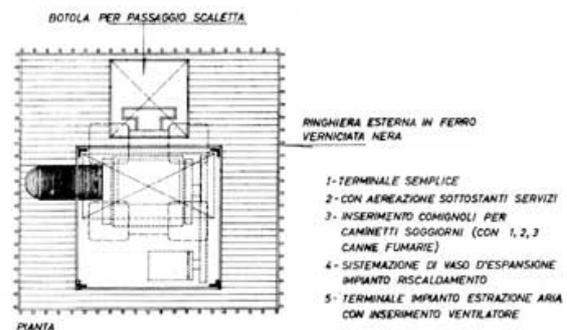
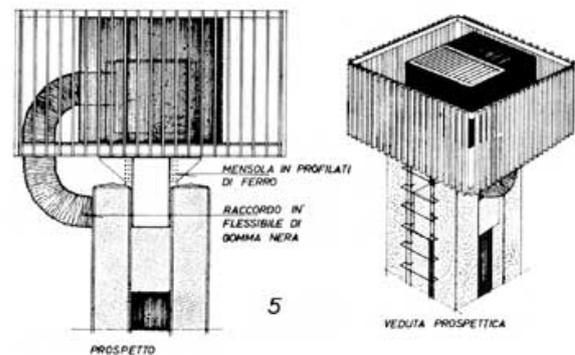
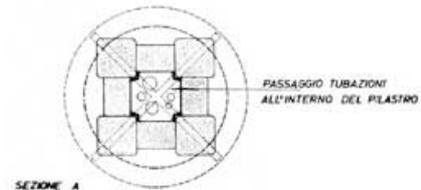
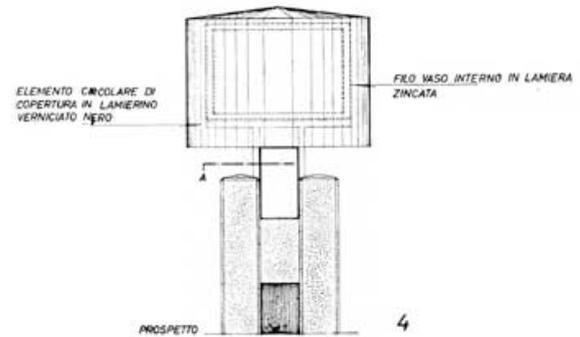
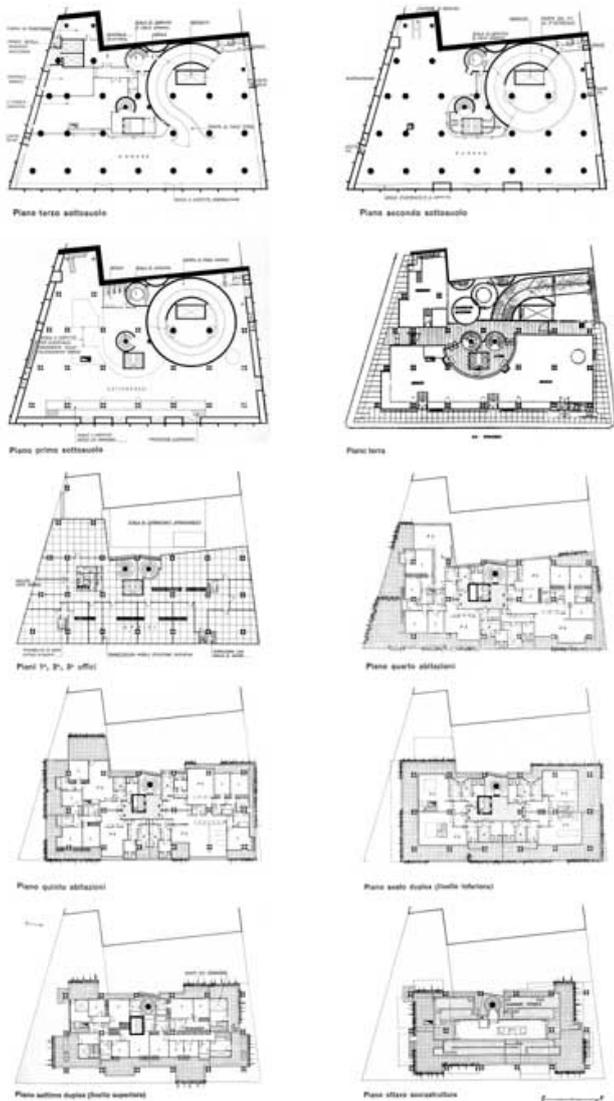


Figura 43 f,g Edificio polifunzionale in via Campania di Lucio Passarelli, Roma, 1964. Disegno di piante in scala 1:100, particolari costruttivi dei pilastri scala 1:20. Materiale dello studio Passarelli.

Particolare terminali dei pilastri

Un altro esperimento rivoluzionario è quello di Vincenzo Monaco e Amedeo Luccichenti (fig. 44), un pronunciato corpo scalse esterno, la scomposizione dei volumi che, modificando il ritmo dell'organismo edilizio della Palazzina in via San Crescenziano del 1952 e di via Villa Grazioli del 1953-54, si riallaccia ad un sistema di viabilità che mette in relazione i vari spazi. Il rapporto tra l'organismo edilizio e il territorio viene affrontati da Ugo Luccichenti nel complesso residenziale Belsito a Piazzale delle Medaglie d'Oro nel 1950 (fig. 45), nelle Palazzine di via Carlo Evangelisti del 1960 e nella Nave in via dei fratelli Ruspoli nel 1949

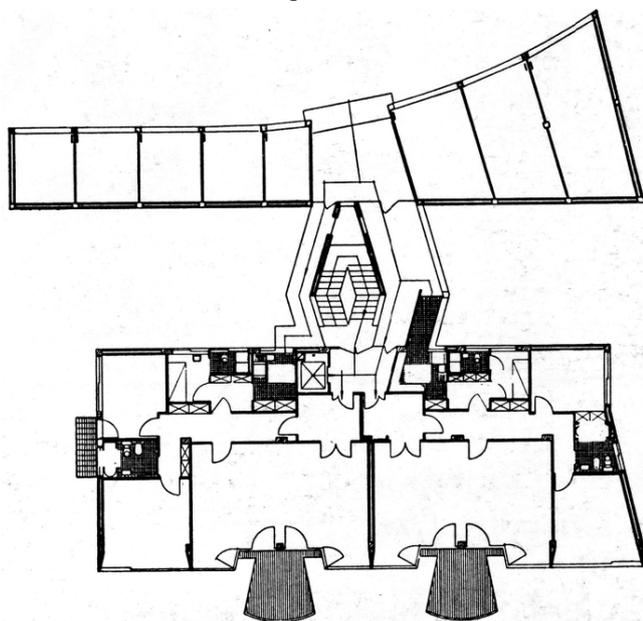


Figura 44 San Crescenziano, Monaco- Luccichenti, Roma, 1952. Scala di rappresentazione 1:100

Le opere del Ventura si differenziano da quelle dei suoi contemporanei per un eclettismo stilistico che trova una particolare armonia con l'organica esperienza di Wright, perseguita fin dalle sue prime opere realizzate e presente nel patrimonio figurativo dei concorsi. I suoi spazi trovano un'armonia dialettica con lo spazio esterno e con la natura, lo spazio interno si apre in prossimità di un organismo naturale, aggetti, vetrate a tutt'altezza, spazi filtro che regolano il passaggio tra l'interno e l'esterno. La natura penetra nei vuoti, mentre lo spazio architettonico, si apre verso la natura, generando continue tensioni. Da questo patrimonio esperienziale, il Ventura acquisisce, nel proprio linguaggio, l'utilizzo delle scale elicoidali, rampe e balconate di collegamento, l'apparente uso della simmetria e l'uso della doppia palazzina come soluzione spaziale fino all'uso di pareti filtro. L'assemblaggio di questi elementi, magistralmente collegati, in base alle esigenze dei committenti, al contesto d'inserimento e alle strategie edilizie, si traducono in forme architettoniche che hanno generato fantasiose coperture e prodotto, in planimetria, tagli e innesti capaci di assorbire le tensioni della mobilità dello spazio urbano e gradualmente, assorbirli nel complesso edilizio, la mobilità dell'individuo, fino a giungere alla privacy personale, nei singoli nuclei abitativi.

Figura 45 Complesso residenziale Belsito a Piazzale delle Medaglie d'Oro di Ugo Luccichenti, Roma, 1950
Disegno del Prospetto longitudinale.
scala di rappresentazione 1:100 , da edilizia moderna n.52 del 1954



6 Regesto delle opere

1936

Laurea in architettura.

1937

Concorso per la ricostruzione del Teatro Regio di Torino (Bravetti, Ventura)

Concorso degli Edifici delle Forze Armate, Eur, Roma (Bravetti, Ventura).

1939

Concorso per la Torre del P.N.F. alla Mostra internazionale d'Oltremare di Napoli (vincitore del primo premio).

Padiglione dei minerali ferrosi alla Mostra autarchica del minerale italiano, Circo Massimo a Roma (Luccichenti, Monaco, Ventura). Scheda n. 3

1939-40

Concorso del Ministero degli Affari Esteri, Roma (Bravetti, Ventura). Scheda n.1

1941

Impiegato all'Ente EUR.

Concorso del Piazzale antistante all'Eur (secondo premio).

1942

Concorso per il progetto di uno stabilimento balneare sulla riviera, Terracina (Susini, Ventura). Scheda n.2

Concorso Nazionale per progetti tipo edifici da destinarsi a case del fascio in centri rurali e di confine di media e piccola importanza (primo premio ex-aequo per la casa del fascio di media importanza in collina). Scheda n.4

1949

Quartiere INA casa, Chieti scalo, Comune di Chieti. Piazza San Pio X.

1952

Restauro della chiesa di Santa Maria Assunta e del Carmine, Giuliano Teatino, Chieti.

1953

Villini abbinati in via Montanelli n. 11, Roma. Scheda n.5 prot. n. 20479/55.

1954

Case Popolari via Piaggia dei Filosofi, Perugia. Scheda n.6 1956.

Fabbricato in via Don Giovanni Verità n. 8, Roma prot.19696/57.

Palazzina in via Ciro Menotti n.5, Roma. Scheda n.7. prot.111124/58.

1958-59

Dieci palazzine in Via Govoni, Roma. Prot. 3759/59

Complesso residenziale in Via Luigi Luciani n. 45, Roma. Scheda n.8. Prot. 37517/58, lotti dall'1 al 12.

1960

Complesso residenziale in via Flaminia n. 497, Roma. Scheda n. 9. Disegni dalla società Edile Milvia.

Palazzine in via Teulada

Palazzina coop. Serania, via Fascetti n.5.

1961-1962

Due fabbricati in via Gomenizza n.50, Roma. Scheda n.10. Prot. 50703/61.

1963

Tre fabbricati in via Misurina n. 37-50, Roma. Scheda n.11. Prot. 31711/75

Un fabbricato in via Nicotera n.15, Roma. Scheda n. 12. Prot. 15248/65.

1963-1964

Complesso di uffici in struttura d'acciaio in Piazza Sassari n.1, Roma. Scheda n.13. Prot. 41993/63.

Due fabbricati in struttura in acciaio in via Liegi n.33, Roma. Scheda n. 14. Prot. 51934/64 e 51937/64.

1966

Palazzina ex Villa Bazzani in Largo Monti Parioli n.5, Roma
Due fabbricati abbinati in Via Colli della Farnesina n.66-70, Roma. Prot. 27390/66.

Complesso semicircolare in via dei Massimi, Roma. Prot.

50794/66.

Villino Via Jacovacci, Roma. Prot. 6215/66

1967

Nuovo residence al Terminillo, Rieti 1968

Fabbricati in struttura mista c.a. e acciaio in Via Carrara, Roma

1969

Residence i Tre Faggi con annesso cinema al Terminillo, Rieti .

1970

Villa Vaselli all'Olgiate, Roma,
Cinque ville all'Olgiate, Roma.

1971

Complesso residenziale di 36 monofamiliari in via Teheran n. 15 (via della Camilluccia), Roma. Prot. 33529/71 e 19670/72.

Edificio in via Bruxelles angolo via Salaria, Roma. Scheda n.16. Prot. 12143/71.

1975

Quindici edifici in Casal Bruciato.

1984.

Due edifici in via Cortina d'Ampezzo, Roma.

Roma

Palazzina in via Piccolomini n.57, Roma. Scheda n. 15

Localizzazione

A completamento del regesto delle opere del Ventura, si è reputato necessario “georeferenziare” il costruito sulla scena romana, utilizzando Google Heart come mezzo grafico e di approfondimento. Il sistema permette di indicare sulla mappa il punto esatto dell’edificio, di creare in questo punto una scheda tecnica con la possibilità di inserire immagini e dati. Altra peculiarità offerta dall’applicativo è quella di realizzare una presentazione immediata e di facile fruizione che permetta di percorrere le opere rintracciate e considerare che molte delle quali stanno subendo importanti modifiche estetiche, che, sempre più, porteranno alla scomparsa dell’opera professionale del Ventura e della sua basilare cifra stilistica. Analizzando la maggior parte delle opere realizzate dal Ventura e individuandone la collocazione spaziale, possiamo notare come questi interventi siano stati realizzati, nella maggior parte dei casi, in luoghi interessati dalla forte intensità edilizia: il Ventura partecipa alla trasformazione urbana e spaziale, mantenendo il rapporto con il patrimonio naturalistico, le visuali o l’attenzione verso gli assi stradali. Nei luoghi ove lo spazio ambientale lo permette, il Ventura sviluppa gli spazi verso luce e aria, nei luoghi più urbanizzati, gli insediamenti divengono quinte o filtri urbani, struttura in facciate, porticati al piano terreno, accessi sinuosi e coinvolgenti.

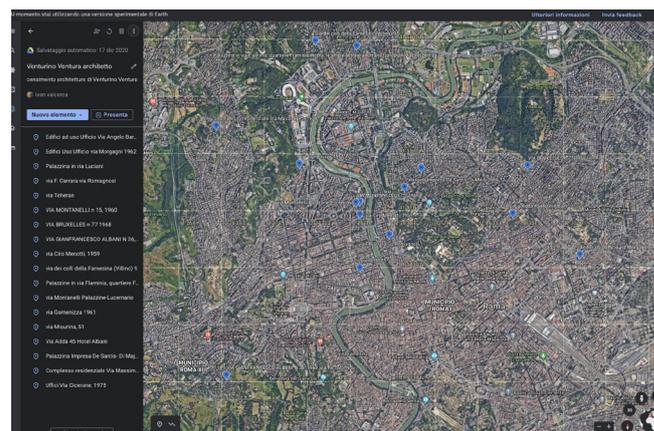
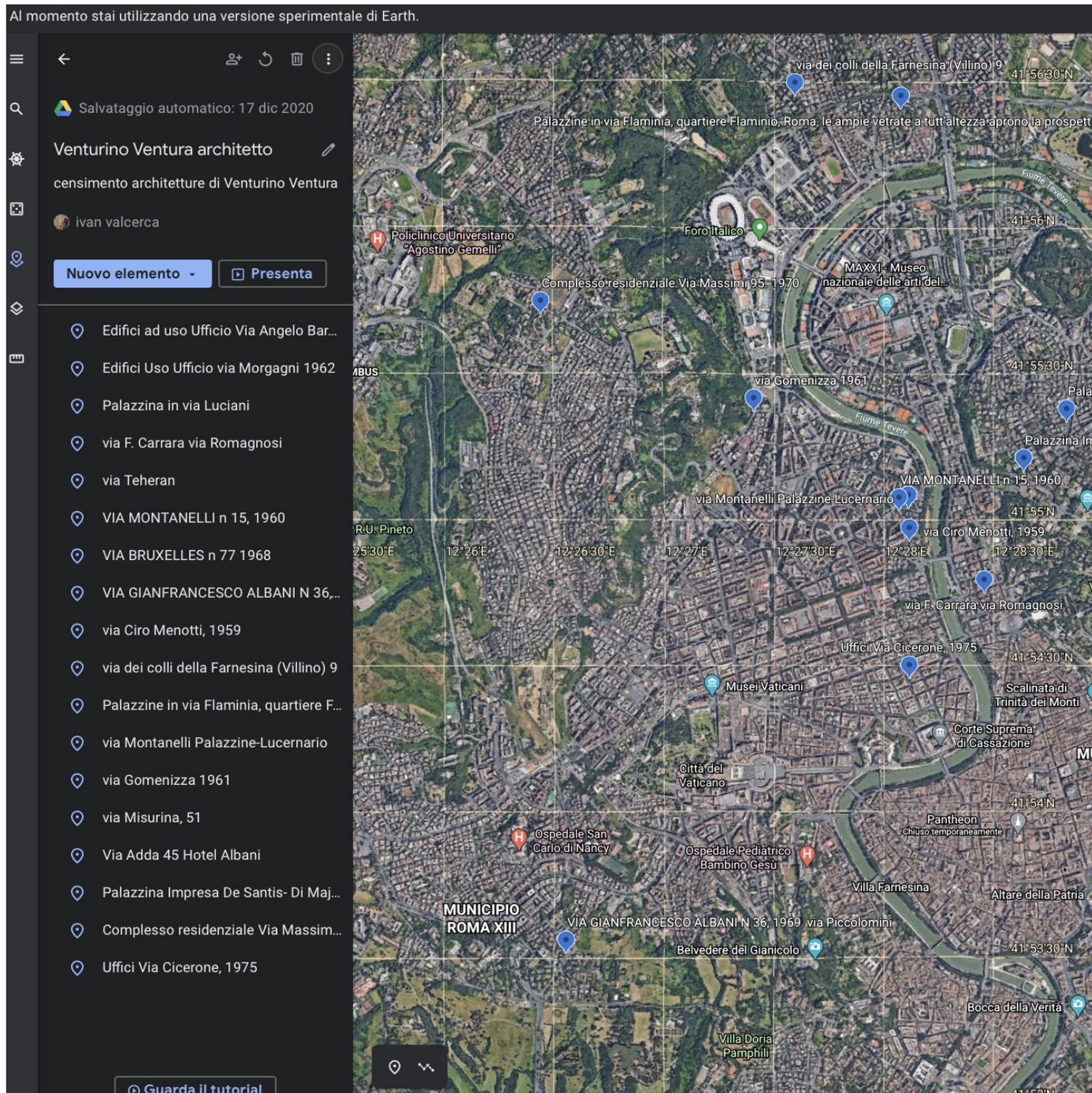
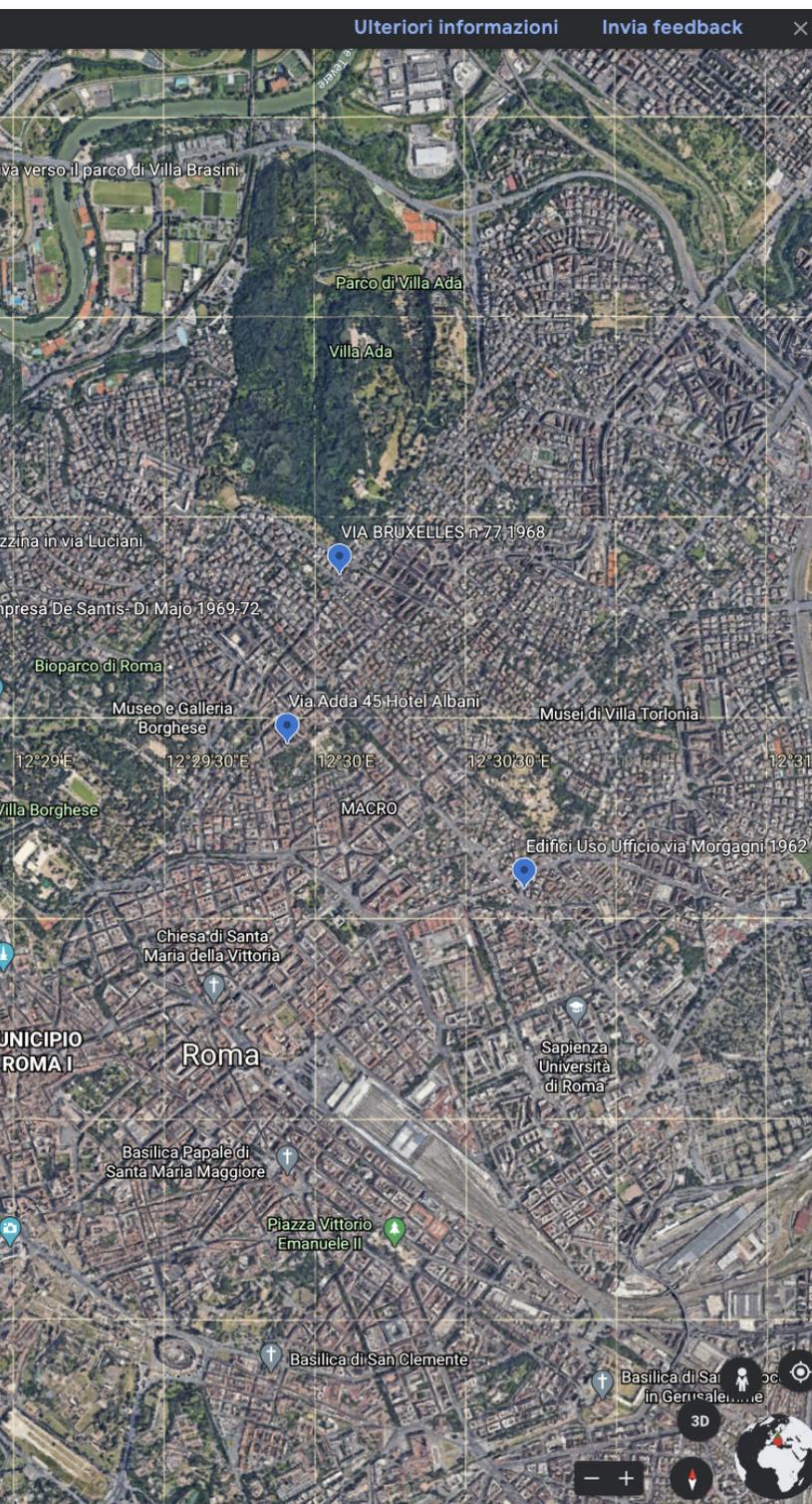


figura 46 Applicazione Google Heart

<https://earth.google.com/earth/d/1XGULPNQcDCChSV-dPOP6PySL394kdxhOy?usp=sharing>





Google Earth ci fornisce la possibilità di inserire in modo georeferenziato, gli edifici realizzati dall'architetto Ventura. L'importanza di un continuo aggiornamento del regesto delle opere, ci permette di conservare le tracce di un protagonista dello sviluppo urbano della capitale.

L'applicativo Google, permette di poter raccogliere informazioni, creando schede tecniche, descrizioni e inserire materiali fotografici. una volta organizzate le schede descrittive si può procedere all'esplorazione tramite un tour multimediale. Negli ultimi anni molti edifici del Ventura hanno subito trasformazioni importanti, alcune hanno cancellato ogni riferimento al progetto iniziale.



7 La critica: Venturino Ventura nel panorama del XIX sec.

In questa sezione vengono riportati i testi e le pubblicazioni più importanti che hanno trattato l'opera del Ventura.

Delineare il panorama storico e, soprattutto, le considerazioni critiche sull'architetto, ci permette di ricostruire i contorni professionali di un architetto estremamente attivo, dal punto di vista, edilizio che, in qualche modo, diviene anche il suo stesso limite. Questa ricostruzione è altresì importante, in un elaborato di ricerca, in quanto permette di avere una traccia dei pochi documenti rintracciabili, persistenti, non potendo più accedere all'archivio personale dell'architetto.

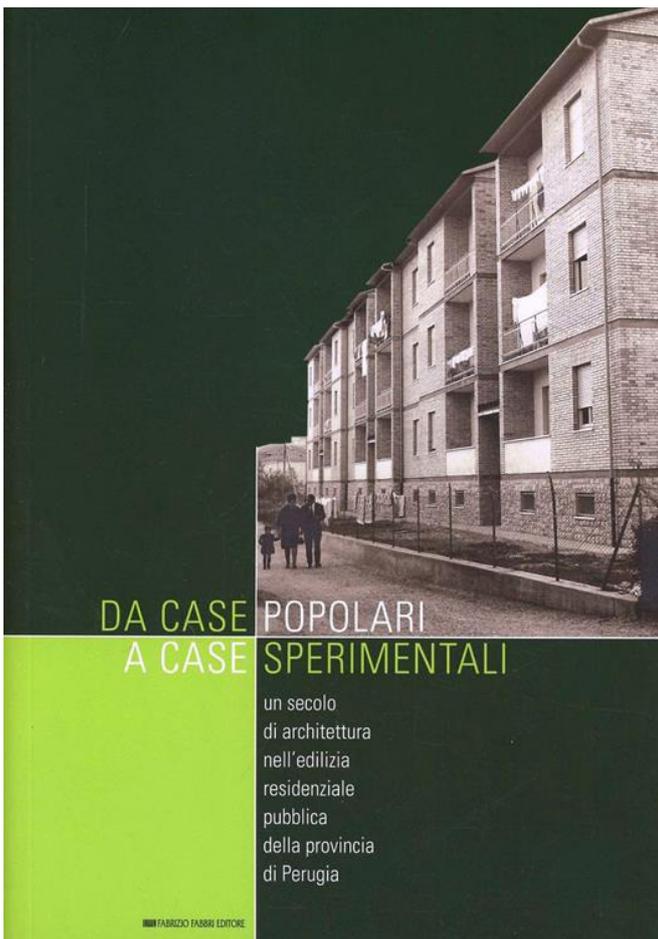
Questo percorso critico, infine, permetterà di rispondere ad uno dei principali quesiti che hanno spinto alla produzione di questo tema di ricerca: come può un giovane architetto avere un immediato coinvolgimento in rapporti accademici, professionali, al tal punto da arrivare a vincere il concorso per la torre del Partito Fascista a Napoli, come può un giovane professionista, affermatosi tramite la partecipazione ad importanti concorsi sulla scena nazionale, scomparire improvvisamente? ed ancora, come può un "costruttore" così prolifico vivere senza una visione critica e teorica copiando qua e la linguaggi a lui prossimi? E infine, un professionista così impegnato nel fare architettura come riesce a sognare un manoscritto suggestivo accompagnando testi e proposte progettuali con una estrema chiarezza?

7.1 L'architettura cronache e storia II anno, n° 10 08/1956.

Orseolo Torrosi⁵⁸

In "*L'architettura cronache e storia anno II n.10*" dell'agosto del 1956 si ha la prima traccia in riferimento all'opera del Ventura come protagonista del rinnovo della città di Roma a seguito della legge variante del '25 e, successivamente, nel piano del 24 marzo 1932, ove 1.260 ettari vengono destinati alle palazzine contro i 580 ettari degli intensivi e i 1.140 dei villini con delega, per la prima volta nazionale, all'Amministrazione locale di redigere i piani particolareggiati delle diverse aree del Piano Regolatore.

"Con queste due costruzioni, la speculazione edilizia fa ca-



58 Torrosi 1956.

polino in una delle rare zone di verde rimaste nella città di Roma, nel quartiere liberty dei Prati di castello, sulle sponde del Tevere". Con queste parole, Orseolo Torrosi presenta il complesso di Via Montanelli sottolineando la buona riuscita da parte dell'architetto, nel creare un complesso edilizio inserito naturalmente nell'ambiente. La misura, la sensibilità e la coerenza formale permettono al Ventura di inserire una nuova architettura in una situazione urbanistica ben configurata. Il salvataggio di una storica magnolia, presente nel lotto, si va a scontrare contro le richieste del cliente interessato al massimo sfruttamento di edificazione ne si giungerà, così, ad un compromesso che porta l'architetto a suddividere l'area in due lotti che vanno ad accogliere altrettanti edifici con proporzioni e volumi leggermente diversi, separati funzionalmente ma percepiti in modo unitario. La soluzione compositiva di inserire due scale svetrate ai lati dello spazio, rimasto vuoto tra i due volumi, l'inserimento di fasce sporgenti dei camini e le piccole finestre in legno naturale, forniscono alle due superfici convergenti lo strumento visivo per risaltare il fronte sulla strada, senza creare un cortile di riporto al centro dell'area. Il legame di unione di tutti gli elementi del prospetto sono le doganature in pitch-pine in fibre naturali che attutiscono gli scarti tra i volumi, valorizzando i cristalli. Con il rivestimento del soffitto delle verande coperte il Ventura accentua il rapporto di profondità tra le facciate e il perimetro a fronte strada. Gli ambienti interni si contraddistinguono per i soggiorni ampi e articolati, orientati a nord sulla via spaziosa e alberata, inquadrata da ampie vetrate e da alte finestre sui lati che permettono un ingresso costante ai raggi solari e una comunicazione tra interno ed esterno.

7.2 Lessico familiare, il disegno della palazzina romana degli anni 60

Maurizio Unali.

Carlo Mezzetti 59(a cura di), *"Il disegno della palazzina romana"*. Edizione Kappa, Roma 2008

Nel capitolo *"il disegno utile della palazzina romana 60. Metodi e tecniche di rappresentazione"*, Unali descrive le innovazioni nel campo della rappresentazione degli anni Sessanta. I retini trasferibili iniziano ad essere commercializzati e gradualmente iniziano ad arricchire il disegno di progetto, così come grazie al Manuale dell'architetto del C.N.R., strumen-

to immancabile per ogni studio d'architettura dell'epoca che permette di organizzare le norme del disegno tecnico dal cartiglio, la gestione del font, le quote alle piegature dei fogli. L'articolo si arricchisce di più immagini in riferimento a due palazzine romane dell'arch. Venturino Ventura: nella prima, appaiono i disegni riferiti alle due case di abitazione in via Gomenizza del 1961, piante del piano tipo, attico, piano dei servizi e copertura, prospetto sud-ovest e sud est. I disegni originali sono in scala 1:100. Nella seconda, durante l'approfondimento sull'abitazione di massa contro la palazzina dei "palazzinari" vengono inserite per la prima volta i disegni di progetto per una casa di abitazione in via Luciani del 1961, con pianta, piano seminterrato, piano primo, piano attico, prospetto e sezione. I documenti sulle due palazzine a via Gomenizza sono dell'archivio ripartizione XV urbanistica, EUR, Roma, n° 50703-1961. Le palazzine in via Luciani n°45 sono nell'archivio ripartizione XV urbanistica, EUR, Roma, n° 32063-1961.

7.3 Perugia. Complesso residenziale di via Piaggia dei Filosofi (Venturino Ventura 1952-1954)

di Maria Elena Lascaro.

"Da case popolari a case sperimentali. Un secolo di architettura nell'edilizia residenziale pubblica della provincia di Perugia".

Paolo Belardi e Valeria Menchetelli (a cura di) Fabbri Editore 2010

Nel 1954 la rivista *"Rassegna critica di architettura"*⁶⁰ pubblica un articolo dal titolo *Case a schiera a Perugia*⁶¹ riferito al complesso residenziale di via Piaggia dei filosofi dell'arch. Ventura. Progetto nato dall'iniziativa di INA-Casa e attuato tra il 1949 e il 1963. Questi anni furono momenti di riflessione e di rilancio delle professioni riferite all'edilizia. In questo scenario vediamo nuovamente protagonista il Ventura, già vincitore del concorso per la Torre del P.N.F. di Napoli nel 1934, e in questo articolo, la Lascaro, indica alcune nozioni personali sull'architetto, le collaborazioni dell'architetto con Vittorio Ballio Morpurgo e Adalberto Libera al palazzo dei Congressi all'E42, riveste il ruolo di docente presso la facoltà di Architettura⁶² fino all'abbandono della città

60 M.E. Lascaro, 2010.

61 *Case a schiera 1954*, pp. 71-73.

62 *Dalla tesi di laurea in Storia delle Arti Industriali di Ce-*

59 Mezzetti, 2008.

Ivan Valcerca

di Roma per via delle leggi Razziali considerando le origini ebraiche della sua famiglia.

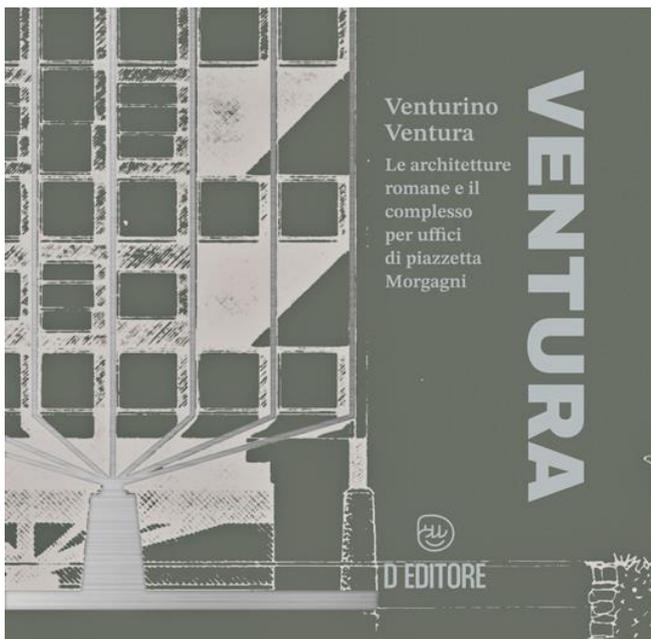
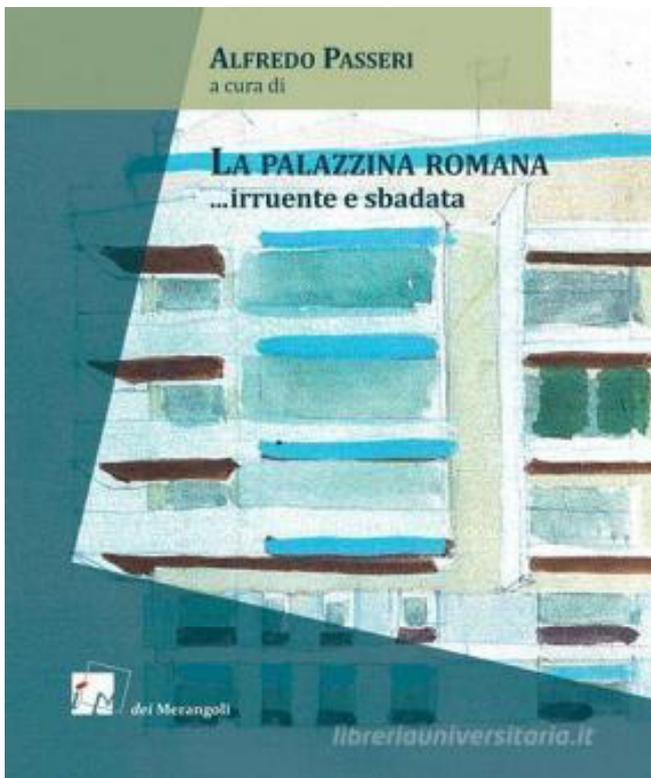
Nel 1945 e 1950 il Ventura, trasferitosi a Chieti lavora con una propria impresa di costruzioni, con l'INA-Casa sperimenta tipologie innovative per l'abitare con edifici tra Fano, Crotone, Chieti e Perugia, introducendo un lessico stilistico personale ed espressivo, supportato da soluzioni tecniche e tipologiche fondamentali per la seconda parte della sua carriera, sviluppatasi negli anni '60 al rientro a Roma (1955). La collaborazione con le imprese edili gli permetterà di introdurre nel panorama capitolino temi in bilico tra Wright, nella rivoluzione spaziale e nel rapporto tra ambiente interno ed esterno, l'uso di materiali costruttivi con funzione decorativa, fino ad arrivare alla modellazione di elementi strutturali di memoria organica. Maria Elena Lascaro descrive il passaggio tra i due momenti professionali dell'architetto con le seguenti parole:

“ampie terrazze coperte con vele sospese, vetrate e brise-soleil, pilastri a fungo, paramenti in cemento impastato con ciottoli, rivestimenti in legno o pietra naturale, poderose canine fumarie a vista, pensiline con forti aggetti sorrette da esili pilastrini sono alcuni dei caratteri distintivi della sua opera, declinati compiutamente nelle residenze romane, ma presenti in nuce nei lavori precedenti di edilizia popolare, seppur realizzati per altri fini e con altri mezzi.”

Il Ventura interverrà in un periodo delicato per l'urbanizzazione della città di Perugia negli anni Cinquanta quando, a seguito di uno sviluppo spontaneo fuori le mura, secondo le direttrici viarie, la zona sud-est del centro storico (attraversata da via dei Filosofi e dalla parallela Ferrovia centrale Umbra) muta da paesaggio rurale a disordinata periferia. Dalle planimetrie presenti nelle raccolte di Ater Umbria si nota come l'originario progetto prevedesse tre edifici, mentre in fosse operativa venne aggiunto un plesso di dimensioni minori a ridosso dell'arteria stradale. Di particolare interesse risultano le soluzioni funzionali proposte dall'architetto, alloggi duplici con lo sviluppo di spazi ridotti che coniugano fluidità funzionale e precisi rapporti proporzionali impostati a livello

cilia Sebastiani (matricola 1034889) “l'opera dell'architetto Venturino Ventura, 1910-1991” dell'A.A. 1992-93 presente all'archivio del centro studi Giorgio Muratore si evince che il Ventura è stato assistente ai corsi del prof. Morpurgo negli anni '40 per il corso di architettura degli interni.





planimetrico come case a schiera. I punti forza rilevati nella descrizione riguardano l'innovazione tipologica e la ricerca di continuità degli spazi e la loro integrazione con le funzioni, pur avendo a disposizione una superficie limitata. Un altro aspetto importante riguarda l'inserimento degli edificati nel contesto ambientale studiato sia nel rapporto tra volumi sia nella progettazione degli accessi ai singoli edifici. Particolare è anche la scelta di organizzare lo spazio costruito con due edifici "gemelli" con tipologia a schiera e uno continuo, l'andamento è curvilineo e sono disposti in posizione concentrica tra di loro diviso solo da percorsi pedonali e terrazzamenti di verde. La differenziazione delle quote e il naturale dislivello si uniformano con la maggiore altezza dell'ultimo plesso. Il forte declivio del territorio trasforma la morfologia naturale nell'elemento generatore dell'intera sistemazione planimetrica del complesso e dei suoi accessi pedonali. Maria Elena Lascaro continua nella descrizione minuziosa della genesi della composizione architettonica:

"la soluzione tipologica delle schiere sovrapposte risolve brillantemente la necessità di coniugare l'alloggio indipendente con lo sviluppo in verticale dell'edificio, dettato dalla morfologia del luogo: agli appartamenti situati al livello inferiore di ogni schiera si accede direttamente da uno dei percorsi paralleli agli edifici, mentre a quelli posti a livello superiore si giunge per mezzo di scale-ponte che divengono la cifra stilistica dell'intero intervento. Gli alloggi a schiera, al loro interno, sono articolati in zona giorno al piano inferiore e zona notte a quello superiore; fulcro visivo e ideale della casa è il camino centrale, attorno al quale si svolge su scala curva. Ogni spazio è recuperato abilmente, soppalchi, armadi e ripostigli saturano gli spazi residuali, mentre la canna fumaria della cucina diventa elemento iterativo di costruzione del prospetto principale, scandito da setti in pietra che inquadrano specchiature intonacate dove si aprono le finestre". Un tema centrale per il Ventura è quello dell'elemento funzionale non nascosto ma esposto oppure esaltato grazie ai materiali e nella sua morfologia e plasticità. Le terrazze a sbalzo del primo edificio, le scale-ponte della tipologia a schiera unite alla cura del dettaglio delle scale interne (corrimano sagomato e battiscopa a tessere musive) donano alla composizione una fluidità compositiva che culmina nei balconi a fioriera decorati con ciottoli di fiume.

7.4 Roma Architetture Biografie⁶³

Anna Paola Briganti, Alessandro Mazza (a cura di)

Prospettive edizioni 2013

Nel contributo dedicato a Venturino Ventura possiamo rintracciare interessanti note biografiche. L'architetto sembra l'erede di F.L. Wright e di R. Neutra, soprattutto per i caratteri identificativi della sua poetica quali l'accurata elaborazione dei materiali, il legno, l'ardesia e la pietra, l'uso particolarmente espressivo del cemento, spesso fuso e impastato con ciottoli di ghiaia da utilizzare nei prospetti e negli androni delle sue opere, la volontà di portare all'estremo equilibrio il rapporto tra l'architettura e lo spazio esterno, tramite ampie superfici vetrate e ampie balconate aggettanti, l'esibizione delle strutture portanti come tiranti, travi e pilastri spesso a forma di fungo, oppure nelle coperture, spesso diagonali, che ricordano tendaggi pietrificati sospesi sulla costruzione. *"la rinuncia alla carriera accademica peserà sul Ventura come un rimpianto e uno scacco personale, e assieme alla ritrosia dell'architetto ad autopromuoversi, è, probabilmente, fra le ragioni che hanno relegato sinora le sue opere ai margini del dibattito culturale."* Grazie alla testimonianza di un erede si viene a conoscenza della perdita dell'archivio del Ventura, oltre alle sue architetture esistono arredi e decorazioni per numerose abitazioni da lui progettate. Autore di commedie per personale diletto, il Ventura lascia uno scritto inedito sul tema della città.

La scheda prosegue con l'elenco delle opere e da immagini delle opere realizzate provenienti da un archivio privato.

Nel testo vengono citate altre fonti più specifiche dell'opera del Ventura a Napoli:

M.L.Neri, in "Bollettino" n. 47, 1992, p. 155

P. Belfiore, B. Gravagnuolo, Napoli. Architettura e urbanistica del Novecento, Laterza, Roma-Bari 1994, p. 54.

R. de Fusco, Napoli nel Novecento, Electa, Napoli 1994, p. 109,

A. Castagnaro, Architettura del Novecento a Napoli, edizioni scientifiche italiane, Napoli 1998, pp. 117-124 e bibliografia relativa.

P. Cislighi. La città fascista. Il rione Carità e la mostra triennale delle Terre italiane d'oltremare.

C. de Seta (a cura di), L'architettura a Napoli tra le due guerre, catalogo della mostra, Electa Napoli, 1999, p. 120.

63 Briganti, A.Mazza, 2013.

7.5 Il linguaggio trasgressivo di Venturino Ventura.

Alfredo Passeri (a cura di), *"La palazzina romana ... irruenta e sbadata"*⁶⁴ Edizione dei Marangoli, Roma 2016.

"ho sentito parlare la prima volta di Venturino Ventura in occasione delle mie passate esperienze giovanili, in qualità di assistente volontario alla Facoltà di Architettura, nella seconda metà degli anni Settanta. Il Prof. Egisto Pierotti, vecchio razionalista cresciuto alla scuola romana negli anni tra le due guerre, mi riferiva con toni assai critici di questo "Trasgressore a tutti i costi "che considerava privo di gusto, un po' volgare, un manierista in senso spregiativo " Con queste parole si apre il saggio di Alfredo Passeri in La palazzina romana ... irruenta e sbadata, che cerca di delineare l'atmosfera che si venne a creare nel mondo dell'architettura negli anni Settanta, intorno al nome del Ventura, un architetto con poco lavoro e con una ristretta cerchia di committenti. Gli edifici presi in esame in questo contributo fanno riferimento a poche tracce che si hanno del progettista, A. Briganti, A. Mazza (a cura di), Roma Architetture Biografie 1870-1970, Prospettive Edizioni, Roma 2010, pp. 480-489, la pubblicazione dell'unica palazzina del Ventura, in via Piccolomini (come erroneamente) dichiara il Passeri è in Costruire, n.52, presentazione di Emilio Ivani, maggio-giugno 1969, pp. 1-6. Altri riferimenti vengono rintracciati in "Il disegno della palazzina romana" a cura di Carlo Mazzetti nel saggio di M. Unali Lessico famigliare. Il disegno della palazzina romana degli anni '60 pp. 108-109 e pp. 116.117 per i disegni della palazzina di Via Gomenizza n. 52 e di Via Luciani n. 45 del 1961. Il contributo delinea alcune note biografiche, la nascita del Ventura a Firenze, il conseguimento della laurea a Roma nel 1935 e la scelta del tema di tesi sulla progettazione di un teatro per 5.000 persone.

È con la Torre delle Nazioni (ex Torre del Partito Nazionale Fascista) per la mostra d'oltremare di Napoli che il Ventura viene consacrato nel panorama progettuale degli anni intorno al 1940. La trasgressività personale del suo linguaggio carico di una forte espressività di forme ma, soprattutto, nell'uso disinvolto dei materiali costruttivi sia nelle composizioni grafiche che nelle realizzazioni risultano, per quei tempi, sovrabbondanti e spesso eccessivi. Solo oggi, nell'osservare tali composizioni, possiamo rintracciare quell'eclettismo ante litteram. Questa forza espressiva e la dose di coraggio non

64 Passeri, 2016.

vennero mai apprezzate dalla cultura architettonica dei suoi tempi, al contrario della sua committenza che gli permise di realizzare numerose soluzioni architettoniche. *“insomma, Venturino Ventura pagò il prezzo della dicotomia tra accademia e professione, insopportabile distanza tra chi teorizza (e basta...) e chi, tra le mura del proprio atelier ricerca, sperimenta, ascolta le istanze della committenza e dei futuri abitanti delle case, rendendo fattibile e virtuoso il processo creativo progettuale.”*

Nell'ultima parte del contributo, Passeri si sofferma sul caso della palazzina di Via Bruxelles 77-79, un edificio sconosciuto attribuito ad Andrea Busiri Vici o a Luigi Moretti. Sorta sul Villino di Moretti, demolito negli anni Sessanta, la soluzione angolare con un pilastro-coppa che accoglie un cipresso che passava attraverso un foro del solaio. I prospetti mossi da terrazze ondulate richiamano la natura e la avvolgono creando un gioco di rapporti improvvisi tra interno ed esterno, tra abitanti e natura. Ne nasce un rapporto continuativo con l'elemento naturale e la morbidezza delle pareti e dalle ampie finestre che mette in comunicazione l'ambiente costruito (senza perimetri definiti) e quello esterno (ricco di luce e natura). Anche in questa composizione, il Ventura dimostra di aver anticipato i tempi progettando il primo esempio di boschetto verticale.

7.6 Venturino Ventura. Le architetture romane e il complesso per uffici di piazzetta Morgagni.

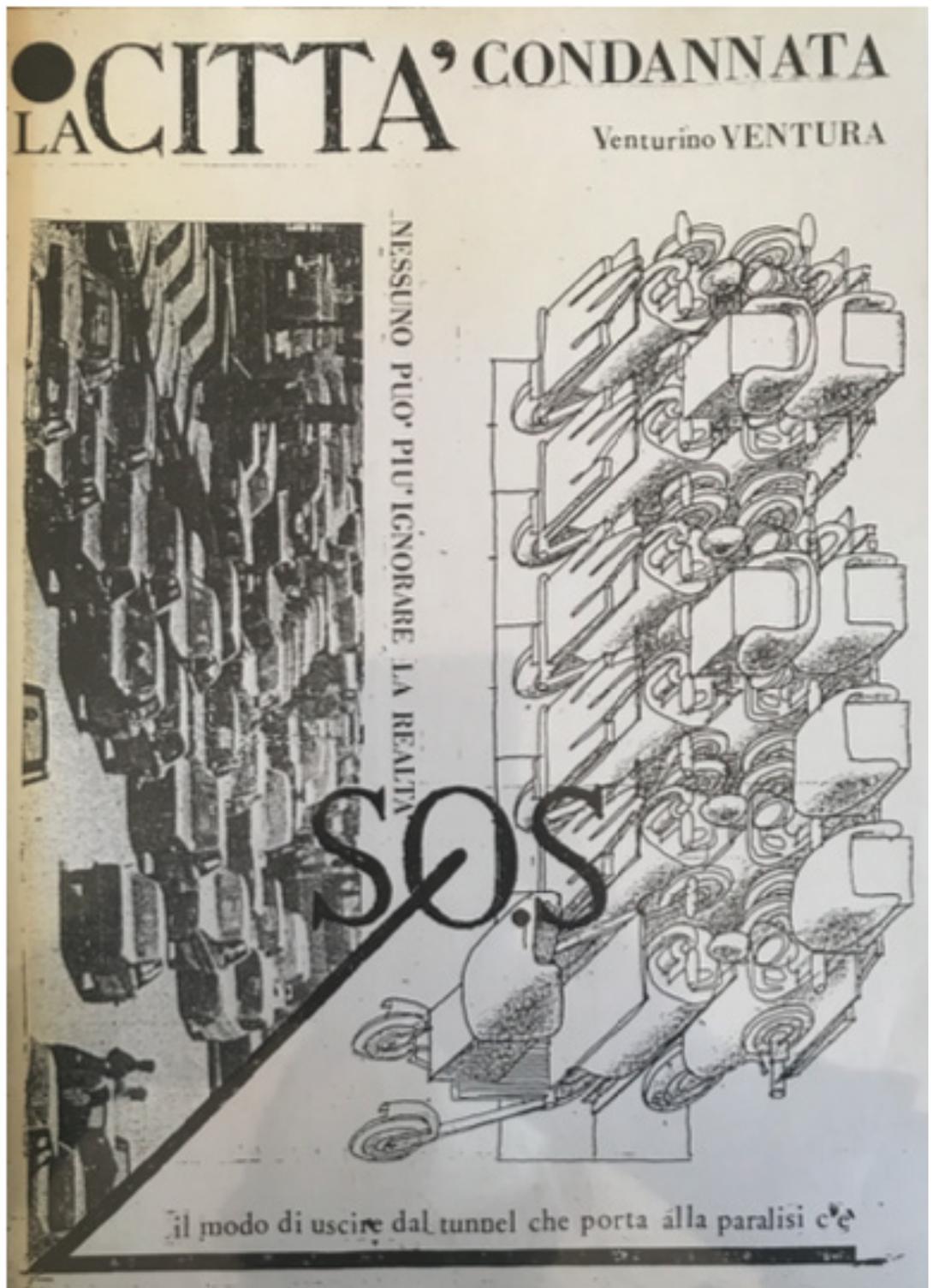
Piroddi Roberta (A cura di), Edizione D Editore, Roma 2022. Il contributo coordinato da Piroddi Roberta assembla voci autorevoli che hanno incontrato nel proprio percorso l'opera di Venturino Ventura. Occasione del contributo è il restauro della sede di Via Morgagni 30/E, edificio sobrio, trasparente e dirimpente. L'uso del ferro richiama la possenza della struttura portante e la stabilità costruttiva, l'uso del vetro, utilizzato come elemento di leggerezza, che gradualmente sale verso il cielo, confondendosi con esso lasciando trasparire uno slancio verso l'ignoto. L'innato desiderio dell'uomo di indagare i mondi ignoti, verso un mondo tutto da scoprire. Una scoperta che in questo progetto, avviene, tramite lo spazio dedicato a cortile chiuso, non da una recinzione, ma un'area che si sviluppa collegando Via Regina Margherita e Via Morgagni, come luogo d'incontro di relazione e di scambio. Una piazza che delimita i propri percorsi tramite dei portici, un luogo co-

perto che si pone come elemento di cerniera fra spazio esterno e quello interno. Tre elementi:

- 1) forza e stabilità strutturale,
- 2) proiezione verso il cielo con trasparenza e leggerezza,
- 3) occasione all'incontro e all'aggregazione rendono quest'opera un luogo ancora moderno, fortezza in apparenza, ma aperta e accogliente, che esprime la voglia di scoperta generando aggregazione e comunità. I tre edifici, rivestiti da curtain wall, un tema ripreso dalle esperienze di Ludwig Mies van der Rohe, che guida l'occhio verso una omogenea configurazione spaziale, ma che viene interrotto, in alcuni tratti, da cavità. Giochi volumetrici, quelle delle logge, che permettono giochi di ombreggiature che rendono la facciata più reagente alla luce. L'inedita tessitura della facciata viene raccolta, da Venturino Ventura, in linee verticali, che compongono la scansione modulare delle curtain wall, facendole convergere verso alcuni pilastri, di risonanza dorica, distanziate in modo da accompagnare a terra l'energia che le linee stesse possiedono. Un basamento di carattere monumentale, che ci riporta ai ruderi ideali, all'immagine archeologica, che caratterizzano gli scenari della Roma neorealista, carica di memoria e che si propone come elemento architettonico enigmatico, capace di comunicare una storicizzazione del complesso architettonico. lo spazio interno, si modella sul suolo utilizzando quote diverse per delimitare un ambiente intermedio che unisca le quote delle due strade. Il rapporto tra pubblico e privato da vita a questa area, tra volumi solidi ma che assecondano la curvatura del lotto, mettono in evidenza la maestria compositiva dell'autore *“una sapienza in cui la ragione si confronta con alcune sue misteriose alternative in un'espressione architettonica che si rivela al contempo unica e molteplice.”*⁶⁵ Il volume riporta il progetto di riqualificazione ambientale degli spazi pubblici del Business center diretto da Thomas Bartoli.

⁶⁵ Purini 2022, pag. 22

PARTE TERZA
**La città condannata, un laboratorio critico
sperimentale**





PARTE TERZA

La città condannata, un laboratorio critico sperimentale

1 Le parole di Venturino Ventura

In questa sezione verrà riportato un capitolo, il numero 4, dell'inedito manoscritto del Ventura. La parte testuale, seppur apparentemente, non strettamente collegata all'area disciplinare permette di delineare il pensiero dell'architetto. Come una narrazione, a supporto dei disegni, tratti e forme che improvvisamente trovano giustificazione in un complesso teorico ben preciso. Così il Ventura immagina di rivolgersi ai grandi protagonisti del movimento moderno rispondendo alle loro teorie con critiche e nuove proposte.

Si reputa necessario inserire questo testo, considerando il crescente interesse, in campo accademico, verso questo ma-

noscritto apparso tra gli anni 90 (registrata alla S.I.A.E. nel 1991) fino al 2000 per poi scomparire insieme a tutto l'archivio dell'architetto.

Conoscere l'opinione degli altri (cap. 4 pagg 42-98) da “La città condannata” di Venturino Ventura

(Deposito dell'opera accettato ai sensi dell'art. 75 lett. B) del Regolamento della S.I.A.E e alle condizioni previste per l'espletamento del servizio. Il deposito contrassegnato dal n. 9100519 di repertorio decorrenza dal 04/04/1991 con scadenza al 03/04/1996, Roma 04/04/1991)

“Tenterò ora di fare una specie di confronto di idee tra alcuni autori che hanno approfondito il tema della città partendo da punti di vista diversi spesso contrastanti.

Questo confronto, peraltro molto difficile, ci dovrebbe aiutare a capire quale è la verità.

Mi si permetta dunque di dissertare brevemente sui pochi argomenti che ritengo essenziali tratti dal lavoro di ricercatori insigni o da appassionate polemiche.

Purtroppo, da questo confronto emerge quello stato di indecisione che ha lasciato fino ad ora aperto il grande problema dell'assetto urbano. [...]

Comincerò col pensiero di uno psicoanalista: Leonardi Duhl, di un antropologo: Kevin Lynch e di un critico: Jane Jacobs, che hanno analizzato il fenomeno: la città. Dal punto di vista del carattere psico-fisico della natura umana.

L'atteggiamento di questi studiosi nell'osservare e ascendere l'individuo in tutti i suoi atti e desideri potrebbe anche essere legittimo se non fosse troppo vicino all'anarchia.

Non bisogna dimenticare che la città è sinonimo di ordine. Di un ordine umano, è vero, senza però attribuire alla parola “umano” significato di anarchia.

Anche se molte cose possono essere considerate giuste in nome di un benessere individuale esse non sono ammissibili se diventano causa di congestione, di insalubrità, di malessere collettivo.

Leonard Duhl⁶⁶, nella sua difesa della differenziazione uma-

⁶⁶ Si riferisce a Leonard J. Duhl (Nova Iorque, 24 maggio 1926[1] – 29 dicembre 2019[2]) fu uno psichiatra statunitense. Professore di alla Facoltà de Salute pubblica e Psichiatria e direttore esecutivo da Fondazione Internazionale della Città sane e Università della California em Berkeley. Fu pioniere nel concetto delle città

na accettata come un destino, arriva a fare l'apologia della Bidonville quale ambiente naturale e felice per alcune categorie sociali inferiori: "per molti il piano di una città igienica nuova fiammante può non significare pace e sicurezza ma noia e rimpianto per il colore e la vita non sarebbero per forza destinati a scomparire dalle nuove agglomerazioni se appena tentassimo onestamente di integrarli nei nostri progetti".

È come dire che i nostri progetti dovrebbero integrare artificialmente quel colore che deriva dal disordine sociale della povertà. Idea di impossibile applicazione che però ci esorta a pianificare le nuove agglomerazioni in modo che non sia trascurata la natura emozionale dell'uomo differenziato. E un'idea che comunque non ci può far perdere la fede nelle regole di una disciplina collettiva di giustizia, di salute, di libertà.

Duhl dice: "il fatto che i gruppi di popolazione a basso reddito desiderano di vivere in modo più confortevole non implica necessariamente da parte loro il desiderio di cambiare forma di esistenza e stile di vita. L'agglomerazione di individui con gli stessi concetti religiosi, gli stessi valori, svaghi, strutture familiari, comporta per tutti un sentimento di sicurezza. I ghetti sono opera di oppressori ma anche degli stessi oppressi" ... "il diritto di queste classi di soddisfare le loro aspirazioni e i loro bisogni esige che venga data una nuova dimensione all'assetto urbano". Ben sappiamo che non è il caso di incoraggiare la città a piegarsi ad esigenze fuori tempo così funzionalmente e tecnicamente difficili e dannose.

Anche Camillo Sitte ha esaltato il colore e la vita del disordine pittoresco nel suo modo di vedere la città-monumento. Ma ha fatto questo quando la città era un paese e non una metropoli e quando si viveva più di Arte che di Meccanica. Kevin Linch, antropologo, apprezza le doti emozionali della vecchia città.

Dice: "le cose confuse che vediamo percorrendone le vie, per quanto banali sono origine di uno speciale piacere".

Egli considera la città tradizionale non come una architettura ma come "un artefatto che è possibile percepire in un certo tempo camminando, perché le sue sequenze vengono continuamente invertite, interrotte, abbandonate o intersecate.

Secondo Linch la città non è mai totalizzabile. "ogni cittadino ha avuto lunghe associazioni con qualche parte della città

e la sua immagine è imbevuta di memorie, di significati. Ma nei dettagli essa cambia senza posa... non ha nessun risultato finale. È solo una successione continua di fasi". Non è mai compiuta. "Nessuna meraviglia, quindi, se l'arte di dare alla città una forma è del tutto distinta dall'architettura o dalla musica o dalla letteratura". In altre parole, nega che la città possa essere un'opera d'arte totale anche se ne esalta la sequenza di sensazioni emotive.

Linch si preoccupa principalmente della immagine ambientale a cui dà gran valore come facile individuazione di percorsi. Dice: "il bisogno di riconoscere ciò che ci sta intorno è così vivo e ha radici così profonde nel passato da conferire larga importanza pratica ed emozionale per l'individuo."

Queste osservazioni mi aiutano a dire che l'Arte quando c'è si localizza in architetture separate. Ciò non esclude naturalmente che esistano intere città o intere parti di città che sono straordinarie opere d'arte. Io mi guardo bene dal lasciarmi condizionare dalle indagini antropologiche di Linch. L'urbanistica come l'Arte esiste anche nelle creazioni moderne quando riguarda complessi di simultanea coerenza.

Però questo stato di grazia è eccezionale. In genere i criteri funzionalmente ed artisticamente compiuti di un progetto concepito come un'opera d'Arte nel caso di una città intera difficilmente riescono ad essere rispettati fino al loro compimento.

Come vedremo nella conclusione di queste note, tutte le considerazioni fatte mi hanno aiutato a proporre un'architettura totale e compiuta nelle soluzioni particolari di uno speciale tipo di espansione urbana che si può frazionare in nuclei aggregativi separati, i quali per la loro limitata grandezza e per la brevità di realizzazione possono veramente essere totalizzati e compiuti in una architettura- Urbanistica d'Arte. C'è chi difende la megalopoli proprio in funzione della sua casualità aggregativa: Jane Jacobs autrice di un libro di successo che esalta l'aggregazione edilizia più incontrollata come l'unica regola valida. Essa arriva persino a fare l'antropologia della vita- corridoio che vede più che come un'arteria di transito come il cuore della vita civica ignorando, deliberatamente, l'organizzazione e la chiarezza distributiva che la città deve avere per esistere.

Eppure, entrando nei più spiccioli particolari della sua critica molte argomentazioni sono convincenti. Anche io sono stato preso dalla sua logica al punto da farne una importante

Ivan Valcerca

interlocutrice nel dibattito sostenuto con me stesso per una faticosa auto persuasione.

La Jacobs dice che ogni tipo di pianificazione progettata dagli urbanisti pretende di sostituire l'Arte alla Vita, intendendo con la parola Arte un intervento che comunque sia è sempre artificioso nei confronti della Vita che essa considera indisciplinabile a mezzo di soluzioni architettoniche.

Questo è volersi abbandonare ad un fatalismo che ella considera caratteristico dell'imperfezione umana al quale è contronatura opporsi.

Dice fra l'altro che la vista della gente attira la gente e che questa semplice verità non è capita dagli Architetti urbani.

L'accusa è che il cittadino cercando l'ordine e l'intimità trova solo il vuoto e la quiete più banali.

Bisogna riconoscere che c'è qualcosa di vero in questo pensando alla tristezza dell'isolamento moderno dentro la moltitudine.

Quando Jane Jacobs afferma: "Sempre e dappertutto la gente si compiace dell'animazione e della vita degli altri" debbo riconoscere che ha ragione.

Per la Jacobs ogni tentativo di raggiungere un ordine sistematico è una urbanistica che chiama "ortodossa piena di utopie puritane" frutto di una grande incomprensione del fenomeno civico.

Quanto sostiene appare come la difesa di vecchie abitudini il cui conformismo ufficializzato ha buon giuoco nell'impressionare la pubblica opinione.

Compresa la mia in molte cose.

Debbo riconoscere, infatti, che dall'analisi della realtà urbana fatta dalla Jacobs scaturiscono qua e la attestati di buon senso, di effetto direi qualche volta sconvolgente anche se tradiscono un punto di vista che riguarda più l'individuo istintivo che la comunità organizzata.

Ciò che sopra ogni altra cosa caratterizza la fede urbanistica di Jane Jacobs è quello che lei chiama: la mescolanza degli usi, ossia la tendenza a mescolare tutte le funzioni civiche di uso coerente. Situazione osservata nella casualità aggregative della città esistente.

Personalmente, partendo da altri presupposti, condivido questo concetto quando è assunto come regola strutturale in un piano di assetto bene studiato. Ma approvare che la strada sia fiancheggiata da edifici le cui facciate cosiddette principali si affacciano lungo il suo percorso preferendo lo spetta-

colo e i rumori della congestione, al sole all'aria all'intimità dei distacchi è solo conformismo mentale.

Nel suo entusiasmo per la metropoli, della quale difende il particolare modo di vita, la Jacobs arriva al punto di ammettere che i marciapiedi siano tanto larghi da accogliere il gioco dei ragazzi che in prossimità della loro casa sarebbero, secondo lei più controllati degli adulti e non avendo appositi ritrovi pericolosamente appartati manterrebbero un contatto educativo con l'intera popolazione.

Come conseguenza di questa idea della promiscuità, sentita in forma così antiquata, nega il verde dei complessi edilizi definiti ad uso esclusivo del matriarcato dei quartieri residenziali. Avversa i parchi urbani perché covi di delinquenza giovanile e perché disgregano il tessuto delle intricate funzioni che li circondano... eccetera... arriva ad affermazioni assurde come questa: "concepire i problemi del traffico in termini semplicistici di antagonismo tra pedoni e veicoli e proporsi come scopo primario la loro separazione significa affrontare il problema dal lato sbagliato" questo vuol dire bendarsi gli occhi sulla tragedia della città congestionata. Sembra che si senta complice della disgregazione urbana quando taglia corto alla sua insostenibile presa di posizione dicendo: "i progressi compiuti da discipline meno stagnanti dell'urbanistica e della riforma dell'abitazione come la medicina, la scienza della nutrizione, la legislazione del lavoro, hanno profondamente rivoluzionato le pericolose e degradanti condizioni che un tempo erano inseparabilmente associate alla vita delle città densamente popolate". Le straordinarie possibilità della scienza non possono essere chiamate da sole a rimediare a quello che io chiamo: l'errore ereditato da una civiltà morta. Al massimo ci potrà consolare il fatto che c'è una grande massa edilizia esistente ed indistruttibile che saremo costretti a bonificare con i soli mezzi della scienza. Pertanto, l'analisi compiacente della Jacobs sulla città densa e casuale tesa alla ricerca delle doti positive della libera aggregazione mi ha spronato a rivedere tante cose. Riconosco infatti che la mescolanza degli usi è una verità che bisogna accettare contro ogni forma di zonizzazione artificiosa che deforma il senso della struttura civica. Riconosco che è vero che le città satelliti che lei chiama "località amorfe" sono un equivoco per il fatto che quando vengono attirate nell'intricata economia di un'area metropolitana perdono la loro indipendenza sociale economica e culturale. Riconosco

che la città-campagna è una falsa soluzione perché è sempre il concentramento urbano che salva la campagna che come ella dice riferendosi alle città americane: “è invasa in ragione di 1200 ettari al giorno”.

Posso anche convenire con Jacobs che: “è difficile che a questo mondo esista un ordine funzionale che coincide con la semplice regolarità irreggimentata”. Sempreché la locuzione: “regolarità irreggimentata non voglia intendere qualunque forma di pianificazione. Escludendo cioè la validità di una urbanistica fatta con criteri tecnico-emozionali giusti. Quelli appunto che io cercherò di precisare a conclusione di questo studio. Dopo aver dato uno sguardo al pensiero di autori che vedono l'urbanistica in funzione dell'individuo e dei suoi impulsi più istintivi voglio ora conoscere l'opinione di specialisti di grande rilievo.

Mi rivolgerò a Le Corbusier e Wright a Mumford⁶⁷.

Le Corbusier, crede nell'ordine tecnicistico per l'uomo-tipo.

Wright crede nell'ordine organico dell'uomo-individuo.

Mumford indaga sulla triste realtà della città industriale.

L'affrancamento da ogni retaggio tradizionale avviene in queste tre personalità in maniera diversa. Le Corbusier ha condotto una battaglia polemica per la tecnicizzazione razionale di una umanità sopraffatta dall'inurbamento che si è inconsciamente lasciata andare senza reagire. Una vera rivoluzione conseguente all'impiego di nuovi materiali come il cemento armato, l'acciaio, il vetro, che hanno aperto il campo a soluzioni del tutto nuove.

Partendo dalla convinzione basilare di dover mettere ordine nella vita di uomini-tipo che hanno bisogni-tipo arriva al concetto della casa-macchina e di cellula individuale che risponde a determinate costanti fisiologiche.

Affascinato dalla regolarità geometrica, in cui ravvisa la perfezione, afferma che la retta è la direttrice ideale del movimento urbano e la esalta fino al punto di riconoscere i pregi delle città Americane a scacchiera e di criticare la casualità

67 Lewis Mumford (Flushing, 19 ottobre 1895 – Amenia, 26 gennaio 1990) è stato un urbanista e sociologo statunitense. Si è occupato, in un'ottica storica e regionalista, della Città e del territorio; da rilevare in particolare le sue analisi a proposito di Utopia (con l'importante evidenziazione del significato di Eutopia), sulla Città giardino e la collaborazione all'attuazione della New town inglese. Affrontò inoltre il tema della funzione simbolica e dell'espressione artistica nella vita dell'uomo.

della via tortuosa chiamandola “la via degli asini.”

Per lo scopo che io mi prefiggo le sue opinioni mi servono molto. Ad esempio, quelle ostili alla strada tradizionale: la via-corridoio soffocata tra le case con i suoi negozi, caffè, luoghi di sosta ecc. che lui chiama “la muffa dei marciapiedi”.

Per Le Corbusier dovrebbero esistere solo correnti di traffico a maglie non inferiori alla distanza utile tra gli ingressi delle ferrovie metropolitane e le fermate dei servizi civici con incroci tecnicamente risolti. Nella sua concezione totalitaria dell'urbanistica, sentita come grande Architettura modulare, Le Corbusier vuole il terreno piano definendo la superficie sconnessa, che sempre si presenta in natura, una situazione insensata da correggere, un movimento da spianare in larghi ripiani. È caratteristica del suo pensiero la proposta per il centro di Parigi formata da due grandi zone principali: la città degli affari concentratissima e sviluppata in altezza e la città giardino a cintura intorno al centro suddetto. Due zone collegate da un sistema regolare di vie di transito veloce dentro ad un grande spazio libero vincolato a parco, costellato da bassi ed isolati servizi civici. Mi interessano particolarmente alcune sue opinioni che oggi sembrano elementari. Ad esempio: “quanto più alta è la densità di popolazione tanto più sono ridotte le distanze da percorrere... e per diminuire le distanze aumentando le zone verdi bisogna costruire in altezza”. Eppure, questo rigido razionalista, intransigente codificatore, tradisce in tutte le sue opere un impulso ad approfittare del rinnovamento tecnico per fare del lirismo architettonico. Infatti, Le Corbusier pittore trova nella pittura cubista i motivi di questo lirismo rivoluzionario. Motivi tanto artistici che dopo la recente controrivoluzione dei più liberi manierismi ha potuto creare capolavori di artistico irrazionalismo come la cappella Ronchamp. Questo fatto, che sembra una fede rinnegata, è per me un grande insegnamento. Esso dimostra che a seconda del carattere speciale del tema Architettonico, Arte e Religione si fondono in equilibri diversi proporzionati al grado di funzione emotiva. Ronchamp, è la prova lampante dell'importanza che ha questa funzione emotiva. Proprio il razionalista Le Corbusier ci prova che la Ragione è inseparabile dall'Arte. Frank L. Wright, avendo iniziato la sua carriera una ventina di anni prima di Le Corbusier, discende direttamente dall'ultimo eclettismo americano, origine che tradirà sempre nei particolari di quasi tutte le

sue opere. Lontano dal gusto cubista che in Europa ha dato un'espressione estetica al nuovo modo di costruire, trovandosi in un ambiente meno carico di pregiudizi storici, questo grande uomo ha potuto attingere tutta l'originalità delle sue opere quasi esclusivamente al proprio genio fino dai suoi primi lavori, generalmente ville e fattorie lontane dalla città, ha sentito il fascino della Natura traendo dalla libera conformazione del terreno ogni ispirazione funzionale ed artistica. Il concetto di "spazio organico" "anima tutta l'opera di Wright. L'impulso a creare una continuità fra l'interno e l'esterno sta con la disposizione planimetrico- altimetrica che con l'impiego di materiali naturali, spesso ricavati dal terreno stesso su cui ha costruito, lo spinge a rifiutare qualsiasi tipologia. "quale profeta e individualista rurale egli predica l'odio per la città e il ritorno alla terra e alla comunità produttiva autosufficiente", Wright sente la casa isolata in campagna che si compenetra nel terreno, concetto che considera l'esaltazione della personalità umana e si dichiara nemico del concentramento urbano che lui dice: costruito ma mai progettato. Le sue convinzioni urbanistiche sono fondate su questa idea organica e la vita nella Natura. Concetto che ha voluto esprimere architettonicamente nella sua famosa utopia di Broadacre.

Descrivendola: " questa distribuzione di vita tutta legata alla terra compone la nuova città che abbraccia l'intero paese... La Broadacre City di domani è la città che si trasforma in Nazione.

Personalmente io vedo nell'organico di Wright la verità dell'urbanismo moderno pur non condividendo la dispersione totale che anche se scientificamente organizzata resta solo un'illusione poetica.

Broadacre è solo poesia della mente di un grande uomo che sogna un ritorno alla natura- madre. Ma la sua protesta fatta in termini architettonici è solo il falso antinaturale di una Natura invasa e corrotta. Nella realtà l'uomo non può uccidere la natura senza che ne rimanga ucciso. La Città-nazione significa dare a tutti un brandello del cadavere della Natura. Wright nelle sue fantasiose e bizzarre dissertazioni dice tante verità come questa: "l'incremento dato dalla macchina al movimento è ben diverso da quello dell'uomo che si serve delle sue gambe o che conduce un veicolo trainato da un cavallo. Questo nuovo standard di misurazione deve venire applicato ad ogni spaziatura pianificata nella pianificazione

dello spazio della nuova città e delle sue abitazioni. Sorge un nuovo tipo di edificio più connaturato nella nostra epoca. L'uomo sarà così meno separato dalla Natura.

Qualsiasi edificio può andare dall'esterno all'interno e viceversa quando ciascuna di queste parti è considerata parte dell'altra e parte del paesaggio... miracolosa liberazione nella vita così come nell'Architettura" semplice realtà dei fatti, un grande insegnamento per una nuova dimensione urbana. Lewis Mumford storico e critico della civiltà industriale vede chiaro nella realtà urbana contemporanea. Molte delle sue idee espresse magistralmente mi hanno interessato perché in esse ho trovato conferma alle più importanti conclusioni di queste note.

Riporterò qui quanto collima con il contenuto delle mie proposte.

Dice Mumford: "due movimenti paralleli...

Il primo consiste nel restringere la struttura allentata e dispersa delle periferie. Il dormitorio deve essere trasformato in una continuità equilibrata che tende verso una vera e propria città-giardino per sua varietà e per la sua parziale autonomia.

Il secondo consiste nel diminuire la congestione della metropoli vuotandola di una parte della popolazione.

Personalmente vedo in questi due movimenti la volontà di intervenire in due diverse direzioni. Una è la periferia che deve essere pianificata in funzione dell'intera vita civica e non come episodio indipendente. E l'altra è la città che esiste da decongestionatore e bonificatore.

Due diversi interventi, dunque, uno di pianificazione e l'altro di bonifica.

Nel settore della pianificazione secondo Mumford si tratta di "inventare nuove soluzioni in sostituzione ai cliché classici e romantici del passato... qui dove tutto è da impiantare la parziale autonomia di piccole unità equilibrate si impone..." Seguendo liberamente il mio ragionamento questo è il dispositivo urbano al quale io sono arrivato, trovando poi nelle parole di Mumford piena conferma. Il concetto di piccole unità edilizie parzialmente autonome perché distanziate nel verde è per me il fondamento di una espansione equilibrata nel senso sia logistico che ecologico.

Non concordo pienamente nel settore dell'adattamento, cioè con l'idea di vuotare la vecchia città con importanti demolizioni che implicano tempi lunghi e impegni onerosi. Non

perché non ne riconosca l'utilità ma perché cozza con il carattere di intervento pratico che è il tema di queste note. Infatti, nel testo che segue proporrò altri sistemi di rivitalizzazione dell'edilizia esistente che hanno il vantaggio di un effetto immediato senza troppo distruggere. Mumford dice: "uno spazio libero vivo ed astratto non è l'equivalente di uno spazio funzionale... le file di grandi sbarre e di torri... "qui risulta evidente la condanna dei distacchi verdi dei grands ensembles ormai di uso corrente. E ancora trovo conferma allo schema di quartiere residenziale che rinuncia alle grandi sbarre in favore di torri altissime e distanziate che, nel ruolo di vere strade verticali, cercano la luce e l'aria del cielo utilizzando lo spazio riconquistato nel piano di campagna non con inutili aiuole ma con un basso centro di servizi domestici a transito pedonale, il tutto al centro di una ampissima zona arborea di vera efficacia psico-biologica.

È così infatti che il suggerimento di Mumford di organizzare l'attuale periferia allentata e dispersa si realizza in una matrice ecologica.

Sia pure partendo da altri presupposti Mumford, infatti, pensa di chiudere la città dentro una zona che conserva le sue caratteristiche rurali originali. Una fascia verde così profonda da essere definita regionale che ogni tipo di attrezzatura turistica polverizza, distribuisce i luoghi di riposo dal tempo libero. Lo scopo è di evitare l'affollamento stradale decongestionando i centri turistici attuali che hanno gli stessi inconvenienti dell'ammassamento umano dal quale si cerca di fuggire.

Una grande fascia rustica attrezzata turisticamente è per lui baluardo dell'espansione disordinata. Ma nella mia interpretazione è il verde naturale che incorona i nuclei distanziati dell'espansione. Una rete verde continua che accoglie il procedere disciplinato dell'espansione urbana nel tempo.

Nella mia interpretazione la fascia turistico-ecologica di Mumford si trasforma in una larga rete erbosa percorsa da grandi strade che contiene tutti i nuovi insediamenti urbani. In Mumford ... vedi il baluardo verde che si oppone alla casualità espansiva e il dormitorio che si trasforma nella continuità di una vera città- giardino fatta di elementi autonomi che in questo studio chiamerò: la città parco.

Tecnopia o antrotopia: concentrare o rarefare? Una scelta parte da un presupposto difficile: plasmare una materia difficilmente plasmabile quando si vuole ottemperare a tutte

le esigenze della vita umana. Un modo di vivere che cambia evolvendosi in un senso impreciso ed irregolare. Città vecchie di millenni, abitudini solo di qualche decina di anni, sono ostacoli difficili da rimuovere. solo a scatti si possono ottenere mutamenti che non distruggano e che non sconvolgano. Solo con pavide decisioni si riesce a fare qualche passo avanti sempre in ritardo sulla vita naturale dell'evoluzione.

La Ville Radieuse di Le Corbusier o Broadacre City di F.L. Wright sono magnifiche idee ma di debole effetto se giudicate in base alla loro pratica rivoluzione. Brasilia e Chandigarh rimangono potenziali utopie che si sono stemperate in città nate morte anche se eccezionalmente nate in maniera quasi simultanea su terreno libero. Sono morte rispetto alle loro finalità iniziali perché non è possibile dare vita con un semplice atto di imperio (come direbbe Jane Jacobs: non è possibile sostituire l'Arte alla vita).

Dovendo proprio scegliere un'utopia a modello ideale di concentrazione umano allora sarebbe quasi il caso di rifarsi a qualcosa di veramente deciso. E perché no all'assurdo teorico della città cosmica di Jannis Xenakis.⁶⁸ La fantasia di questo teorizzatore per temperamento, ex allievo di Le Corbusier, con il quale ha collaborato allo studio del Modulor spinge il rispetto per la natura originaria del mondo fino ad esasperare il concetto della concentrazione umana in una sorta di immenso alveare, più alto delle nuvole, che chiama: "abito collettivo o attrezzo biologico". Concezione che non manca di interesse, peraltro addirittura ingenua perché al di fuori del tempo e dello spazio umano. Disumanità di questo tipo ne sono state pensate tante e tutte utili perché la loro verità teorica ci aiuta e ci esorta a cercare sistemi di concreta applicazione in un momento tragico come questo in cui la città va urgentemente salvata dal caos. Prima di chiudere questo capitolo voglio aggiungere un nome a quelli già citati: Luis Kahn, illustre creatore di una maniera oggi di moda. Uso il termine "maniera" in antitesi alla tradizione razionalista e alla maturità stessa della più consolidata Architettura moderna che dopo aver tentato tutte le vie della ragione non ha quasi più niente da dire in un mondo di scoperte oramai in esaurimento.

L'architettura di Luis Kahn mi ricorda gli eclettismi stilistici dell'epoca formativa neo- industriale. Anche lui, infatti,

⁶⁸ Xenakis, Lionello, Secco, Verese Musica. Architettura, ED. Spirali. Milano, 2003

Ivan Valcerca

copre l'organismo costruttivo con una fodera estetica. Tanto che questo organismo nascosto occhieggia attraverso enormi buchi rotondi trincerato all'interno come una vergogna inevitabile. A mio avviso niente di più assurdo.

Eppure, anche questo modo di comporre, atrocemente imitato su larga scala degli orecchianti, trova giustificato impiego in alcune particolari funzioni civiche. L'emozionalità estetica in molti casi può eguagliare e superare in importanza la ragione pura della funzione tecnica.

Questo accade in edifici che hanno un compito particolare che esige una comunicazione espressiva astratta ed immediata con l'uomo della strada.

Esempio: un tempio alla religione, come una chiesa, una sinagoga, una moschea, o all'arte, come un museo o un teatro, o alla politica come un palazzo del governo ecc. in questi casi può essere giusta anche una scena romantica che presenta ed esalta una speciale funzione sociale nascondendone la praticità costruttiva. Così si giustifica Le Corbusier antirazionalista di Ronchamp e lo stesso Luis Kahn nel suo atteggiamento di maniera.

Nello sforzo di redimere l'Architettura urbana dal pandemonio della densità esistente si evidenzia la colpa della sovrapposizione incontrollata che comporre il singolo effetto emozionale annegandolo nell'effetto totale e disastroso del caso. Nella densità speculativa del gigantismo moderno il fascino della storia e la patina del tempo, che tutto amalgama armoniosamente, non sopravvivono. Solo una separazione materiale riesce a distinguere e a non profanare la diversità e il valore degli effetti estetici. A questo può provvedere egregiamente il tessuto connettivo imposto dalle più indifferibili necessità biologiche e spirituali: quella continuità arborea che, nella proposta che conclude lo studio presente, avvolge e penetra ogni nucleo aggregativo, qualunque sia la sua destinazione.

Solo allora lo scenario estetico di un edificio può avere una funzione predominante. Solo allora può essere ammissibile un effetto di pura estetica per un tema specifico che lo esige, che col suo isolamento ambientale si inquadra nel contrappunto armonico della città ordinata.

L'ammissione di una finzione estetica predominante è l'insegnamento che ci proviene dal manierismo di Luis Kahn che in questo senso non posso fare a meno di ammirare.

L'idea che io mi sono fatta sul modo di salvare la città,

sull'orlo di una crisi definitiva, ha trovato conferma e suggerimenti nelle opinioni cui più sopra ho accennato. Queste opinioni anche se partono da diverse angolature di pensiero, anche se influenzate dall'atteggiamento polemico di chi le ha volute sostenere, rivelano tutte delle verità interessanti.

Ed è proprio in queste verità messe a confronto in un vero e proprio dibattito con me stesso che io ho trovato sicurezza. [...]

Per affrontare un discorso conclusivo con la certezza di essere capito, debbo preparare chi legge all'impatto con Novità di sapore rivoluzionario.

Purtroppo, tutte le decisioni coraggiose cozzano con l'inerzia delle opinioni ufficiali. Sono decisioni che riguardano sia l'adattamento della città che esiste che la pianificazione delle espansioni future.

Per l'adattamento ai ritmi della vita moderna della città che esiste la novità più difficile ad essere accettata è la revisione totale del traffico motorizzato.

Per il sistema perfezionistico della pianificazione le novità sono molte di cui le più importanti sono: la via verticale, l'estetica tecno-emozionale e il verde ecologico.

Sull'argomento del traffico motorizzato debbo dilungarmi un poco per il ruolo di protagonismo che ha nella vita attiva urbana e per lo stato critico in cui versa.

Basta pensare che appena si superano certi limiti di affollamento, cosa che oggi avviene un po' dappertutto, aggiungere un complesso edilizio significa provocare disastri.

Senza un assetto stradale preventivamente studiato ogni tipo di integrazione edilizia, sia pure arzigogolata con mille soluzioni localizzate ha un risultato negativo. Con tutto ciò, arrivati alle porte della paralisi, sia seguita con estrema leggerezza a saturare la periferia affollando il centro con conseguenze facilmente immaginabili.

Ma la colpa della congestione urbana non è soltanto del grande dinamismo della civiltà dei consumi né del disordine di una urbanistica sbagliata. Ci sono anche altre ragioni. Una delle colpe, pare impossibile, è della vanità umana.

Ne spiego il perché.

L'uomo è stato sempre dominato dalla sua vanità. Le donne del secolo scorso si stringevano la vita fino a soffocare e i loro uomini portavano un colletto inamidato così duro da non riuscire quasi a girare il collo. Questo per la vanità di

distinguersi.

Oggi la gente riversa questo irragionevole istinto sulla propria automobile. Più lo spazio metropolitano si stringe più l'automobile diventa grande e lussuosa.

Una specie di salotto ambulante con impianto di riscaldamento, aria condizionata, telefono, radio ecc. Chi ha l'auto più bella è considerato ricco e potente anche se muoverla, posteggiarla rifornirla, è così pesante da annullare qualunque vantaggio. È la vanità che lo impone, come i tacchi altissimi delle signore che, anche in questo dinamico tempo di lavoro, si condannano ad un inutile equilibrismo.

La città diventa sempre più intasata ma l'automobile non demorde. Essa circola penosamente portandosi appresso, come una chiocciola, un abitacolo quasi sempre vuoto.

L'inferno logistico assorbe gran parte del nostro tempo. Io vorrei poter dedicare al libero godimento della mia vita tutte le ore che passo al volante in uno stato di tensione che porta alla nevrosi.

Il numero delle macchine cresce, premendo, soffocando, inquinando, riducendoci tutti a pensare con nostalgia alla Natura libera, come all'Eden da cui siamo stati cacciati.

Oggi si conta un'automobile ogni due-tre persone per le quali essa è diventata un genere di consumo di prima necessità come le scarpe.

Nota bene che le automobili di cui parlo sono quelle di uso corrente che hanno una capienza di quattro o cinque posti con armi e bagagli.

È fuori dubbio che uomini e donne che debbano lavorare per vivere vivendo una vita propria debbano muoversi in luoghi diversi in tempi diversi.

Questa tendenza alla piena individualizzazione, ormai diventata una realtà così evidente da non poter più essere discussa, porta all'uso di un mezzo di trasporto individuale.

Allora se l'automobile dovesse rimanere quella che è succederebbe che dovremmo gettare sulla strada un potenziale di macchine più che raddoppiato. I commenti sono superflui.

Si impone dunque una scelta tra una cosa impossibile come l'allargamento di tutte le strade e una cosa possibile come la riduzione dell'automobile ad un micro-mezzo monoposto o quasi.

È un'alternativa che naturalmente non ammette dubbi.

Almeno per la circolazione interna alla vecchia città esisten-

te indistruttibile, dobbiamo prepararci ad accettare la rinuncia al salotto ambulante della vanità popolare.

Preparandoci all'urto di una decisione come questa dobbiamo darne l'annuncio come di una fatalità imminente alla quale non è dato ribellarsi.

Nella parte conclusiva di queste note tratterò l'argomento con la dovuta ricchezza di particolari rispondendo a tutte le obiezioni possibili fino a dimostrare che la revisione del traffico motorizzato è di estrema urgenza.

Altra novità che cozza violentemente contro le consuetudini architettoniche è la strada verticale pur essendo il modo onesto di concepire una strada che ha il compito di rompere la continuità della crosta edilizia tradizionale per aprirla al respiro del Verde e alle nuove dimensioni del traffico urbano. Quello che sconvolge l'opinione pubblica è il fatto di considerare la Casa-Torre una strada di traffico verticale.

Tanta gente non riesce a capire la differenza profonda che passa tra una pubblica strada verticale ed una qualsiasi scala di condominio.

I fabbricati americani a torre soprannominati grattacieli sono vere e proprie strade verticali che disimpegnano una enormità di appartamenti o di uffici su un elevatissimo numero di piani. Considerati in sé stessi, indipendentemente dalla loro assurda vicinanza, dimostrano che la possibilità tecnica di realizzazione di una strada verticale c'è ed è tale da potersi considerare una soluzione egregia.

Quando gli appartamenti serviti sono tanti da doversi differenziare dal tipo edilizio del condominio borghese gli ascensori diventano veicoli pubblici che si fermano davanti alla porta di ingresso di ogni appartamento. Porta che segna il vero confine tra città e proprietà privata.

La casa-torre tanto malvista dalla mentalità dei luoghi comuni perché non è né una casa né una torre, nel senso classico della parola, o chissà per quale altro arzigogolo intellettuale, ha un ruolo importantissimo nel configurare la città tridimensionale e rarefatta che si sostituisca alla città piana e intasata, argomento di valore fondamentale di cui parlerò a lungo in appresso.

Intesa come una esile ed altissima massa, che esige intorno a sé un grande spazio libero, la casa-torre è quanto chiede la civiltà della motorizzazione e dell'inquinamento.

Ivan Valcerca

Bisogna ammettere tutto questo senza lasciare che il nostro giudizio sia coinvolto nelle sottigliezze teoriche di esteti, culturalisti, di pseudo-tecnicisti che per una ragione o per l'altra, partendo da punti di vista unilaterali ed egoistici finiscono solo per sviare.

I cosiddetti grattacieli sono fortemente attaccati alla reazione conservatrice. Perché?

A questa domanda rispondo: per tre ragioni:

La prima è l'appesantimento del traffico provocato dalla loro grande concentrazione.

La seconda è il maggior costo provocato dall'ardimento costruttivo.

La terza è l'estetica antitradizionale.

Ad ognuna di queste ragioni mi oppongo nella seguente maniera:

Il traffico non viene appesantito come è successo nel caso dei grattacieli di Manhattan piazzati nel fitume di una angusta lingua di terra.

Le case-torri, di cui io intendo parlare, non sono altro che una contrazione in senso planimetrico in favore di una espansione in senso altimetrico a parità di volume e di area impegnata integrando quest'ultima, se necessario, fino ad averne tanta quanto ne esige il verde di una natura arborea dialogicamente efficiente.

Insomma, mi riferisco ad edifici che possono essere altissimi solo se sufficientemente distanti fra loro in modo da non avere ombre, sbarramenti panoramici e introspezioni.

Il maggior costo è l'argomento favorito dai praticoni orecchianti. Solo chi possiede una vera esperienza tecnica sa che una ossatura sviluppata in altezza consente quella massima modularità strutturale che può essere economicamente risolta con un veloce e pulito montaggio di elementi industrializzati. Sistema tanto più consigliabile in quanto evita di procedere con metodi artigianali che il costo della mano d'opera oggi rende inaccessibile.

L'estetica presta il fianco a tutti gli strali dei pavidi dell'architettura e a tutti i piagnoni della cultura. Ma l'edificio-torre che ha una finzione urbanistica onesta, ossia, che ha una espansione zenitale che fugge dal piano che serve alla vita

consorziale, è bello.

Certamente molto più bello delle grandi sbarre che precludono ogni apertura all'aria, alla luce, al panorama in un conformismo patetico di interminabili schiere che ancora cercano di imitare il pittoresco ambientale di un ambiente che non esiste più.

Se io mi accanisco tanto tanto in difesa della casa-torre è perché essa è parte integrante di quell'urbanistica che ho proposto in questo studio, perché il suo limitato ingombro planimetrico, teoricamente puntiforme, consente una libera utilizzazione nel rispetto dell'infinito panoramico verde che si estende intorno, e dal movimento naturale del terreno.

Altro concetto che costituisce una novità che disorienta l'opinione pubblica è l'ammissione di un tecnicismo strutturale che ha il compito esclusivo di sostenere grandi terrazzamenti che altro non sono che siti edificatori per residenze individuali.

La gente non è concettualmente preparata ad accettare la separazione estetica tra il sostegno comunitario e le libere residenze che anche se genericamente regolamentate restano affidate all'arbitrio provato. Non è preparata ad accettare un grattacielo concepito come una teca che ha il compito di contenere e di esporre oggetti di varia natura emotiva.

Dal punto di vista strettamente estetico lo spirito di questo lirismo tecno-estetico, destinato ad ordinare il marasma tradizionale, è una delle novità caratteristiche di una nuova maniera di pianificare la città evoluta.

Quando ho chiesto un giudizio su questi nuovi criteri di impostazione ho avuto sempre la sensazione di non essere capito. Il più delle volte ho ricevuto attestati di cortese incredulità. Tanto che ogni volta per scrupolo ho sentito il bisogno di riesaminare le mie idee con il risultato immancabile di restare del medesimo parere.

Sempre ho risposto a me stesso con argomenti indiscutibili come questi:

Meglio cambiare tipo di circolazione motorizzata che mettere le mani sulla città antica e recente.

Meglio costruire strade verticali protese verso l'aria pura del cielo che tollerare ancora il soffocamento della crosta edilizia serrata che intasa il piano.

Meglio accettare uno spirito estetico nuovo aderente ad un ordinamento nuovo che insistere nella sarabanda ereditata

tradizionale.

C'è voluto più di un secolo per maturare una architettura e una coscienza urbanistica per la nuova era industriale.

Per potersi precisare in alcune regole, questa architettura è stata costretta a basarsi su un elemento umano generico, visto come un prototipo mediato nelle sue caratteristiche più conformi. Ma l'elemento umano vero, quello della realtà sociale è un'altra cosa.

Ecco perché è venuto il momento in cui l'evoluzione urbana deve muoversi in un senso più aderente a questa realtà.

Anche se la lotta per l'esistenza ha finito per disciplinare l'intera umanità inquadrandola in una folla apparentemente omogenea l'individuo singolo è restato sempre un uomo che, come tale conserva in sé, tutti i caratteri della sua atavica formazione.

Come l'aspetto fisico così tutte le caratteristiche inferiori sono una mescolanza genetica che ha dato risultati diversissimi.

Una cosa è rimasta ferma: l'istinto della collaborazione, della vicinanza consorziale, in una grande unità di scopi e di destini.

A tale proposito è bene dichiarare subito, quanto sia ingenuo credere che uno straordinario progresso scientifico possa operare una separazione fisica assoluta tra individui che stravolge o annulla questo contatto di istintiva solidarietà.

Molti visionari che di fronte all'esplosione civica hanno creduto di augurarsi la fine del concentramento sono caduti in questa grossolana ingenuità.

Oggi si seguita a vivere in un ambiente ereditato ormai divenuto scomodo, non soltanto perché la sua pesante realtà lo impone ma perché molta gente sopporta volentieri tante rinunce pur di restare a contatto con un passato che alimenta l'affascinante chiaroscuro di quella vita interiore che per nostra fortuna ci aiuta a vivere spiritualmente nel ricordo e nell'immaginazione.

Tanto basta a dichiarare impossibile l'abbandono della città vecchia. Comunque, per avere di questo una ulteriore conferma che direi indiscutibile si può addurre una infinità di ragioni di ordine pratico come, ad esempio: il tempo e il denaro che sarebbero necessari al totale rinnovamento della massa urbana. Tanta garanzia sull'attualità della concentrazione civica considerata nei confronti del suo odierno terribile degrado mi ha spinto a preoccuparmi dell'immediato avvenire

della città.

Il passato recente ancora tranquillo dell'indisturbata espansione periferica, quello dei primi piani regolatori degli schemi empirici è tramontato. La città oramai è un ammasso paradossale che nella sua insensata saturazione ha smarrito ogni senso di ordine.

Due sono le ragioni di questo fenomeno:

la prima è stata la violenza dell'inurbamento industriale. La seconda forse la più importante, il nuovo ritmo della vita dei consumi che ha violato la tranquilla compagine della famiglia patriarcale rovesciandola tutta nella strada.

Questa ultima ragione è quella per la quale anche le città che hanno subito meno impulso espansivo oggi sono congestionate. Ma si può continuare a combattere la cancrena progressiva della congestione e dell'inquinamento senza ricorrere a decisioni estreme?

Absolutamente no! Ancora pochi anni di eroica resistenza e la paralisi e la rovina saranno totali.

Che fare allora? Non essendo possibile distruggere la città per ricostruirla interamente, non resta che una via da seguire: adattarla al nuovo modo di vivere.

E come adattarla in maniera risolutiva?

Non c'è che un modo: ricorrere alla medesima forza che ha consentito alla stessa persona umana di adattare sé stessa ad un mondo evoluto ormai tanto diverso.

Questa forza è la tecnica moderna il solo mezzo capace di operare il miracolo di rivitalizzare la città morente.

Adattare è una buona parola, sinonimo di rimedio, eco di indifferenza. Ma non in questo caso dove il suo vero senso è: dignità di una azione tesa alla salvezza di un bene inalienabile che ha radici antiche.

Fin dal primo timido sguardo al problema dell'efficienza metropolitana mi sono convinto che in sostanza la soluzione sta nel restituire spazio e mobilità all'individuo inurbato.

L'adattamento di cui parlo infatti è la maniera di soddisfare queste condizioni vitali nel pieno rispetto di quel fascino emotivo degli aggregati antichi e recenti che offre alla sensibilità umana l'appagamento che non riesce a trovare nei moderni alveari dove ancora l'uomo è considerato un prototipo chiuso dentro una tipizzata. È la maniera di piegare la realtà ereditata a nuovi adempimenti sociali.

Per conoscere questa maniera apprezzandola in tutta la sua urgenza bisogna saper valutare la portata dell'ultima evo-

Ivan Valcerca

luzione dell'uomo nei confronti dell'ambiente adatto al suo nuovo modo di vivere.

L'uomo medioevale era padrone o schiavo e le case che abitava erano palazzi patrizi o tuguri.

L'uomo medioevale era padrone o schiavo molto meno appariscente e le case che abita non sono in fondo molto diverse fra loro. Sappiamo quali sono le ragioni che hanno permesso tanto ravvicinamento di classe. L'istruzione, i nuovi mezzi meccanici per vincere le distanze, per produrre in serie oggetti di prima necessità ecc. insomma quello che si chiama tecnica risultato di una grande maturità scientifica. La città antica rimasta parzialmente in piedi, ferma sull'eternità delle su pietre e sull'invulnerabilità dei suoi valori storici deve per forza di cose essere tenuta ancora viva da questa stessa tecnica che ha evoluto l'uomo stesso.

Affrontando il problema dell'adattamento, dunque, dobbiamo riconoscere che se fosse possibile risolvere la circolazione interna la vita nella vecchia città sarebbe ancora tollerabile. Mi si perdoni se le mie convinzioni non permettono di dire: piacevole.

Un gran numero di persone, anche giovani, predilige questo senso della comunità densa che ha il calore emotivo della consorte umana. E questo rende meno pesante l'obbligo dell'indistruttibilità.

Il senso della convivenza stretta in un ambiente romantico è una esigenza umana così sentita da dover essere ritrovata anche nelle moderne espansioni libere di essere pianificate secondo i criteri più attuali. Dunque, nella nostra immaginazione il quadro delle metropoli efficienti di domani assume un aspetto totalmente diverso da tutte le fantasie totalitarie dei meccanismi ad oltranza accusando un ritorno a quello speciale spirito comunitario che, come direbbe Camillo Sitte, riproporziona il rapporto di conoscenza e di amore fra l'uomo e il suo prossimo.

Purtroppo, questo quadro idilliaco della città recuperata è condizionato al miracolo dello sblocco stradale.

Questo è il punto.

Il sistema per realizzarlo senza distruggere, senza caricarsi di oneri colossali che la nostra urgenza di sopravvivere e la nostra povertà non ci consentono, c'è.

Io però mi ritrovo a non poter dire immediatamente in che consiste. Perché le pesanti affermazioni che esso comporta, scodellate così senza la necessaria preparazione, potrebbero

tagliare i ponti tra me e chi legge.

Debbo prima richiamare alla reale dimensione della metamorfosi civica. Una violenza evolutiva la cui portata giustifica il coraggio di qualunque intervento per quanto rivoluzionario possa sembrare.

Apro dunque questa parentesi prudente.

Uno dei sintomi più evidenti della metamorfosi strutturale della società umana è l'attuale comportamento dei giovani. Gli anziani hanno voluto meccanizzare il mondo. E nel fanatismo di questo impegno hanno distrutto la società patriarcale e minato la famiglia borghese.

I giovani hanno assimilato il senso delle battaglie paterne facendole legge di vita.

Gli anziani hanno predicato l'uguaglianza dei sessi e i giovani l'hanno pretesa riducendo gli antichi romantici drammi dell'amore ad un divertimento reso lecito dai contraccettivi. Sempre con il beneplacito progressista dei padri hanno approfittato della nuova emancipazione per commettere tutti gli errori dell'inesperienza.

Allo stato attuale delle cose per i giovani il precoce problema di una casa propria è quasi insormontabile. Il solito appartamento tipizzato in un casermone anonimo che tipizza anche il modo di vivere, inquadrandolo a forza in una determinata categoria sociale, non è adatto alla loro ribellione, ai liberi sogni di un avvenire aperto.

I giovani chiedono soltanto un posto!

Uno spazio libero sul quale impostare l'incognita promettente della vita futura. Basta questo per immaginare quale sia il peso di tanto movimento morale e materiale sulla conformazione urbana. Anche nel caso di una città vecchia che avendo già sofisticatamente maturato il controllo delle nascite e quello dell'immigrazione, che non ha quindi grandi ragioni di ampliamento, mi sembra impossibile che i giovani rimangano legati ai loro vecchi lari paterni.

Sarà la nuova mentalità ad orientarli verso un. Rinnovato modo di vivere, snidandoli dalla città fatiscente. Nel caso opposto invece di una città agli inizi del suo sviluppo industriale, dove l'inurbamento sarà veloce, giovani e vecchi avranno libero campo per nuove esperienze residenziali.

Debbo concludere che l'urbanistica di qualsiasi città vecchia o nuova, statica o in pieno sviluppo espansivo, in nessun caso potrà restare chiusa nella grandezza di criteri superati.

Credo dunque di aver dato un'idea della portata di quella

metamorfosi civica che mi dà tranquillità di proporre interventi risolutivi tanto coraggiosi.

La decisione più ardita è la maniera di risolvere il traffico dentro al dedalo antico ricorrendo ad alcuni obblighi di comportamento umano.

Si tratta di trasferire l'azione risanatrice dell'edilizia al cittadino. Si tratta di persuadere quest'ultimo a rinunciare all'automobile tradizionale. Una rinuncia sostanzialmente semplice ma che ha la forza di trasformare l'angusto labirinto storico in uno spazio articolato sufficiente ad un certo tipo di circolazione.

So che questa idea sconvolge l'opinione ufficiale mentre in verità il sacrificio che si richiede è soltanto la rinuncia all'egoistica esibizione di un salotto ambulante simbolo di una agiatezza il più delle volte soltanto apparente.

È urgente e morale che i veicoli che forzano la densità urbana debbano finalmente essere visti con altro occhio per essere riproporzionati all'evoluzione dei tempi.

Un'altra decisione altrettanto coraggiosa riguarda la città nuova quella delle espansioni pianificate.

Mentre nel caso della città preesistente si tratta di un intervento di rivitalizzazione dei vecchi aggregati, in questo secondo settore l'intervento è di tipo liberamente concettuale perché si propone di umanizzare la tecnica della pianificazione.

Naturalmente nel primo impegno di rivitalizzazione siamo costretti a limitare l'intervento a quanto di generico si può stabilire come regola comune a tutti i tipi esistenti di impianto urbano. Tipi che sono tanti, che vanno dalla gemmazione spontanea radio-concentrica delle città della vecchia Europa, ai piani geometrizzanti delle città Nordamericane di storia recente, alle conurbazioni povere e disordinate del terzo mondo.

Nel secondo impegno invece, che riguarda la città che si espande, ho considerato le grandi prospettive che si aprono a seguito di un allentamento notevolissimo di densità a tutto vantaggio di una circolazione fluida e di una piena vitalità ecologica.

Nella speciale urbanistica di questo campo, più libero da vincoli, per dare una dimensione a quanto, non a caso, ho definito metamorfosi civica, basterà fare un'indagine limitata al problema residenziale.

La disordinata situazione odierna di questo settore mi auto-

rizza a sfidare l'opinione pubblica con affermazioni rivoluzionarie.

Quello che si chiede oggi alla residenzialità che si espande non è più l'appartamento-tipo anonimamente stipato dentro grossi volumi condominiali dove l'aria e la luce vengono contese senza esclusione di colpi.

Quello che si chiede è il diritto ad uno spazio ad una equa porzione di aria, di luce e di verde per la vita intima dell'individuo. Soltanto uno spazio per costruire liberamente l'ambiente della propria esistenza. Questo modo di procedere, più rispettoso della personalità umana, apre nuovi orizzonti all'architettura residenziale. Argomento di fondamentale importanza sul quale sarò preciso nel testo che segue.

Non resta allora che concludere che se esiste un modo di rivitalizzazione gli aggregati esistenti, e di umanizzare la perfezione tecnica delle nuove pianificazioni vuol dire che la sopravvivenza della città come istituto sociale è assicurata. E questo modo c'è, sia quello proposto in queste note o altro migliore. Un modo che tradotto in termini di pratica applicazione entro tempi tollerabili costituisce quell'intervento d'urgenza che è la legittima reazione dell'uomo moderno che ancora ha bisogno della città come strumento di vita.

Ora debbo precisare e raccogliere le conclusioni, coordinandole in uno schema ideale.

Questo schema divide la città in tre zone che rimangono strettamente legate in un unico organismo attivo.

La prima è la massa edile esistente adattata nel migliore dei modi all'ultima evoluzione civile.

La seconda è quella speciale pianificazione delle nuove espansioni che, rispondendo al rinnovato modo di vivere offre tali vantaggi da ricondurre i vecchi aggregati a quelle numerosissime funzioni originali ancora di piena attualità.

La terza è quel tessuto connettivo interposto tra le due zone precedenti, che concentra il movimento dei rapporti comunitari saldando il vecchio e il nuovo in organica simbiosi. “

2 La città condannata di Venturino Ventura: la narrazione

Per introdurre una corretta disquisizione sul progetto editoriale “*La città condannata*”⁶⁹ di Venturino Ventura, bisogna constatare lo stato della città di Roma a seguito di un’assenza di coordinamento nella politica organizzativa, che l’autore sembra denunciare nella composizione del manoscritto in oggetto.

Il Ventura cerca di ripercorrere, nella prima parte del manoscritto, in modo personale e sommario, lo sviluppo urbano, cercando di delineare le cause di questo prodotto urbano estremamente complesso. Disordine e ampliamento selvaggio sembrano essere i caratteri distintivi dell’assurda espansione capitale, inclusi gli “*enormi vespai popolari che ingrossano la macchia d’olio dell’ampliamento selvaggio*”⁷⁰

Le osservazioni mosse dall’architetto considerano, oltre la conformazione urbana, anche e soprattutto, gli stili di vita e le abitudini dei cittadini che si formano all’interno di un insediamento umano che permette lo svolgimento delle principali attività di una organizzazione sociale e della sua evoluzione. Il vecchio impianto urbano è diventato il palcoscenico da adattare a tutte le nuove esigenze che il progresso andava presentando, compresa l’organizzazione sociale che ha visto mutare le proprie consuetudini ed i propri consumi, stravolgendo, gradualmente, la propria organizzazione interna ed il rapporto interpersonale tra i suoi componenti. Nel testo si sottolinea il passaggio sociale che ha portato all’indipendenza economica degli individui. Si va delineando una nuova società che perde le rigide strutture in favore di attività diverse in luoghi diversi, incoraggiando il singolo ad una libertà totalmente personale che “*contrasta con la stabilità del focolare avito e con il lavoro ereditario tipico di un’epoca superata. È chiaro che questo rivolgimento*”⁷¹ *della struttura socialitaria, influisce profondamente sulla struttura urbana. Si crea così quel movimento convulso che è la causa del marasma edilizio*

69 Deposito dell’opera accettato ai sensi dell’art. 75 lett. B) del Regolamento della S.I.A.E e alle condizioni previste per l’espletamento del servizio. Il deposito contrassegnato dal n. 9100519 di repertorio decorrenza dal 04/04/1991 con scadenza al 03/04/1996, Roma 04/04/1991

70 Ventura, *la città condannata*.

71 *Mutamento radicale di un assetto politico o sociale*.

e della congestione del traffico”⁷²

Sono proprio il benessere cittadino, le condizioni di vita dei cittadini che vengono messi in dubbio dal disordine generato dallo sviluppo urbanistico “*marasma cittadino*”. Il Ventura sottolinea come il vortice accelerato della vita quotidiana stravolga anche chi, come lui, meno giovane, ha vissuto la città come “*paradiso terrestre*”.

Per questo motivo, l’autore si rende disponibile alla formulazione di ipotesi che abbiano come obiettivo quello di salvare la nostra civiltà. Cecilia Sebastiani, che intervista il Ventura poco prima della sua scomparsa, ci aiuta a delineare il carattere, non solo espressionistico dal punto di vista progettuale e grafico, ma anche umano “*Forte di avere alle spalle molti anni di vita, che si associa molto spesso ad una presunta saggezza coadiuvata, in tal caso, da una sana modestia, Ventura sente l’impellente necessità di intervenire energicamente proponendo una soluzione possibile per “salvare [...] la nostra stessa civiltà. Il coraggio e la forza di esprimere le proprie idee in maniera così incisiva e diretta è da ammirare, ma l’irruenza con al quale le espone non le rende più convincenti*”⁷³

3 La città, un modello socio-evolutivo

La rassicurazione è il sentimento che un individuo deve vivere all’interno di un agglomerato urbano di tipologia storica, dove vie, angoli, edifici, riflettono ricorsi, emozioni e una memoria civile portata avanti dai beni artistici, dalle tracce del passato costituendo le radici solide. Per il Ventura la storia e lo sviluppo frenetico della vita urbana a lui contemporanea diventano inconciliabili, in quanto, la storia ha prodotto centri con vie strette e con un rapporto di interno ed esterno sviluppato per essere vissuto in modo pedonale e con mezzi a trazione umana, il secondo, lo sviluppo frenetico, porta al traffico automobilistico a riversarsi nel centro storico che si è snaturato per accogliere le attività quotidiane in cui l’uomo è in continuo movimento. Questa incompatibilità esistenziale e formale porta l’architetto a ipotizzare l’isolamento pressoché totale dei centri storici cercando di ristabilire quell’equilibrio tipico della natura morfologica degli impianti storici. Per salvaguardare la ricchezza ereditata, il centro deve liberarsi dalla congestione importata dalle strutture pubbliche,

72 Ivi, p. 24

73 Sebastiani, *L’opera dell’architetto Venturino Ventura, 1910-1991*

prevedendo una riorganizzazione e un riordino delle funzioni sociali in vista dell'incremento demografico che investirà il prossimo futuro. Lo schema generico ma universale si basa su due punti ben precisi:

- 1) Adattare la città esistente al nuovo modo di vivere impedendo ogni nuova iniziativa insediativa (zona adattata)
- 2) Pianificare lo sviluppo dei nuovi assi espansionistici (zona pianificata)

Tra la zona adattata e quella pianificata viene predisposta una importante, per dimensioni, fascia di verde che corrisponde alle zone di periferia delle attuali città, che subirà una nuova azione di pianificazione urbana con nuovi insediamenti regolari, eliminando tutti gli elementi di abuso e degrado lasciati al caso. La cintura verde assolve due compiti nei confronti del nuovo schema:

Diversificare
Riallacciare

Questa zona viene concepita come area cuscinetto che media e filtra le zone adiacenti diverse nel carattere ma unite da una nuova pianificazione della circolazione. Questa zona coordina la nuova struttura stradale.

Le caratteristiche della zona verde sono:

- 1) Accoglie una grossa arteria anulare con la funzione di smistare il traffico e raccoglie tutti gli insediamenti della vita pubblica
- 2) Decongestiona il centro storico
- 3) Da una parte, questa idea di sviluppo, prende spunto dalla viabilità intesa, nella città funzionale, ipotizzata da Le Corbusier (6 ottobre 1887, La Chaux-de-Fonds, Svizzera 27 agosto 1965, Roccafranca sul Capo Martino, Francia) nel 1922, basata sulla classificazione delle funzioni urbane, moltiplicazione degli spazi verdi, creazione di prototipi funzionali, razionalizzazione dell'habitat collettivo. Si va creando una proposta riferita ad una città di tre milioni di abitanti, uno schema totalmente svincolato dalla realtà territoriale preesistente, che vuole mostrare la formulazione dei principi basilari e universali per una urbanistica moderna. Nasce, così, un modello ideale con delle regole urbane, prive di riferimenti esistenti. La struttura è simmetrica, regolata e organizzata da arterie e trame viarie ortogonali e diagonali con lo scopo di affrontare la problematica del traffico che si dovrà dividere in livelli:

- a) Livello sotterraneo per il traffico pesante
- 1) Livello coincidente con il piano di calpestio dedicato al

traffico urbano

- 2) Livello sopraelevato organizzato tramite due direttrici, quella Nord- Sud e quella Est- Ovest destinate:

3) Circolazione rapida a senso unico, al centro ci sono stazioni ferroviarie sotterranee, mentre la superficie di copertura è destinata agli aerotaxi.

b) Una distesa verde con 24 grattacieli cruciformi di 60 piani disposti in modo simmetrico e destinati ad alberghi e uffici

c) Industrie (per il percorso da est a Ovest) nell'estrema periferia

Le zone residenziali proposte nel progetto di Le Corbusier si dividono in due tipologie:

- 1) A greca, lottizzazioni che prevedono sei piani senza cortili interni, collocati nella zona intermedia
- 2) Lottizzazioni a schiera organizzati in alveoli disseminati nell'immediata periferia.

Nel 1925 l'architetto sovrapporrà lo schema ideato al centro di Parigi con grandi strade rettilinee sovrapposte al tessuto urbano esistente, con la previsione di vaste demolizioni per lasciare spazio a un simmetrico sistema di grattacieli a croce e a edifici lineari, conservando solo i monumenti più importanti. Per le Corbusier, al contrario del Ventura, la città storica rappresenta un ostacolo allo sviluppo delle esigenze moderne come la circolazione e l'igiene. Per il grande architetto del movimento moderno il connubio equilibrato tra città storica e città moderna non può avvenire in quanto la città storica non può offrire nulla a livello sociale, se non il suo valore museale.

Il Ventura, sembra discostarsi in buona parte dal modello ipotizzato per Parigi, sembra che il suo interesse si rivolga, come dimostra l'ideazione della cintura verde, ai Ring viennesi. Questo sistema che permetterebbe di intervenire in un innesto tra l'antica città e quella moderna. Sembra che le città nordiche siano per il Ventura un modello di sviluppo interessanti, essi permettono di accogliere gli edifici pubblici in un ambiente di dimensioni più ampie, tra viali e verde.

Il centro storico resta abbracciato a un anello di verde a sostituzione del profilo fortificato medioevale. Questa tipologia d'intervento permetterebbe di adattare gradualmente lo sviluppo della nuova città dando vita ad un graduale adattamento della civiltà secondo regole e logiche ecologiche della città- parco.

Un chiaro riferimento può essere l'utopistico progetto di Ebenezer Howard⁷⁴, alle città giardino ipotizzate che hanno lo scopo salvifico sia verso gli agglomerati industriali sia verso la campagna, innestando un'organizzazione autosufficiente, distanziate ma collegate in modo diretto ai grandi nuclei urbani.

Per il Ventura le unità edilizie parzialmente autonome e sufficientemente distanziate fra loro possano essere la giusta risposta che si sviluppa in altezza e si immerge nel verde.

Lo sviluppo nel verde, la verticalizzazione del costruito, la semplificazione organizzata in una logica funzionale della mobilità consentono di conquistare una maggiore autonomia per gli immobili attrezzati e i servizi destinati alla collettività, sembrano essere punti di contatto con le teorie di Le Corbusier, tramite l'ideazione di unità edilizie disimpiegate da strade verticali.

Lo spazio che si riconquista nel piano di campagna e sviluppatosi intorno a strade verticali proiettate verso la luce e il cielo, permettono di sviluppare interi quartieri verticali altissimi e distanziati, creando un restringimento della struttura urbana periferica sposando così le teorie ipotizzate da Lewis Mumford (Flushing, 19 Ottobre 1895-Amenia, 26 Gennaio 1990). Lo spazio che si recupera tramite la verticalizzazione ha una funzione psico-ecologica che permette di sviluppare un epicentro da destinare ai servizi domestici a transito esclusivamente pedonale nel verde del parco. Il Ventura nei suoi schizzi⁷⁵ sembra giustificare la verticalizzazione dello sviluppo delle nuove unità abitative calciando il risparmio di suolo che si verrebbe a creare e si avrebbe un risparmio di tempo negli spostamenti tra zona pianificata e zona adattata. (forse la prima proposta di città dei 15 minuti).

In alcune sezioni (che verranno riportate fedelmente) il Ventura cita favorevolmente le esperienze di Lewis Mumford.

Il sociologo urbanista delinea le “nuove” teorie e pratiche della pianificazione urbana del XX secolo, inaugurando, allo stesso tempo, le pratiche di pianificazione per i secoli venturi, come egli scrisse nel 1975:

“...gli astrofisici devono fare I conti con la possibilità che il loro mondo esterno sia solamente il nostro mondo interno rovesciato. Così forse con un'ulteriore inversione l'impene-

*trabile Buco Nero potrebbe dimostrarsi essere l'ombra di un sole più brillante. Anche la nozione di una “esplosione” e una “implosione”, un “inizio” ed una “fine”, può essere solamente una metafora molto umana, che l'universo per le sue ragioni, né riconosce, né mostra. La mia fede fiorisce felicemente su questo finale scetticismo”*⁷⁶

III Ventura sembra particolarmente suggestionato da alcuni punti delineati dal sociologo statunitense:

1) Primo errore dei tempi moderni è quello riferito al libero commercio. Lo sviluppo urbanistico delle città è stato per secoli legato al salutare commercio urbano, il libero commercio ha deviato lo sviluppo sociale ed urbano divenendo parte centrale della costruzione spaziale e urbana. Il libero commercio non può sopravvivere alla distruzione ecologica o al controllo dello sviluppo sociale e antropologico da parte di enormi reti finanziarie, in questo quadro di riferimento l'educazione si trasforma in rigide regole.

2) Tecnologie e impianti urbanistici sono di fondamentale importanza nella pianificazione, sia nel progetto che nella costruzione edile che negli spazi abitativi. Questi strumenti si trasformano in pericolose operazioni quando si sostituisce la neutralità con la libertà, in quel momento l'architettura e la pianificazione si trasformano in infinite reti di autostrade senza interfacce storiche o geografiche.

3) Ecologia e partecipazione divengono manipolazioni nelle mani della politica soprattutto in riferimento ai piccoli ma vivaci gruppi sociali, generando fraintendimenti sociali.

Le domande che sembrano alla base del pensiero dei due pensatori si riferiscono, come si può percepire, all'implementazione di procedure di pianificazione che richiedono:

Lo statuto urbano per ogni luogo precedente ad ogni piano

a) La considerazione dell'ambiente nel suo insieme naturale e sociale, e la valutazione come patrimonio delle qualità fisiche esistenti e delle forme ed attività sociali e culturali

b) Le tre dimensioni della pianificazione: educazione, progetto architettonico ed urbano, regolazione sociale e politica, dovrebbero svilupparsi contestualmente, creando connessioni tra il locale alle qualità ambientali globali, il naturale alle dimensioni tecnologiche della città, e lo scientifico alla dimensione estetica del progetto.

74 Howard, Garden cities of tomorrow, 1898. Il testo nel 1902 fu ristampato in italiano come Città giardino di domani

75 Si veda la Tav 7c di Venturino Ventura

76 Traduzione di David Fanfani

Il Ventura, tramite un'attenta organizzazione del materiale grafico, ci porta a scoprire, in modo più minuzioso e articolato il significato di struttura autonoma verticale.

Per l'architetto la struttura verticale dotata di "vie verticali" pubbliche e organizzata da un'ossatura, definita traliccio non presenta ostacoli visivi in quanto l'adeguato distanziamento tra di essi permette ad ognuno di godere di uno spazio aperto. Uno spazio che può essere inteso come un giardino pensile o un terreno sospeso dal quale ammirare un ampio panorama arieggiato e luminoso. L'individualismo del cittadino si rifletterà nella libera organizzazione del nucleo abitativo liberamente componibile e modificabile.

Il Ventura, tramite disegni assonometrici, riesce a decodificare le opportunità che la stratificazione verticale dei terreni edificatori che consentono al nucleo familiare di mantenere la privacy, anche se in un agglomerato densamente popolato. L'isolamento è per il Ventura di fondamentale importanza e non può restare un privilegio delle classi più abbienti:

*"quell'isolamento preteso dalla classe abbiente che s'insidia in zonizzazioni privilegiate come d'altronde l'isolamento desiderato da tutte le singole unità famigliari, a qualunque classe sociale appartengano"*⁷⁷, anzi favorendo la classe meno privilegiata con un'anticipazione da parte dei contribuiti di origine statale.

"al di sopra di qualsiasi considerazione sappiamo che è insito nella nostra struttura interiore che la casa sia un rifugio intimo, un isolamento spirituale, oltre che materiale, dalla folla. Una libera manifestazione di personalità. Sappiamo dunque che la sua giusta forma sociale è una costruzione staccata dentro uno spazio libero, aperto che la fa sentire dentro la Natura e non dentro la città... l'opportunità che è offerta a chi ne usufruisce è certamente vantaggiosa: si ha la possibilità di crearsi una casa adatta alle proprie esigenze, una casa su misura; non si deve più sottoporre all'offerta di case tipizzate, frutto della pressione speculativa, che vengono messe in commercio a prezzi esorbitanti[...] la tipizzazione schematica degli appartamenti oggi in uso è la conseguenza del volume assurdo in cui sono inseriti. Questo volume [...] suddiviso in altezza nel maggior numero di piani possibile a loro volta divisi nel numero di unità più conveniente determina un taglio obbligato. Questo scaturisce da un procedimento così speculativo configura una tipologia imposta, una serie di

modelli impersonali e ripetitivi che rispondono alle esigenze più conformi dell'uomo-tipo. Una simile e scandalosa violenza alla libertà basterebbe da sola ad invocare con estrema urgenza una urbanistica rivoluzionaria. " ⁷⁸

L'insediamento urbano che il Ventura propone presenta oltre ad un forte carattere utopico, anche degli elementi di forte impronta pratiche ed economiche, che rendono questo processo urbano valutabile dal punto di vista costruttivo, economico e operativo. Il tipo di struttura intesa come vera e propria ossatura portante ha l'importante vantaggio di prestarsi ad una realizzazione industriale e prefabbricata. I moduli abitativi vengono concepiti come strutture portate, intese come autonome villette private, organizzate in piena e libera fantasia e risparmio. L'azione riorganizzativa del nucleo storico deve rendere facilmente fruibile l'intero complesso urbano a cui ogni persona si sente legato e che va liberato dalla confusione e dalla frenesia che i tempi moderni impongono.

Il Ventura esamina con attenzione il problema della circolazione nel vecchio agglomerato urbano con una proposta difficilmente condivisa e realizzabile ma di forte e innovativo impatto ecologico e a basso costo.

È la società dei consumi che in preda alla smania del consumismo avanza le scelte pilotate dalla pubblicità e dai media, che generano quegli status symbols che sono il riflesso della frivolezza e della superficialità.

L'unica soluzione per salvaguardare la città storica e la sua conformazione spaziale, secondo il Ventura, è quella di ridurre i veicoli motorizzati che hanno accesso alla zona centrale, riorganizzandone, così, il movimento. Il "centro d'origine", come definito nel testo, può essere percorso a piedi o tramite micro-veicoli e da soli mezzi di trasporto pubblici, che dovranno subire modifiche, mentre le zone esterne, di raccordo e di abitazione, possono essere percorse prevalentemente dalle automobili tradizionali. Per una questione di sicurezza, di dimensione e di velocità, i percorsi tra macchine e micro-veicoli devono essere divisi. La caratteristica del micro-veicolo, ipotizzata nel manoscritto, permette di percorrere in modo limitato e a velocità ridotta, ad un massimo di 30 km orari, ma pensato per diventare una parte dell'automobile da disporre sul tetto o nel portabagagli delle automobili.

Al di fuori del nucleo centrale, il Ventura prevede, per le zone di verde di confine, la percorrenza dalla grande strada di rac-

77 Ventura, *La città condannata*

78 Ivi p. 24

cordo, gradi aree adibite a parcheggi dove è possibile caricare il modulo sull'automobile che verrà utilizzata per raggiungere le zone periferiche destinate alle strutture con sviluppo verticale, dove nei pressi si può lasciare l'automobile per giungere nelle abitazioni direttamente con il micro-veicolo che permette lo spostamento nel parco ai piedi delle torri e che può accompagnare il cittadino direttamente nel modulo abitativo tramite gli ascensori (*strade verticali*). Il *micro-veicolo* permette di raggiungere e superare le zone di raccordo tramite la percorrenza di apposite vie, separate e ben delimitate dalle altre, oppure tramite mezzi pubblici che possono prelevare il modulo e trasportarlo fino alla destinazione desiderata. L'automobile, secondo l'impianto ideato dal Ventura, non viene isolata in totalità, ma subisce una limitazione, può accedere nella zona del centro storico, tramite sottopassaggi che, collegati al grande raccordo, possono giungere fino a parcheggi sotterranei, dove grazie al trasporto pubblico, permette al pedone spostamenti all'interno della città storica. *"E' da apprezzare il lavoro svolto dall'architetto Ventura nel suo scritto la città condannata, che denota la volontà ancora viva, per un ottantenne, di partecipare attivamente ad un mondo del lavoro in cui non è più coinvolto totalmente, e nello stesso tempo di fornire consapevolmente un apporto anche se privo di sostanziali scoperte, che non fa altro che riconfermare e ribadire delle realtà problematiche esistenti ed impegnarsi nella loro risoluzione. Probabilmente le motivazioni che lo hanno spinto nella decisione di scrivere un libro, non si limitano esclusivamente ad un atto di pura generosità nei confronti del prossimo, ma saranno state dettate anche da esigenze personali che lo hanno indotto a voler lasciare una specie di testamento spirituale ai posteri."*⁷⁹

L'opera che il Ventura compone ormai ottantenne presenta i concetti e i principi chiave dell'intera sua opera rintracciabile tramite le produzioni della sua attività lavorativa:

in particolare si conclama il suo interesse verso la natura,

- 1) la sua estrema convinzione nel voler rendere particolare ogni nucleo abitativo,
- 2) l'attenzione posta sull'aspetto tecnologico nello studio di elementi prefabbricati.

79 Sebastiani, *l'opera dell'architetto Venturino Ventura, 1910-1991*, p.216



4 La città condannata di Venturino Ventura: il manoscritto.

Sono gli anni Novanta, quando Cecilia Sebastiani, durante la scrittura della sua tesi di laurea: L'opera dell'architetto Venturino Ventura, 1910-1991, effettua una delle inedite interviste all'architetto Ventura dove ci parla dell'ultimo lavoro prodotto, il testo "*La città condannata*". Il manoscritto è un'opera composta da due parti, la prima, quella testuale, è un testo che prende in esame lo sviluppo urbano e sociale che sta subendo un decadimento senza precedenti. La seconda parte è un intervento progettuale che il Ventura ipotizza per rispondere alla crisi che il progresso sta imponendo, in modo irreversibile, le città italiane.

Struttura e articolazione

Di particolare interesse è la seconda parte del manoscritto inedito del Ventura, composto da vari allegati che presentano la linea risolutiva, secondo l'architetto, per salvare le città dall'incombente del caos urbano: allegati *a, b, c, d, e*.

In questa sezione verranno presentate tutte le tavole che compongono il manoscritto inedito reputando necessaria, per questa trattazione, una fase compilativa e organizzativa del manoscritto. Alcune delle tavole verranno lette nella loro composizione ideativa e approfondite da un'analisi critica che ci permetterà di identificare, nel disegno del Ventura, la genesi e i valori delle forme e delle figurazioni prodotte.

4.1 La copertina

La copertina del manoscritto di Venturino Ventura mostra già alcune caratteristiche peculiari dell'approccio figurativo dell'architetto. L'impaginazione presenta nell'immediato, lo scopo del manoscritto, decodificato in due immagini:

Il caos che attanaglia la città contemporanea "fotografata" in una scena di congestione della viabilità collocata, in orizzontale sulla spalla sinistra del campo, la soluzione che il Ventura propone, viene rappresentata da un'immagine di un'assonometria (inclinazione dell'asse z di 45°) dell'organizzazione dei moduli ideati e disposti in modo organizzato e collocata nella parte di sinistra. Il testo, applicato, in parte tramite trasferibili, e in parte con scritte a mano in font TIME NEW ROMANS ingrandito, sono probabilmente applicate dall'autore tramite ingrandimento di fotocopie e applicate su superfici avvalendosi della tecnica del collage, riportano il titolo: LA CITTA' CONDANNATA collocato nella fascia alta del formato, che tramite la riduzione della parola condannata permette di inserire nello stesso blocco il nome e il cognome dell'autore. Al centro del campo rettangolare, si colloca in basso, la parola SOS, realizzata con lo stesso valore percettivo di CITTA' acquisendo il valore semantico di un sottotitolo per affermarsi come rafforzativo del titolo CITTA' SOS.

L'immagine fotografica del parcheggio delle automobili incanalate in un'onda di caos, ha come testo guida NESSUNO PUO' PIU' IGNORARE LA REALTA', testo che segue l'inclinazione compositiva dell'immagine e che collega parte del titolo (CITTA') collocato in alto, a quello centrale della seconda parte della copertina (SOS). Il Visual che rappresenta i posteggi dei moduli ha come sottotitolo IL MODO DI USCIRE DAL TUNNEL CHE PORTA ALLA PARALISI, collocato nella parte bassa e sottolineato da una retta spezzata che, dal margine in basso a destra parte come segmento orizzontale per cambiare direzione nel margine sinistro, tramite una retta inclinata a 45° che si interrompe al centro della O della parola SOS. Il Ventura unisce immagini e testi in racconti visivi con agili impaginazioni. Ogni immagine prodotta si presenta come argomento finito, come parte singola di un discorso più ampio, chiaro e definito in ogni sua componente. Ad una prima analisi, la copertina sembra graficamente forzata, l'immagine delle automobili risulta poco leggibile se presentata in modo verticale, ma se proviamo ad analizzare questa composizione tramite operazioni geometriche come

la rotazione, possiamo cogliere degli elementi estremamente importanti. Il Ventura parte da una griglia ortogonale di base, in questa sequenza organizzata l'architetto indica, con un segno, l'asse centrale dello spazio organizzativo, ruotando la copertina in orizzontale, possiamo notare come questi segni siano i punti di arrivo e di ordine di ipotetiche curve riscontrabili nella dislocazione delle automobili parcheggiate nell'immagine fotografica. Due immagini apparentemente distanti, per tecnica e per natura compositiva che presentano delle regole geometriche che si vanno ad intrecciare in un racconto sotteso. Il messaggio di questa operazione grafica ci permette di identificare il ragionamento che il Ventura sembra portare avanti in tutte le sue composizioni, dalla natura caotica della realtà, alla graduale fluidificazione e organizzazione razionale degli spazi ideati. L'uso "stravagante" del formato delle immagini ci può apparire casuale, ma, indagando con attenzione le varie tavole prodotte del manoscritto, notiamo che il Ventura predilige in formato A4 in verticale. L'uso del formato verticale ha un retroscena percettivo, possedendo due occhi affiancati l'osservatore, così come il disegnatore, sono abituati a concepire e pensare le scene naturali o paesaggistiche come più estese in larghezza visto che spesso si esplorano muovendo la testa e gli occhi. L'utilizzo del formato verticale, utilizzato sia nella storia dell'arte, che nelle prime narrazioni cinematografiche, viene utilizzato per i primi piani in quanto l'occhio perlustra l'immagine, con movimenti rotatori dall'alto al basso. È vero che il Ventura, con molta probabilità, inserisce gli apparati illustrativi per convenienza, considerando che il formato del manoscritto è in verticale, così come la sua copertina, ma lo sviluppo degli elementi interni alla copertina, ci fanno pensare che l'autore abbia utilizzato al meglio le potenzialità convenzionali del foglio verticale. Le scritte di scala maggiorate in alto e al centro, l'elemento grafico triangolare che ricorda gli assi di una assonometria e che ci invitano e guidano in un'esplorazione conoscitiva del visual realizzato. Pertanto, il formato-campo, è già un punto di vista sulle cose e nelle cose che invita l'osservatore ad esplorare le potenzialità e le tensioni proprie della composizione testo-immagine. Nella convivenza tra l'immagine prospettica e la scelta della rappresentazione assonometrica, possiamo notare che l'osservatore è posizionato sempre al di sopra, un punto di vista privilegiato che consente di avere il controllo completo sullo spazio e il rigore planimetrico.



Il titolo del fascicolo:

Allegati a.b.c.d.e (documentazioni grafiche)

4.2 Allegato a:

Schema teorico della città adattata e pianificata

Composizione dell'indice:

Schema grafico dell'intervento:

Tav. 1a_ Il blocco del vizio di origine.

Tav. 2a_ La città -parco e la linearità dei suoi sviluppi edilizi.

Separazione tra vecchio e nuovo.

Tav. 3a_ Il meccanismo circolatorio.

Tav. 4a e 4'a_ Particolare del movimento urbano.

Tav. 5a_ Esempio di inserimento nella casualità del territorio.

Tav. 6a_ Esempio di linearità residenziale.

Tav. 7a e 7'a_ Filtro per l'accesso nella I zona.

Tav. 8a_ Filtro interno al vecchio aggregato.

Tav. 9a_ Casistica urbana.

Tav. 10a_ Schizzo prospettico esplicativo.

Le tavole dalla 1a alla 4a (fig.32) illustrano graficamente l'intervento preposto scisso nei suoi atti costitutivi principali. Le forme e le dimensioni grafiche sono teoriche e non hanno alcun riferimento a casi reali. Sono solo geometrie semplici a scopo esplicativo.

Il fascicolo è composto da 10 tavole. Le prime quattro sono suddivise in due parti, quella superiore presenta uno schema grafico, mentre quella inferiore le note testuali riferite al disegno. Lo schema superiore presenta un'ipotetica casistica di inserimento urbano. Molti elementi ci fanno pensare alla schematizzazione della planimetria della città di Roma: un fiume centrale che divide a metà il sito preso in considerazione con una devianza verso il centro della composizione, che corrisponde, all'intensificarsi del nucleo urbano, tutti elementi tipologici presentati in uno schema astratto.(fig.49) Ai quattro angoli si presentano zone collinari di particolare

interesse paesaggistico, naturale e culturale e architettonico: laghi, siti archeologici, riserve e zone boschive sembrano sorgere intorno al nucleo urbano storico, ma le tensioni compositive di queste morfologie organiche sembrano aggredire visivamente il centro cittadino che, sembra costretto a svilupparsi in modo circolare nell'unica zona pianeggiante presente. Questa costrizione viene denunciata graficamente tramite un segno fitto, scarabocchi di andamento roteale, che si addensano e dilatano man mano che ci si avvicina alla parte esterna del centro urbano. Non mancano le indicazioni di inserimenti autoctoni urbani corrispondenti alle periferie, nate in moto spontaneo nel tempo, anch'essi indicati tramite un tratto scomposto e di forma irregolare. Possiamo ipotizzare che il Ventura abbia fatto uso di fogli lucidi, matite colorate e penne a china, purtroppo il ritrovamento di una copia fotostatica duplicata negli anni Novanta, non permette di poter affermare con sicurezza quale fosse la tecnica più usata dall'architetto né tantomeno la tavolozza dei colori di maggior uso. Il rapidograph viene utilizzata per i segni appartenenti ai caratteri tipologici di una composizione tipo e generica, sul quale l'architetto interverrà in modo graduale con segni rappresentanti lo sviluppo dell'idea progettuale.

L'uso contemporaneo di matita, chine, pastelli e pennarelli su lucido, che vengono utilizzati negli schizzi, permette di leggere il disegno scomponendolo in base all'uso della tecnica e alla corrispondenza con gli elementi raffigurati.

I pastelli vengono utilizzate dal Ventura per campire gli elementi naturali presenti nella composizione planimetrica, numerati e specificati nel blocco testuale (1 fiume, 2 lago, 3 collinare a parco, 4 collinare rustico, 5 verde con fondi agricolo-residenziali, 6 frazioni preesistenti, 7 borgate preesistenti, 8 rispetto artistico). Tramite le copie fotostatiche, si possono leggere i tratti delle campiture, utilizzati per delineare le superfici naturali della composizione. I pastelli sono la più diretta, pura e semplice forma di pittura. Morbidi, dall'aspetto vellutato presentano freschezza e brillantezza nel colore e permettono di campire velocemente porzioni ampie. Decise e nette rette spezzate, che stanno ad indicare le vie interurbane, partono dal bordo dell'immagine dirette verso il nucleo centrale della composizione, perdendo di forza grafica e dissolvendosi in un tratteggio in prossimità del fulcro urbano. Un segno che ci permette di reperire informazioni sulla densità della viabilità urbana, più lineare nelle zone periferiche

e frammentata, disturbata in prossimità del centro urbano. La linea tratteggiata (a) segna il blocco del “vizio di origine” come spiega il Ventura, cioè la sospensione di qualunque edificabilità prima ancora di averne fissato il giusto collocamento in base al caso urbano analizzato.

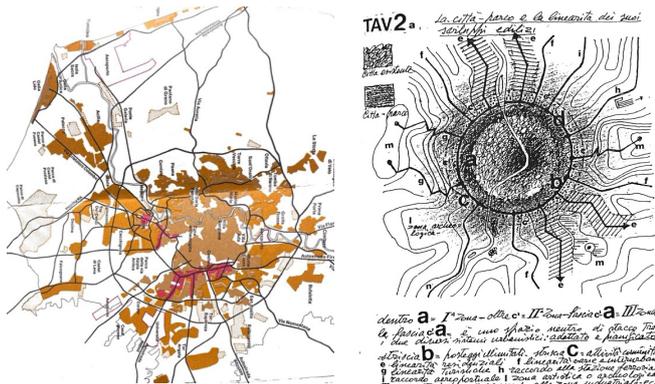


Figura 47 Roma 1960

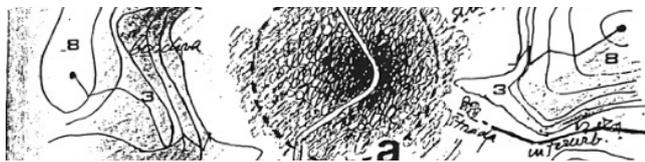


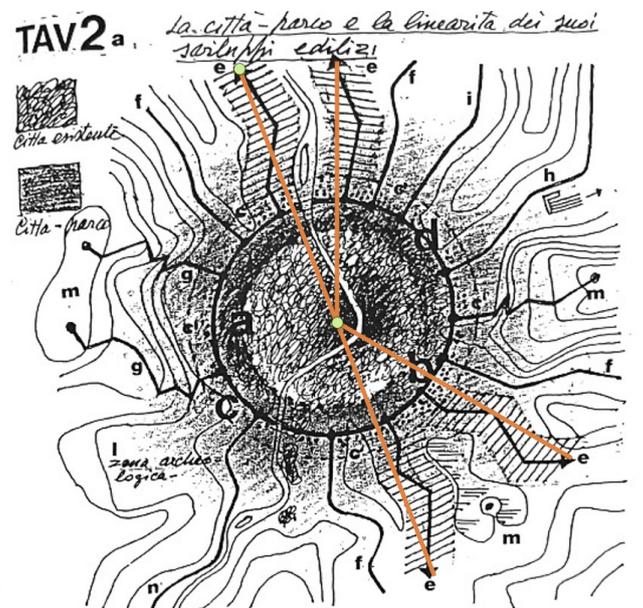
Figura 48 Tav 2a e particolari grafici

Nella tavola 2 (fig.48) viene presentata una sintesi grafica lo schema astratto ipotizzato nella tavola 1, l'architetto presenta nuovamente, in maniera grafica diretta, gli elementi più importanti, svuotandoli della loro campitura cromatica, mantenendone le diciture e le numerazioni, inserendo un'area tratteggiata di forma circolare contrassegnata con *a* (blocco di vizio) e inserendo lo schema città-parco. Dentro l'area *a* viene identificata la prima zona (sistema adattato) che va oltre il tratto marcato *c*, realizzato probabilmente a pennarello (grande raccordo stradale), oltre *c*, la seconda zona (sistema pianificato), *c* e *a* delineano il perimetro dell'area, che si riferisce alla terza zona, concepita come spazio neutro di stacco tra i due diversi sistemi urbanistici, quello adattato e quello pianificato. In alto a sinistra, il Ventura crea due campi rettangolari, campiti con due diverse tecniche, la prima tramite un tratto circolare composto da segni multidirezionali e irregola-

ri a china, che vanno ad indentificare la campitura riferita alla città esistente, riprodotta nello schema; la seconda campitura, probabilmente a pastello, con andamento orizzontale, identifica la città-parco. Queste due sono le uniche campiture presenti nella tavola 2. Dalla circonferenza marcata e realizzata in pennarello, tutte le rette spezzate (precedenti nello schema della tavola 1) vengono inglobate e delineate graficamente, con maggior precisione grafica, mentre dalla stessa circonferenza partono delle frecce verso l'esterno intervallate da segmenti regolari (*linearità residenziale*).

Nella parte testuale viene esplicitata la funzione della striscia *b* dedicata ai posteggi illimitati e la striscia *c* destinata alle attività comunitarie. Vengono, inoltre indicate con *f* varie linearità e interurbane, *g* linearità turistiche, *h* raccordi alle stazioni ferroviarie e il raccordo aeroportuale, *l* zona artistica o archeologica, *m* zone turistiche, *n* raccordo alla zona industriale.

La terza tavola e più in dettaglio, la quarta, rappresentano l'andamento del traffico motorizzato, destinato alle auto con-



dentro **a** = I^a zona - oltre **c** = II^a zona - fascia **c** - **a** = III^a zona - la fascia **c** - **a** - è uno spazio neutro di stacco tra due diversi sistemi urbanistici: adattato e pianificato
 striscia **b** = posteggi illimitati. Striscia **c** = attività comunitarie e linearità per servizi; **f** linearità varie e interurbane
g linearità turistiche; **h** raccordo alla stazione ferroviaria
l raccordo aeroportuale **l** zona artistica o archeologica
m zona turistica **n** raccordo alla zona industriale ecc.

giunte al modulo, da utilizzare in modo alternativo per gli spostamenti. Il modulo viene raccolto nella fascia b (verde attrezzato a posteggio continuo), in questa area avviene la sosta dell’automobile in favore del che consente l’attraversamento della città storica (primazona) in modo libero. La grande arteria d, rappresentata tramite uno spessore maggiore, collega e accoglie le viabilità periferiche (seconda zona). Questa è la tavola che rappresenta, in pianta, il funzionamento del dispositivo che risolve tutto il traffico dal vecchio “labirinto”, collegandolo in un unico movimento fluido con quello della città-parco.

L’area campita è quella circoscritta tra le linee (di diverso spessore) tra b e d, indicato nella rappresentazione, nella zona in alto a sinistra e in una porzione rettangolare campita a tratto sfumato.

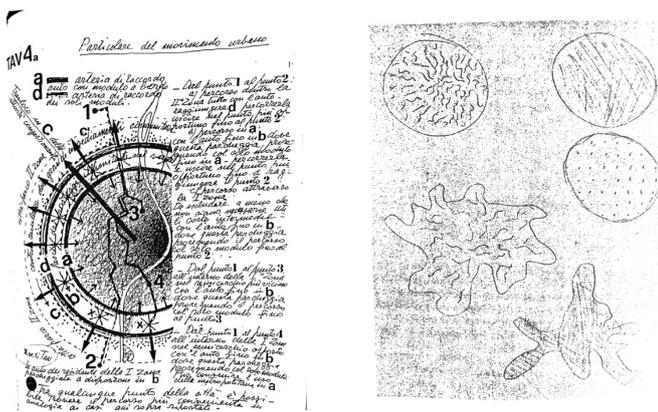


Figura 32 Tav. 4a a paragone con P. Klee, Senza titolo 1940

In queste prime tavole assistiamo all’uso della planimetria come organizzatore di funzioni. L’opera grafica del Ventura, come i grandi maestri del modernismo, affidano al momento più astratto della genesi formale, la matrice generativa dello spazio ideato, delle necessità delle persone e dell’equilibrio cosmogonico.

Il concetto di caos che si estrapola dalle annotazioni del Ventura ha un valore storico naturale pari a quello dell’evoluzione. “il caos quale antitesi non è un caos autentico, il vero caos, bensì un concetto localmente determinato in funzione del concetto di cosmo. L’autentico caos non potrà mai essere messo sul piatto di una bilancia, ma per sempre resterà imponderabile e incommensurabile. Può essere nulla o al-

*cunché di latente, morte o nascita, a seconda del prevalere di volontà o assenza di volontà, volere o non volere.*⁸⁰

Il Ventura sembra trasferire nel segno grafico che traccia quel valore energetico corrispondente alla funzione o al significato che quel tratto rappresenta, per questo lo studio delle immagini prodotte dall’architetto, per maggior lettura e comprensione, verranno decostruite e analizzate come elementi generatori di tensioni e movimenti.

A tal proposito gli schemi pedagogici che Klee realizza negli anni di docenza al Bauhaus (fig.33), ci permettono di analizzare i grafici del manoscritto con un livello differente di quello tecnico-funzionale, ma partendo dall’azione delle forze vitali. “La trasformazione, attraverso la ricerca, dalla quantità alla qualità era anche il programma del Bauhaus (1919/1925 Weimar, 1925/33 Dessau). Qualità è per Klee il prodotto ultimo dell’esperienza unica e irripetibile dell’individuo; la si conquista discendendo nel profondo e progressivamente chiarendo i motivi reconditi dell’agire, i miti e le memorie che, dall’inconscio, influenzano potentemente la coscienza e l’azione. Il mondo delle qualità è il mondo delle relazioni infinite e organiche, che nascono da incontri reali e si misurano dalla forza effettiva che ogni immagine sviluppa in quella sua particolare condizione di spazio e tempo. La vasta visione cosmologica che si dispiega nelle teorie di Klee non fornisce la chiave dell’interpretazione simbolica o semantica delle immagini e dei segni della sua pittura; spiega piuttosto come ognuna di quelle immagini, ognuno di quei segni contenga una verità che ciascun uomo leggerà secondo la propria esperienza, inserirà nel ritmo della propria esistenza, eppure conserverà per tutti lo stesso valore di verità. La poetica di Klee non è una poetica del sogno, ma la verifica, punto per punto, di un’esperienza che, nel suo attuarsi, non teme di varcare le soglie del sogno e neppure della morte, poiché sogno e morte sono, ancora, realtà. Ai fini della produzione è la via l’essenziale, il divenire è superiore all’essere.⁸¹ Essere astratto, significa liberare i puri rapporti formali, pertanto nel caos. L’uomo stabilisce un punto (per sua natura segno concentrato e grigio) conferendogli un primordiale carattere concentrico, da esso irradiando in tutte le direzioni e dimensioni il piano organizzativo (l’ordine) al quale si è dato vita. Un punto ha valore di centro o di nodo genera forza, vita e acquisisce un

80 Klee, *teoria della forma e della figurazione vol. I, p3*
81 Argan, *dalla prefazione all’edizione italiana.*

significato di carattere cosmogonico corrispondente al principio della procreazione.

La fecondazione è il momento di attribuzione di una tensione con una forma complementare, la mobilità viene accentuata dal punto di vista formale e cioè rappresentazione di mobilità nel piccolo.

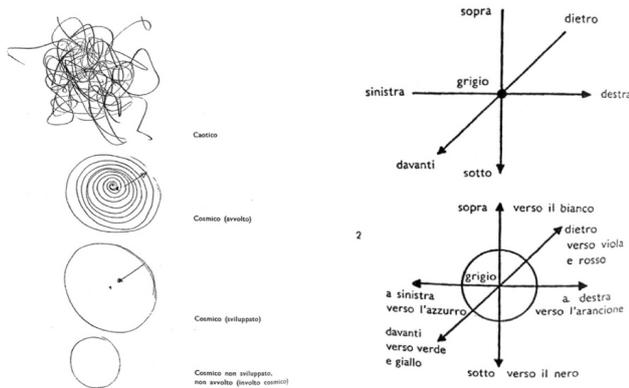


Figura 33 P. Klee l'idea di ogni principio, la procreazione

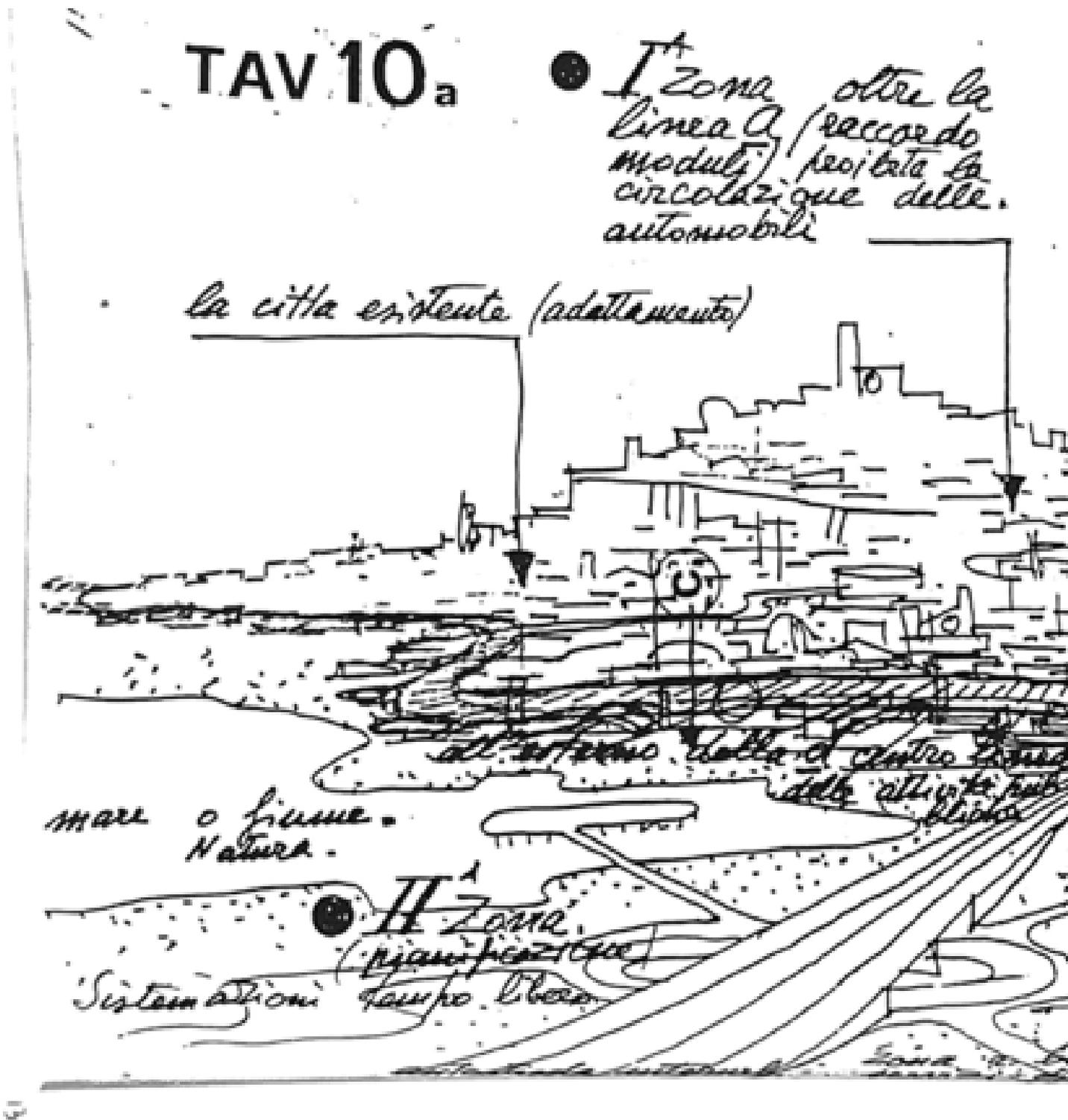
Il Ventura sembra rintracciare dei nodi, punti all'interno del caos urbano (città tradizionale) punti che diventano snodi. Nella tav 5 (fig.35) abbiamo la convivenza complessa di più elementi grafici. La città viene rappresentata con due retini con una texture puntinata, il cuore del nucleo abitato presenta un infittirsi di tale tessitura. All'interno si riscontrano tensioni grafiche che partono da un vettore esterno e che si disperdono all'interno del nucleo residenziale tramite elementi d'ancoraggio (punti) con funzioni di filtro urbano, raggiunto senza scalo e che permette di accedere alla zona urbanizzata tramite segmenti (g) che hanno la funzione di sopraelevate leggere senza possibilità di scalo. Nella fascia verde che circonda il centro urbano (d-a) campito con pastello sfumato, è la zona destinata al posteggio auto e al cambio veicolo utile per accedere all'arteria (a) di raccordo fino all'ingresso più appropriato. Lo spazio esterno (c) campito con piccoli segni a china, come ad indicare una zona distesa, di utilizzo controllato, è destinata alle attività comunitarie. Nella fascia verde il Ventura interrompe la campitura per generare nuovi punti-snodi che si aprono in diramazioni agganciando le sopraelevate leggere o scendendo verso la città. Sono questi nodi che

permettono di aprire nuovi vettori verso l'esterno generando l'espansione lineare per i moduli residenziali. Per una maggiore leggibilità e comprensione per la lettura di questo schema articolato, il Ventura utilizza delle sezioni e dei dettagli ingranditi, dove inserisce la nomenclatura appartenente alle singole parti. La tavola 5 è il primo elaborato che presenta la scala di rappresentazione 1 a 10 km (10 km = 10000 mt).

Ancora una volta, il Ventura, attribuisce alle planimetrie quel ruolo chiarificatore, quel territorio astratto che permette di far convivere la parte astratta con la distribuzione funzionale degli elementi. In corrispondenza del complicarsi della narrazione, l'architetto introduce altri sistemi di rappresentazione come la sezione radiale della tav 4.(fig.37) Questa tavola è divisa in due parti, come le precedenti, ma è disposta in modo orizzontale. Lo sviluppo orizzontale viene seguito (da una linea sinottica) posizionata tra la sezione e il testo e che scandisce l'attribuzione funzionale delle singole parti. La parte inferiore della tavola presenta il testo esplicativo riferito alle singole zone, con delle parti di sintesi sull'andamento della pianificazione lineare della città-parco, che si può insinuare nella disponibilità dei terreni liberi o liberabili nel pieno rispetto dell'ambiente naturale e delle preesistenze edilizie recuperabili.

La tavola di conclusione 10 a (fig.36) del fascicolo a è caratterizzato dal forte impatto comunicativo dell'immagine.

La ripetizione di tratti e segni connota il ritmo denso della crescente città storica rappresentata in tutte le sue caratteristiche più peculiari e che si riferiscono alla tipologia del borgo italico. *"il procedere del tempo comporta, in campo figurativo, un movimento della superficie fondamentale"*⁸² gli andamenti differenziati determinano i vari volumi *"identità di vie e opera"* la densità grafica riproduce in uno skyline semplificato il carattere caotico delle città medioevali al quale, il Ventura, applica le varie trasformazioni precedentemente ipotizzate in tutta la loro flessibilità tipologica caratterizzate dalle conformazioni geografiche. La composizione prospettica dell'innesto si concretizza in linee più ondulate e mosse in base al profilo della città e allo spazio ambientale periferico, costituito da alture, laghi, porti, infrastrutture. L'immagine della città storica appare come un fondale bidimensionale, statico, mentre il confine tra le aree *a e c e b e c* (raccordo per i moduli, raccordo autostradale, aree per le grandi costruzioni



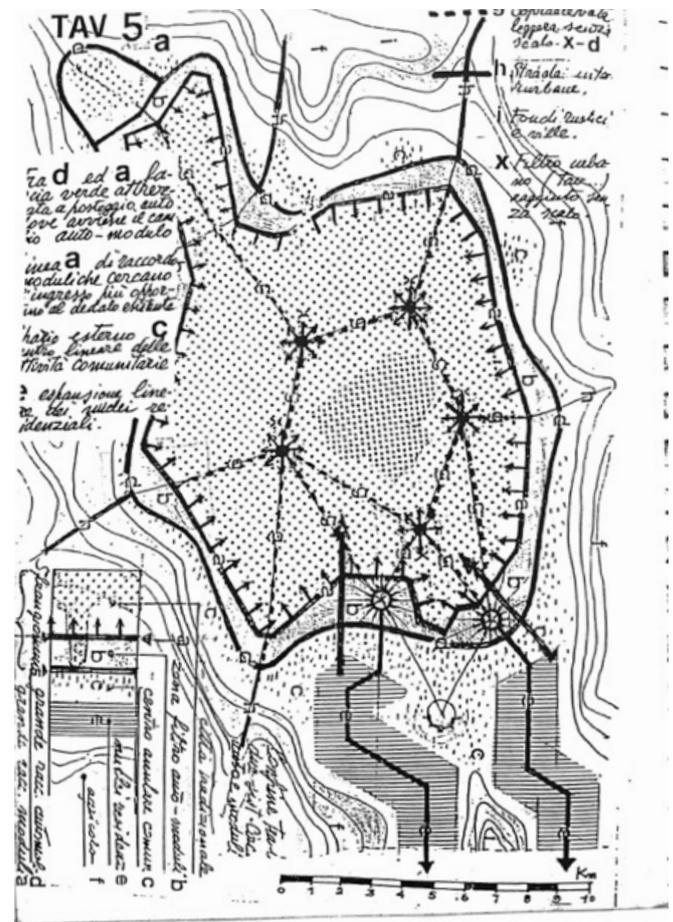


figura 35 Venturino Ventura Tav. 5a

Figura 36 Particolare ingrandito della Tav. 10 a

Lo schema grafico mette in risalto la stratificazione tra i piani urbani ipotizzati. di sfondo, come in uno skyline sintetico, il profilo di una città storica, che fa da fondale. In primo piano un'accenno di ambientazione composta da area verde e mare o fiume. Le arterie viarie sopraelevate, le vie di comunicazione a quota 0 innestate sotto le sopraelevate, permettono di valorizzare l'andamento naturale del territorio mettendolo in comunicazione e in relazione con le zone dedicate allo sviluppo delle vie verticali (moduli edificabili).

Graficamente il Ventura, organizza il testo, in un sistema ordinato e coordinato di simboli e frecce, con l'intento di comunicare in modo rapido ed efficiente, le parti del progetto urbano ipotizzato.

Ivan Valcerca

pubbliche e la fascia dei posteggi) vengono applicate con impeto figurativo e con segni marcati unendo l'area residenziale periferica (con le vie verticali) al centro urbano storico senza intaccarne il profilo e il disegno che il tempo ha determinato. Come nell'opera di Paul Klee il processo motorio è una fusione tra il ritmo iterante con il movimento uniforme nello sfondo. L'accentuazione regolare della ripetizione ritmica è alterata da un secondo movimento che entra nell'immagine, rendendo la ripetizione accentuata in modo irregolare come anche la trasformazione del segno grafico dimostra. Diradamento e ispessimento, dilatazione e contrazione generano un movimento compensativo tra trattamento attivo e quello passivo. L'alternanza di centri vaganti e centri densi considerati in un senso spazio-temporale generano spostamenti di misura e di pesi. Nella rappresentazione del Ventura questo complesso rapporto rappresenta la condizione urbana e ambientale che, nel loro scontro, generano infrastrutture utili alla decongestione della città storica che viene conservata nella sua integrità di simbolo del tempo passato e che va preservata. Nella graduale dispersione territoriale, la collina occupata dalla città storica alla pianura composta da prati e laghi, avviene l'innesto delle differenti energie e tensioni formali. Vie verticali residenziali, centri comunitari in pianura e immersi nel verde, elementi naturali come i fiumi, laghi e mare vengono messe in rapporto, tramite i raccordi per moduli sia per automobili. Stesso rapporto energetico avviene nel disegno di Klee, il riflesso della città (fig.40), le tensioni che partono dalla città storica ma che diluiscono fino a trasformarsi in cumuli di tensioni degli elementi verticali, nella parte periferica della composizione.

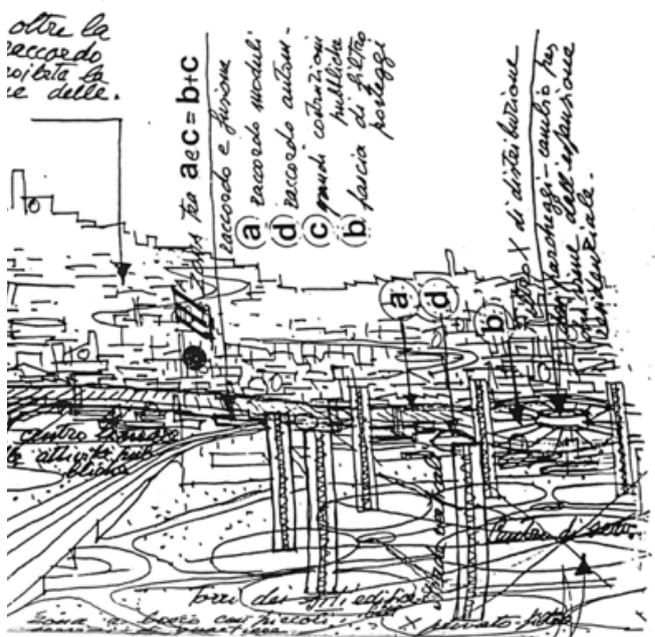
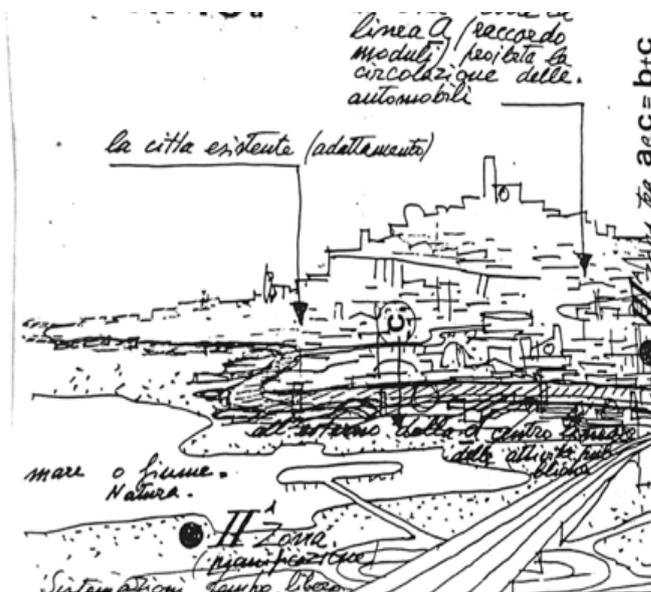
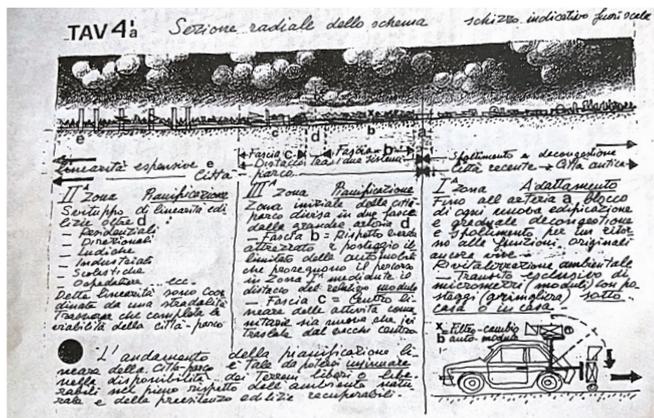


Figura 37 Venturino Ventura, Tav. 4a

Figura 38-39 Venturino Ventura, particolari della Tav. 10a



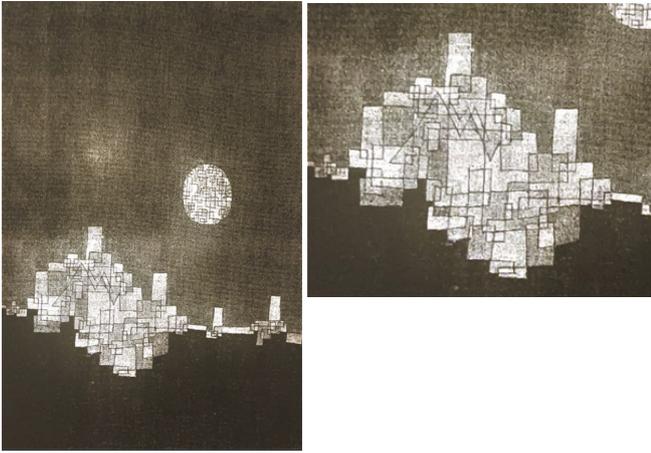


Figura 40 P. Klee. *Luogo d'elezione. China e acquerello, 1902.*

4.3 Allegato b:

Il modulo. Descrizione tecnica e disegni indicativi

Composizione dell'indice:

Tav. 1b_ Vista assonometrica del modulo con il sedile in posizione normale per un unico guidatore seduto.

Tav. 2b_ Vista assonometrica del modulo con il sedile tirato indietro in modo da far posto a un guidatore in piedi.

Tav. 3b_ Il modulo con il sedile spostato in due diverse posizioni:

A Per il solo guidatore

B Per una persona portata da un guidatore in piedi.

Tav. 4b_ Posizione di fermo in posteggio.

Tav. 5b_ Riduzione volumetrica in posteggio.

Tav. 6b_ Modulo vettore in arrivo o in partenza.

Tav. 7b_ Forma del modulo in funzione delle dimensioni umane.

Tav. 8b_ Facile imbarco e sbarco del modulo per qualsiasi tipo di automobile.

Tav. 9b_ Confronto tra il modulo in posteggio a rastrelliera e l'automobile in posteggio lungo il marciapiede.

Tav. 10b_ Parcheggio dei moduli in rastrelliera.

Tav. 11b_ Indagine quantitativa di disponibilità stradale (1° caso).

Tav. 12b_ Indagine quantitativa di disponibilità stradale (1° caso).

Tav. 13b_ Un momento di traffico intenso sulle strade di cui alla Tav. 11.

Tav. 14b_ Attrezzo automatico di sbarco e imbarco moduli.

Tav. 15b_ Contro gli agenti atmosferici.

Le tavole del secondo capitolo dell'allegato del manoscritto, presentano rappresentazioni riferite al modulo. Da una prima analisi i disegni appaiono inerenti all'obiettivo che il Ventura si prefigge: la descrizione tecnica e disegni indicativi della forma e della funzione del modulo.

Per il modulo il Ventura si riferisce al veicolo- motocicletto, che ha lo scopo di riorganizzare la mobilità interna delle città, il traffico congestionante imposto dal motore e dalla macchina va isolato, permettere lo spostamento agile dalle vie verticali alle città parco fino ad accedere in alcuni punti strategici, interni alla città storica, che fungono da rimessa. Il modulo è l'oggetto che può essere trasportato e utilizzato come veicolo preferenziale. Le automobili (tipica espressione individualistica del ritmo dei consumi), concludono la loro funzione in grandi aeree con funzione di parcheggio ai confini delle fasce che demarcano il nuovo sviluppo urbano.

Per il Ventura, la rilettura dello sviluppo urbano e della mobilità del futuro passa per la sua circolazione interna, *“imposta fin dalle origini sulle dimensioni dell'uomo a piedi, deve ritrovare queste dimensioni necessarie per una sufficiente fluidità”* per riappropriarsi della *“fredda utilitarietà che rinuncia ad un lusso anacronistico”*⁸³ per una nuova **dinamica della vita**. *“chi se ne scandalizza è un abitudinario che merita di essere inghiottito nel degrado della città condannata”*. Il Ventura, come in un dialogo, pone in prima battuta i pregiudizi che potrebbero essere mossi contro la soluzione ipotizzata: pericolosità, scomodità, lentezza, troppo esposto agli agenti atmosferici. A questi interrogativi l'architetto risponde con precisione. Pericolosità: le dimensioni ridotte del veicolo, di tipo unificato, statico e leggero è tarato per una velocità massima di 25 Km/h (garanzia di sicurezza), è disciplinabile su una superficie stradale centuplicata ed è meno pericoloso di un traffico congestionato, di mezzi eterogenei scatenati dentro una folla di pedoni indifesi. Una comoda poltrona motorizzata che somiglia ad una **carrozzella ortopedica** per le persone deboli e anziane. Scomodità: le doti del modulo nascono dalla possibilità di servire qualunque capillarità urbana (fino al servizio sotto-dentro casa) rappresentando una

⁸³ Ventura, *La città condannata. Estratti dal fascicolo iconografico b*

Ivan Valcerca

condanna di quei mezzi pubblici e privati che circolando solo nelle strade maggiori, obbligano la cittadinanza a percorsi a piedi spesso troppo pesanti. Lentezza: la sua bassa velocità non è certo inferiore a quella del traffico contemporaneo. È una costante che non teme ingorghi, in grado di rispettare i tempi di percorrenza, assicurati anche, dalla grande quantità di posteggi disponibili. Troppo esposto agli agenti atmosferici: contro le intemperie quali il vento, la pioggia la figura umana va coperta con mezzi normali come una cappa a prova di freddo e di acqua, e un copricapo speciale (non un casco contro gli urti). Il micro-mezzo permette il montaggio di una leggera cappotta che può essere tenuta in apposito alloggiamento e pronta all'uso Tav 15b (fig.69)

Il Ventura ci guida all'introduzione delle tavole, tramite una descrizione qui riportata nella versione originaria:

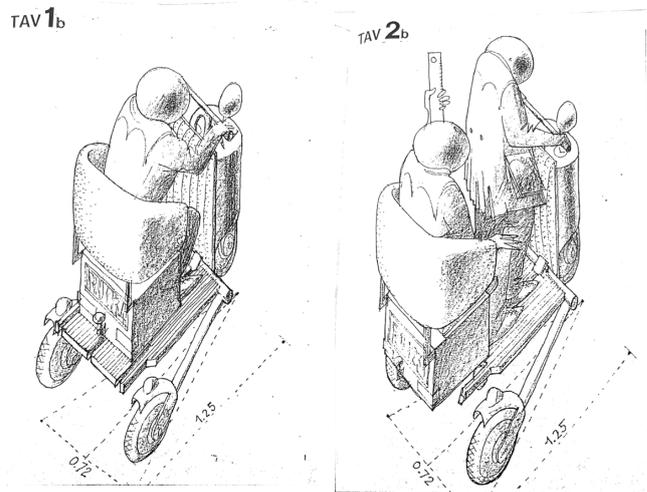
Descrizione delle microvetture, modulo assemblabile all'automobile;

“Naturalmente il modello qui abbozzato non ha pretesa di essere quello meccanicamente giusto. I tecnici specialistici potranno fare molto meglio. Valga solo come attestato di possibilità di minimo ingombro nella circolazione e nel parcheggio. Sedile comodo e ben difeso su tre ruote, di cui quella anteriore portante solidale col piccolo motore e con lo sterzo. Velocità tarata per un max di 25-30 Km/h adatta a persone di qualunque età e corporatura. Il sedile può essere spinto all'indietro per guadagnare un posto di guidatore in piedi. Può essere addirittura sbarcato per essere usato come trasporto autonomo (spinto a mano) sulle proprie piccole ruote (larghezza tale da poter entrare in ascensore)”⁸⁴

Nel testo che viene riportato fedelmente troviamo alcune sollecitazioni di particolare interesse:

la prima riguarda alla circolazione interna degli agglomerati storici prettamente italici, che sono stati pensati considerando gli **spostamenti a piedi**, la seconda si riferisce alle **dinamiche della vita dell'uomo** e la terza, inclusiva riferita all'immagine della **carrozzella ortopedica**.

Questi tre concetti sono il nocciolo saliente delle tavole che l'architetto produce e che verranno analizzate.



Le Tavole 1b e 2b (fig. 41-42) sono viste assonometriche isometriche che riassumono graficamente il concetto, il funzionamento e l'ergonomia dell'idea di vettore - modulo per la mobilità alternativa. La vista non è frontale, non è lo strumento ad interessare il Ventura, che, come egli stesso dichiara “sarà compito dei tecnici dare risposte migliori” ma in queste due prime rappresentazioni volumetriche, vengono individuate soluzioni ai dubbi sopra esplicitati.

Le indicazioni metriche 0,72 x 1,25 dichiarano la perfezione di questo veicolo, di penetrare e servire comodamente qualunque capillarità urbana, in particolare, oltre alla planimetria urbana analizzata, nel capitolo precedente, qui appare volutamente il riferimento alla città di Roma, trascritta nella targa posteriore. La flessibilità e la volumetria dalla posizione posteriore, permette di captare nell'immediato il traslare dell'ingranaggio del sedile che permette di trasformare il veicolo in un dispositivo di trasporto per una/due persone.

La rappresentazione espressa in semplici forme primarie, come ci ricorda Le Corbusier “*I nostri occhi sono fatti per vedere le forme nella luce; luce e ombra rivelano queste forme; cubi, con, sfere, cilindri o piramidi sono le grandi forme primarie che la luce rivela a vantaggio; l'immagine di questi è distinta e tangibile dentro di noi senza ambiguità. È per questo motivo che queste sono forme belle, le forme più belle*” permettono di acquisire un valore estetico autonomo. È la luce che il Ventura analizza tramite l'uso di ombre

84 Ventura, estratto dall'allegato b

su differenti textures, semplicemente abbozzate e realizzate tramite lo sfumato a matita e la tecnica del puntinismo per differenziare i materiali, che ci restituiscono il valore visivo della macchina ipotizzata. Ancora la macchina è uno degli elementi importati dalla poetica LeCorbusiana espressa soprattutto nella produzione dei suoi mobili che hanno dato vita al design europeo.

Il maestro del modernismo si concentrò infatti, sulla progettazione di mobili, definiti “*equipement*”, cioè equipaggiamento, proprio per la sua concezione dell’utilità dell’oggetto stesso.

Il progetto dell’utile e della necessità all’uso, porta a spogliare completamente l’oggetto dagli ornamenti, per ricavarne uno inedito, **essenziale e semplice**. Perni, cerniere, tubolari, strutture metalliche, piani rotanti diventano delle vere e proprie membrane che avvicinano sempre più i mobili del maestro modernista alle macchine.

Ogni persona ha uno spirito e carattere differente, ma la struttura ossea e muscolare resta la stessa, per questo ogni oggetto deve rispondere a bisogni- tipo e funzioni- tipo, divenendo dei prototipi, oggetti- tipo, in grado di essere utilizzato da ogni tipologia di persona.

Il precetto teorico cardine, per cui la forma segue la funzione avviene in maniera scientifica. Secondo Le Corbusier l’oggetto sul quale si può intervenire per la progettazione è la macchina che, grazie alla sua essenzialità ed efficienza può essere guidata dall’uomo come una vera protesi ortopedica, permettendo all’essere umano di alleggerire eventuali lavori di fatica consentendogli maggior tempo libero a disposizione per dedicarsi a lavori creativi permettendo l’elevazione dello spirito. È proprio dal connubio tra arte e industria che nasce l’Esprit Macchiniste, sia per la produzione di manufatti sia in ambito architettonico, difatti, se gli elementi d’arredo diventavano delle membra artificiali, l’abitazione si trasforma in una “*macchina per abitare*” (fig. 45).

Per ottenere dei prodotti utilizzabili da moltissime tipologie di utenti, Le Corbusier, effettuò un’analisi geometrico matematica delle proporzioni antropomorfe basandosi sullo studio della sezione aurea per ricercare uno standard comune, dando poi vita al modular: una vera e propria scala ponderata delle misure riferite al corpo umano. Le proporzioni estrapolate dall’organismo sono le medesime, di conseguenza, anche i bisogni sono gli stessi per tutti gli individui. Tali bisogni stan-

dard sono stati introdotti dalla macchina come conseguenza della produzione industriale e modificando anche l’estetica che diviene standard. Sull’estetica i due architetti sembrano percorrere ancora una volta le stesse orme. Il Ventura parla di carrozzeria ortopedica (fig. 46) così come Le Corbusier prende a modello delle categorie di oggetti ortopedici, protesi e strumenti chirurgici evidenziando come la pura funzionalità può essere in armonia con la forma. “*nessun decoratore, nessun artista è intervenuto nel loro lento processo di modificazione formale, eppure è indubbio che essi posseggano una loro validità anche estetica*”⁸⁵

Le caratteristiche espressive delle rappresentazioni che il Ventura prosegue in questa sezione tavole 3b, 4b, 5b, 6b (tav. 47,48,49,50) a supporto delle due tavole iniziali ci descrivono tramite composizioni geometriche e in rappresentazioni grafiche come la proiezione ortogonale, le caratteristiche metriche, quasi come delle schede tecniche a corredo, nel secolo scorso, nei libretti delle autovetture acquistate. Il formato del foglio, in orizzontale, crea delle tensioni compositive particolarmente suggestive, Il Ventura sembra accompagnarci in un percorso analitico in movimento, catturando gradualmente, aspetti dimensionali e morfologici del veicolo. Il funzionamento meccanico è accompagnato da scene di vita quotidiane, che si riferiscono all’utilizzo o agli svariati utilizzi che il veicolo permette.

Il modulo, è dotato di un sedile basculante, pensato per accogliere un guidatore. In questa rappresentazione si mostra la trasformazione del mezzo al fine di poter trasportare una seconda persona o per il trasporto di inabili. La Tavola 4b (fig.48) definisce il comportamento formale del modulo in posizione di fermo in posteggio. Le due ruote vengono spostate in alto, il piano di calpestio e il sedile, tramite un movimento azionato meccanicamente, ruota di 90°. L’alloggiamento nella apposita rastrelliera, occupa 0.55 x 0,80 cm in pianta. Un paletto fissa e chiude a chiave il modulo. Il posteggio prevede anche una versione dove il sedile è sganciato dalla matrice principale e può essere utilizzato per contenere oggetti o persone inabili e spostato tramite la dotazione di piccole ruote. La tavola 5b (fig.49) si riferisce alla riduzione volumetrica del modulo in posteggio. Le due ruote vengono alzate permettendo di portare tutto il meccanismo anteriore in posizione

85

De Fusco, Storia del design, op. cit., p. 184

Ivan Valcerca

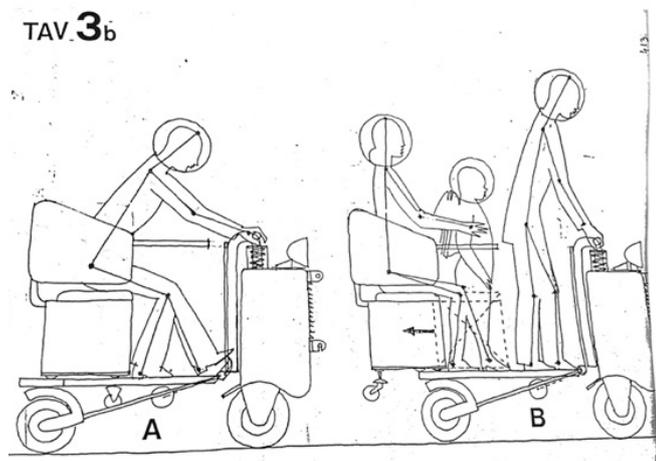


Figura 41, 42, 43, 44 Venturino Ventura, Tav. 1,2,3 e 4 fascicolo B. Riproduzioni fotostatiche di disegni a china su carta lucida e trasferibili. Scala di rappresentazione 1:5

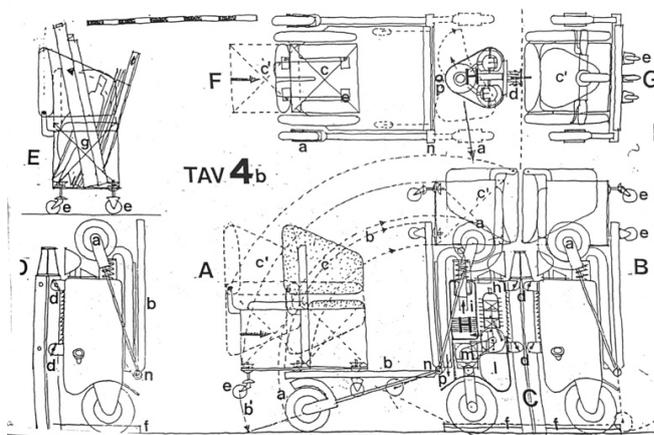
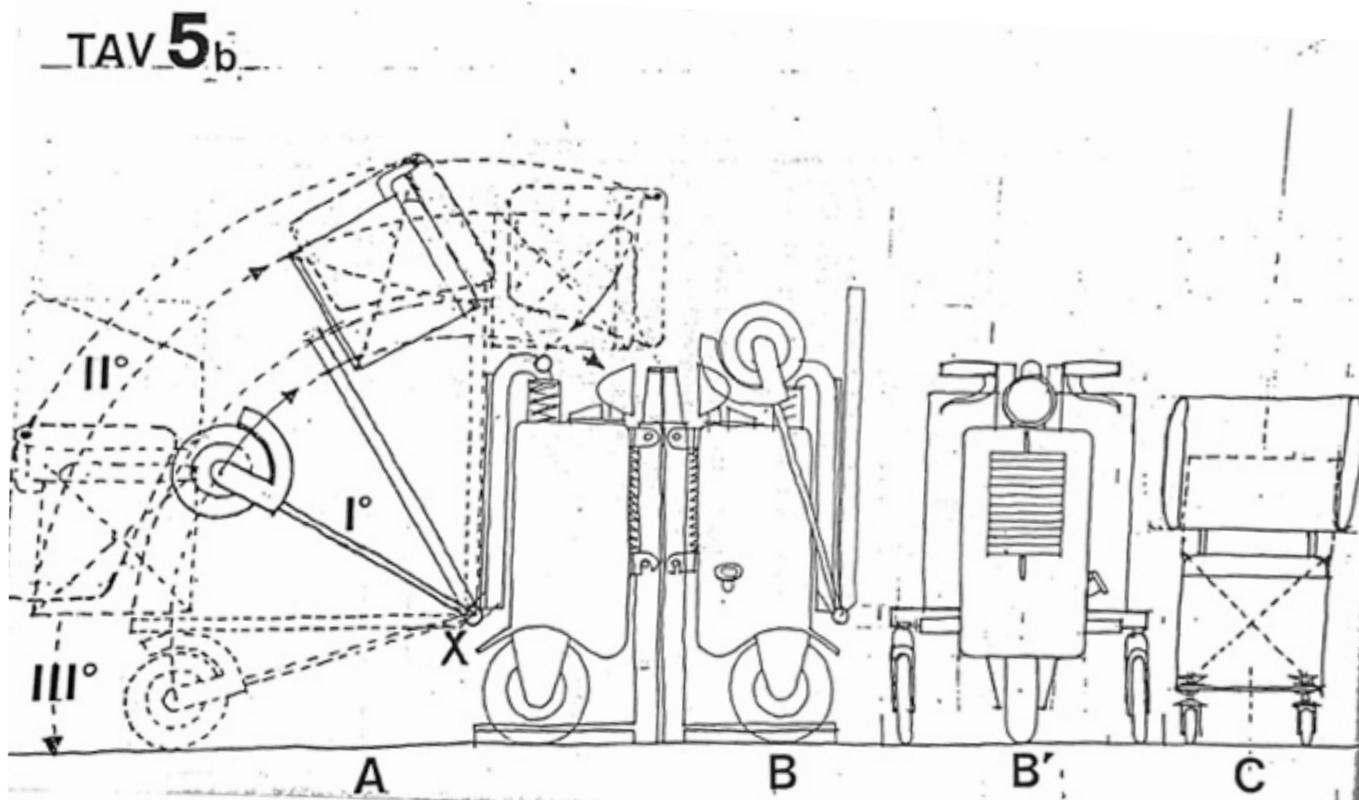


Figura 47,48,49 e 50 Venturino Ventura, Il modulo. riproduzione fotostatica delle tavole 3, 4, 5 e 6 del fascicolo B.



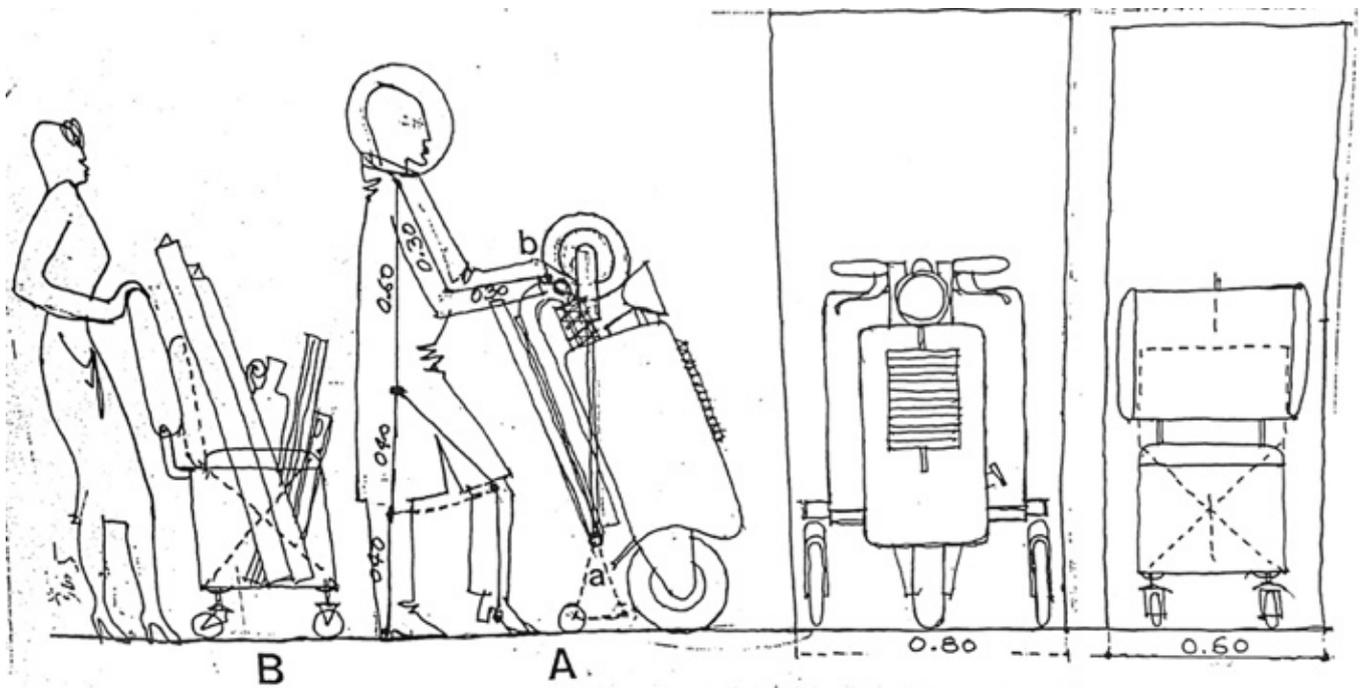
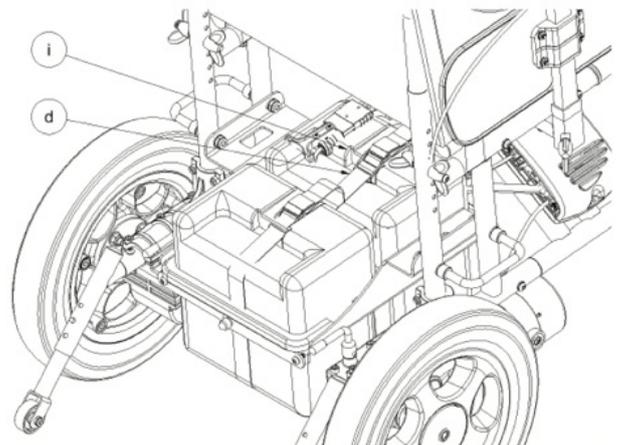
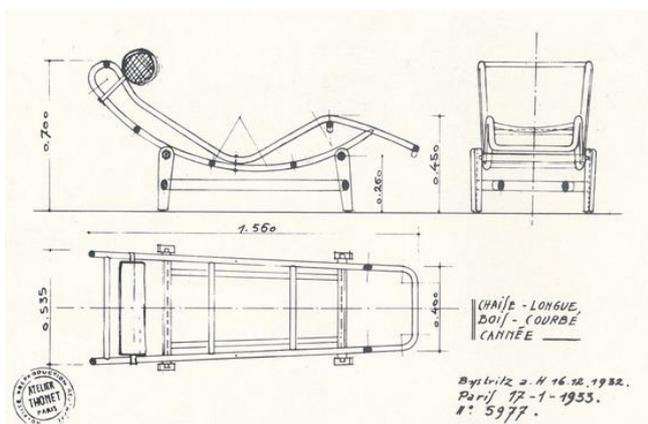


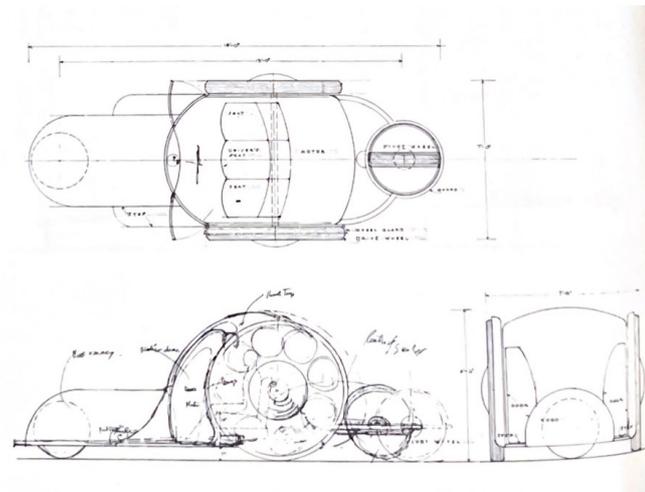
Figura 45 Le Corbusier, Chaise Loungue LC4 1928. Disegno disegno a china su carta. scala di rappresentazione 1:5

Figura 46 Dettaglio carrozzella ortopedica Disegno da scheda tecnica



Ivan Valcerca

ortogonale al corpo-motore già fissato nella rastrelliera, contemporaneamente lo schienale viene ruotato di 90°. Il volume ottenuto è un parallelepipedo dalle dimensioni 0,55x 0,72 (base) per 1,20 (altezza).

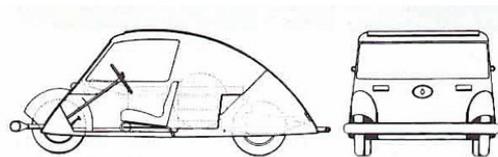
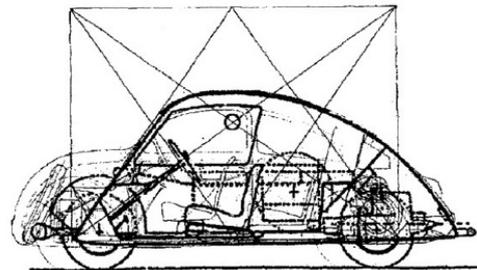


La tavola 6b (fig.50) descrive il Modulo vettore in arrivo o in partenza, scisso nelle due parti costituenti:

La prima parte si riferisce al corpo principale, in posizione adatta ad essere spinto a mano o tramite il motore, per raggiungere la rastrelliera stradale o interna nell’abitazione personale, ruote ausiliarie possono essere estratte per facilitare l’operazione di posteggio e di pilotaggio a mano. La seconda, il sedile staccato e posizionato sulle ruote, diviene il mezzo utile per il trasporto in casa, per oggetti o persone inabili, adatto per attraversare porte interne o entrare in ascensore.

Questa fusione di risoluzione di problemi, l’attenzione verso il trasporto di oggetti e persone in un micro-volume va contestualizzato all’interno della cultura della mobilità italiana. Mentre il boom economico ha portato a saturare le nostre strade, nel 1948, da una costola della Vespa nasce l’Ape (fig. 55,56,57). Moderna, di costi e consumi limitati, concepita con criteri razionali dal punto di vista costruttivo e funzionale. L’idea di Enrico Piaggio e Corradino D’Ascanio avvia un primo tentativo per lo spostamento di merci e materiali all’interno di città ormai invase dal traffico. Nei disegni tec-

nici per l’identificazione della carrozzeria ritroviamo quella qualità narrativa e tecnica che il Ventura sembra padroneggiare nella produzione e comunicazione delle sue composizioni. L’idea di trasformismo meccanico nasce proprio con l’arrivo di questo veicolo, simbolo e icona del dopoguerra italiano. Il Ventura, come Wright (fig.51) e Le Corbusier (fig.52-53), sembra interessato a risolvere il problema del peggioramento della qualità della vita, partendo dal veicolo di trasporto. Ovviamente, a differenza del maestro del movimento organico, dove l’automobile è il simbolo immancabile della società Americana, anche per gli spostamenti all’interno della sua città utopica. Per il padre del modernismo, l’automobile è la fusione di stili e linguaggi affrontati durante la sua vita. L’angolo retto, le superfici a tratti piani (architetture anni ’20- ’30) linee poetiche e curve della cappella Ronchamp, si innestano in un connubio stilistico che dà vita ai disegni della “Voiture” (fig.54). Fondamentale l’abitacolo, che tramite la possibilità di creare uno spazio unico ribaltando i sedili senza interferire con lo spazio destinato al cofano. Le quattro ruote completamente sterzanti, il motore collocato posteriormente sono le due caratteristiche che irrompono nella scena del 1936.



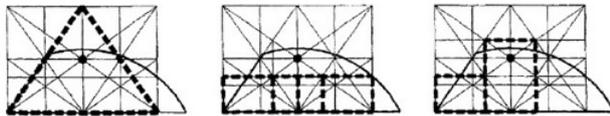
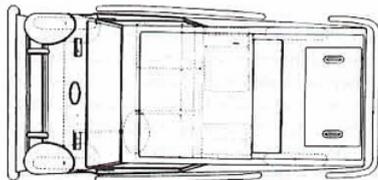
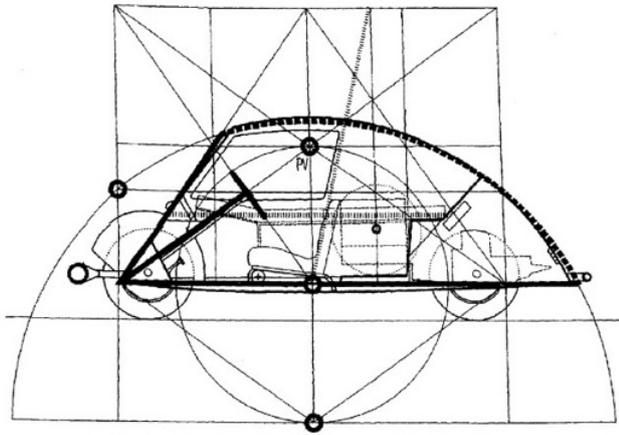


Figura 51 Wright studio di automobile da "La città vivente"

Figura 52,53 Le Corbusier automobile 1936, da www.autocult.fr

Figura 54 Immagine della fondazione Le Corbusier di Parigi, 1936

Figura 55, 56,57 Veicoli industriali disegni e modello anni 50



La Tavola 7b (fig.61) rappresenta la forma del modulo in funzione e rapporto delle dimensioni umane. Le doti di massima manovrabilità e di minore volume rendono questo micro-veicolo adatto alla penetrazione di qualunque capillarità stradale fino ad oggi usufruibile solo dall'uomo a piedi. Si nota come il Ventura, ancora una volta, adotti un approccio molto simile a quello di Le Corbusier. Entrambi ricercano, nella figura umana, le proporzioni e le misure che sono state alla base della civiltà edilizia. L'uomo viene analizzato in posizione eretta, l'uomo inabile o a passeggio, l'uomo come unico guidatore e l'uomo in posizione eretta sul veicolo. Queste quattro analisi posturali vengono interpellate dall'architetto per realizzare un vettore ergonomico, che accolga l'uomo nelle sue differenti posizioni. Per una maggiore comprensione dell'immagine, l'analisi va effettuata partendo dalla parte in alto, la vista dall'alto del modulo non presenta annotazioni metriche, ma seguendo le convenzioni grafiche e osservando la parte in basso della rappresentazione, scopriamo una vista frontale del modulo che accoglie tre figure umane stilizzate: la prima in posizione eretta, la seconda rappresenta il guidatore seduto e la terza un passeggero-inabile nella parte posteriore del veicolo. Le misure che il Ventura estrapola dal corpo umano in queste tre posizioni partono dalla spalla fino ad arrivare al palmo dei piedi. Segmenti da 0,60 cm, per il busto, 0,40 per la coscia, 0,40 per la gamba. La figura umana nella sua interezza misura 1,75 fino ad arrivare a 2,00 metri in piedi al veicolo. A sinistra della composizione viene rappresentata la figura

umana in piedi con il braccio teso verso la destra che invade la rappresentazione fino ad arrivare all’asse centrale della figura eretta sul veicolo. I canoni di riferimento seguiti, appartengono maggiormente a quelli scientifici e non a quelli del canone classico ideale.

Il canone classico (fig.58) per le proporzioni del corpo umano maschile assume la misura della testa, dalla sommità del capo alla linea del mento, come modulo per proporzionare le altre parti del corpo.

Il canone scientifico (fig.59) è simile, ma basandosi sulle scienze statistiche, è più vicino alla realtà, mentre il modello classico tende a considerare il corpo umano, secondo criteri di perfezione ideale. Sostanzialmente la differenza tra i due consta nella proporzione tra l’altezza della testa/altezza del corpo:

per il canone classico il corpo corrisponde a 8 moduli (8 teste) per quello scientifico corrisponde a sette moduli e mezzo.

Il modulo corrispondente all’altezza della testa, quindi, fa da misuratore per le altre principali parti del corpo umano: da questa figura possiamo ricavare le seguenti proporzioni:

IN ALTEZZA

- 1) testa fino al mento
- 2) dal mento alla linea dei capezzoli
- 3) dai capezzoli all’ombelico
- 4) dall’ombelico al pube
- 5) dal pube a metà coscia
- 6) da metà coscia alla base del ginocchio
- 7) dalla parte inferiore del ginocchio a metà gamba
- 8) da metà gamba alla base dei piedi

IN LARGHEZZA

- 1) modulo determina la distanza tra i capezzoli
- 2) moduli determinano la larghezza delle spalle
- 3) moduli determinano la lunghezza del braccio:
 - a) dall’ascella al gomito
 - b) dal gomito al polso
 - c) dal polso alla punta delle dita.

Queste proporzioni riguardano l’essere umano adulto. Dato che le ossa del cranio si sviluppano con la crescita dal bambino all’adulto in misura minore rispetto a quelle del corpo, il rapporto tra il modulo/testa e l’altezza varia notevolmente a seconda delle età.

La misurazione e le proporzioni sono elementi centrali nel campo architettonico in quanto fanno da supporto alla progettazione, al rilievo e all’organizzazione spaziale. Senza questa azione logico-compositiva non vi è conoscenza né tantomeno possibilità di progettare e realizzare un’idea architettonica. la dimensione qualitativa delle misure implica una ricerca proporzionale, cioè un rapporto tra le parti. Livio Sacchi in “*l’idea di rappresentazione*” delinea l’uso storico di questo patrimonio conoscitivo, dagli Egizi che costruivano secondo misure derivanti dalle applicazioni edili e dalla loro concezione cosmologica, i Romani che introdussero l’uso di costruire secondo una unità di misura prescelta suddividendo i territori secondo tracciati ortogonali (spartizione territoriale ereditata dal periodo ellenico). in Asia Minore e in Magna Grecia si diffonde un sistema rapido e indispensabile per una corretta e ed equa suddivisione del suolo tramite i tracciati ippodamei, le griglie ortogonali che ritroviamo nella storia urbana degli insediamenti coloniali. Nel Rinascimento la teoria delle proporzioni si discosta dalla pratica tecnica o dalla prassi costruttiva tornando a stabilire un rapporto diretto fra tecnica e natura, fra microcosmo dell’uomo e quella macro dell’universo. si tornerà così a sviluppare sulle proporzioni le teorie del bello.

“La convinzione che l’architettura sia una scienza, e che ogni parte di un edificio vada integrata in un unico sistema di rapporti matematici è l’assioma base per gli architetti del tempo. L’architetto non è libero di applicare a un edificio rapporti di sua scelta: deve misurarsi con la concezione di un ordine più alto. Ogni fabbrica deve rispecchiare le proporzioni del corpo umano, sulla base delle indicazioni fornite da Vitruvio nel Il capitolo del suo I libro: «la simmetria è un accordo uniforme fra le membra della stessa opera, e una corrispondenza di ciascuna delle medesime separatamente a tutta l’opera intera: siccome nel corpo umano vè simmetria fra il braccio, il piede, il palmo, il dito e le altre parti, così lo stesso è anche in ogni opera perfetta”⁸⁶

La necessità di inquadrare strumenti di controllo dimensionali organici all’interno del metodo di composizione e la riformulazione del problema della proporzione, individuando delle diverse scale d’intervento, determinano nel Novecento, nuove ricerche nel campo della metrologia.

Le Corbusier scrive: "L'uomo sfuggito allo spirito accademico ha la testa sgombra di pregiudizi e gli occhi rivolti alla natura. Cubista, tende alla definizione plastica dei fenomeni, ragiona per immagini. Discende da una famiglia di musicisti, ma non conosce le note... la musica è tempo e spazio come l'architettura. La musica e l'architettura dipendono dalla misura"⁸⁷

"Le Corbusier, com'è noto, si occupa del problema estesamente; il modulator (fig. 60), di sua invenzione, non è che la moderna lettura del significato proporzionale della sezione aurea, fondamento della compenetrazione fra la struttura fisica dell'uomo e le modificazioni strutturali sul territorio. La scala dimensionale elaborata da Le Corbusier intorno al 1940 è illustrata in due volumi scritti rispettivamente nel '48 e nel '55. Ma fin dal 1925 Le Corbusier aveva espresso la necessità di un'architettura a scala umana, manifestando con ciò l'esigenza di creare degli spazi comunque comprensibili per l'uomo perché misurati in base alle reali dimensioni della figura umana. Quest'esigenza, perfettamente in linea con gli studi svolti contemporaneamente, soprattutto in Germania, sui problemi della funzionalità in architettura e dell'immediata corrispondenza fra lo spazio e la sua utilizzazione da parte del fruitore, è risolta da Le Corbusier con la formulazione di una scala dimensionale in cui le misure caratteristiche della figura umana compaiono in rapporto fisso tra loro, un rapporto rigorosamente matematico. Tale scala, definita appunto modulator, fornisce tutti gli elementi per un discorso non più legato alla costruzione figurativa dell'architettura (partiture strutturali, ordini, ecc.) ma ad una trama di misure "esatte", grazie alle quali poteva realizzarsi una "razionalità" invisibile dell'edificio. Al di là, quindi, di una semplice utilizzazione tecnica, il modulator è adoperato da Le Corbusier come un fondamentale strumento di ricerca. Proposto come scala antropometrica universalmente applicabile all'architettura e alla meccanica, lo si ritrova a ogni livello della sua ricerca. Su di esso è basato tutto lo studio dello spazio minimo, del controllo modulare all'interno di una serie; ma oltre a questo il modulator viene usato come norma proporzionale per la globalità degli elementi che definiscono un edificio"⁸⁸ Il Ventura sembra partire dalla rivoluzione metrica di Le Corbusier in chiave razionalista, ma

soffermandosi, ancora una volta sull'uomo e il suo mondo primordiale, l'uomo a piedi, l'uomo che sale, l'uomo in azione. Per il Ventura lo spostamento pedonale permette una libera e democratica fruizione dello spazio urbano, così come gli elementi come il micro vettore, devono interfacciarsi con le proporzioni naturali per accedere alle vie orizzontali fino a quelle verticali tramite ascensori per arrivare fino all'interno del nucleo residenziale.

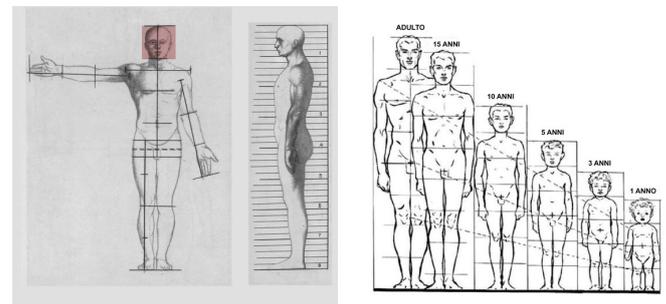


Figura 58, 59 Canone umano dal sito Randi Arte.com

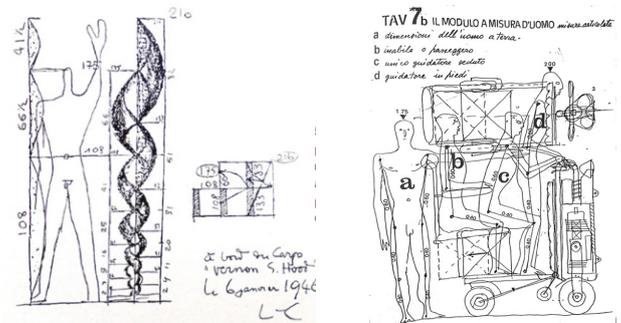


Figura 60 Modulator: Le Corbusier, scala ponderata delle misure riferite

Le ultime tavole del fascicolo b sono particolarmente interessanti se si considera il valore metrico che queste riportano.

La tav. 8b (fig.62) descrive il facile imbarco e sbarco del modulo utilizzabile da qualsiasi tipo di automobile. Il Ventura, utilizzando lettere alfabetiche, analizza:

A) Il ponte alzato elettricamente che, ruotando di 90° porta il modulo B a terra e viceversa.

B) Il modulo ruotato viene collocato parallelamente all'automobile.

87 Le Corbusier, 1965, p.29

88 Sacchi, pag 85

Ivan Valcerca

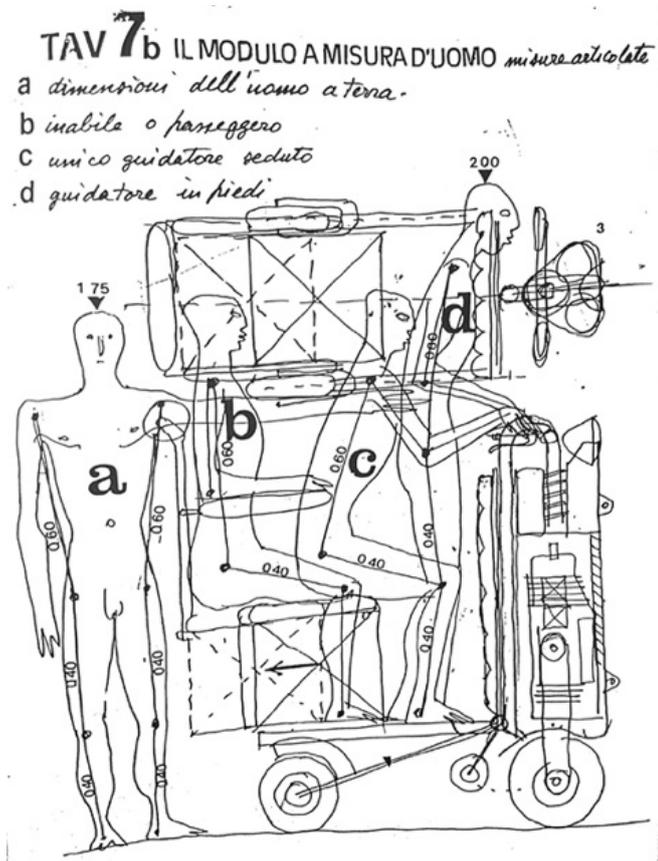
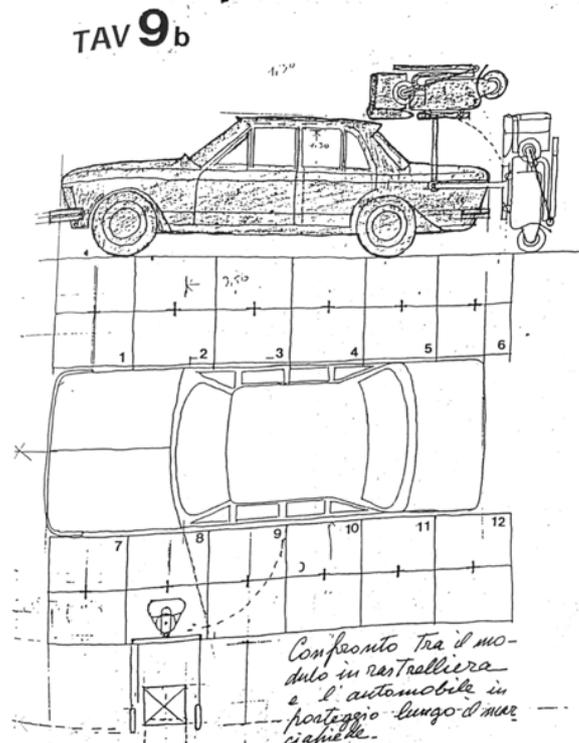
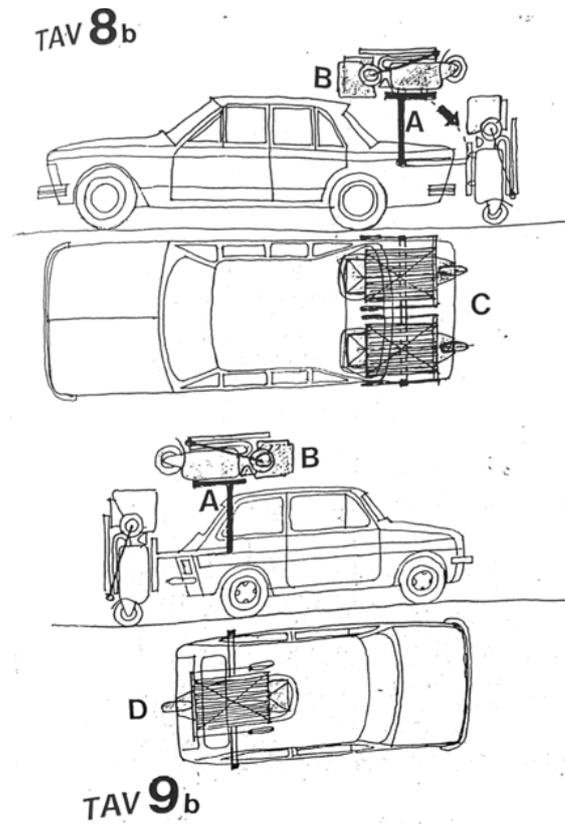


Figura 61 Venturino Ventura Il modulo a misura di uomo. Copia fotostatica Tav. 7B Disegno inchiostro su carta lucida. Scala di rappresentazione 1:5

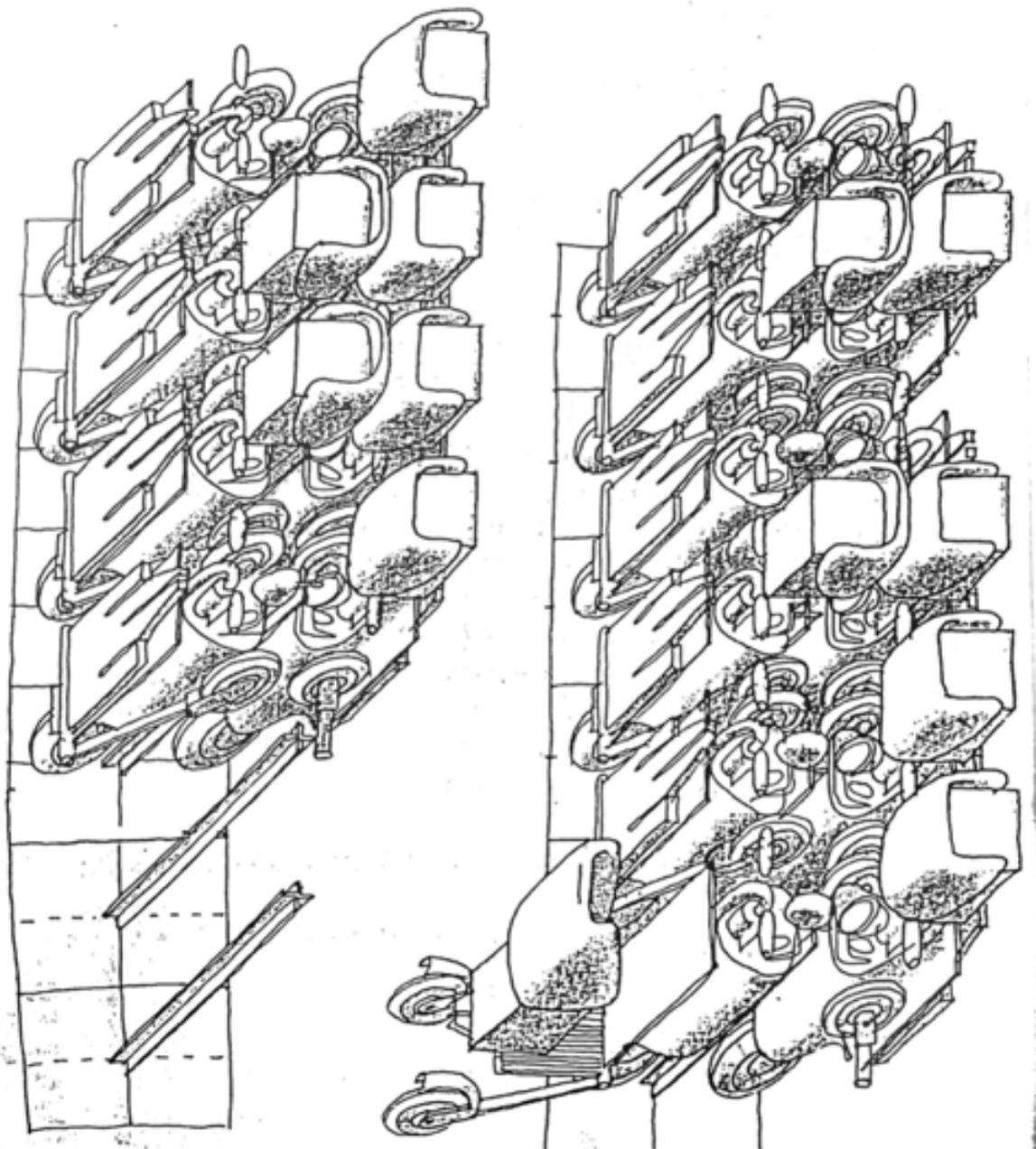
Figura 62 Venturino Ventura Il modulo e l'automobile. Copia fotostatica Tav. 8B

Figura 63 Venturino Ventura Il modulo, l'automobile e la rastrelliera, Copia fotostatica Tav. 9B

Figura 64 Venturino Ventura IParcheggio in rastrelliera. Copia fotostatica Tav. 10B



TAV10_b parcheggio in rastelliera (sotto casa)
o in casa



C) Installazione su grandi macchine.

D) Installazione su piccole macchine.

La tavola si divide in due parti, in alto un'automobile di grandi dimensioni rappresentata in skyline e, trasferita su carta lucida, ci dimostra come il Ventura utilizzi, negli anni della stesura del manoscritto, ancora strumentazioni proprie degli anni 70-80 come i trasferibili. La scala di rappresentazione e le viste in doppia proiezione (PV e PO) permettono al Ventura di inserire lo schema analitico del modulo nelle varie inclinazioni descrivendone in modo dettagliato l'applicazione su di una vettura di medie dimensioni. La parte inferiore della tavola dimostra il funzionamento del modulo su di una vettura di piccole dimensioni. Il modulo trasportato sarà uno.

La tav. 9b (fig. 63) rappresenta il confronto tra il modulo in posteggio a rastrelliera e l'automobile in posteggio lungo il marciapiede (posizione ortogonale). L'ingombro di una automobile (trasporto medio di 5 persone) equivale a quello di 12 moduli (trasporto medio di 72 persone). In questo caso il Ventura rappresenta nel piano verticale l'automobile e il modulo evidenziate da una campitura a pastello su lucido, nel piano orizzontale la vettura è affiancata dalla rappresentazione in pianta delle rastrelliere. Alcuni tratteggi nel piano orizzontale ci dimostrano come il Ventura rifletta sulle proporzioni e le dimensioni urbane, l'arco di circonferenza di proiezione riferito all'apertura della portiera ingombra (nel piano orizzontale) due posteggi del modulo. Per questo il canone proporzionale riferito al trasporto e parcheggio di un'automobile di medie dimensioni destinato a 3/5 persone, viene affiancato all'organizzazione planimetrica delle rastrelliere che permettono il parcheggio per 24 moduli, ognuno dei quali può trasportare 3 persone massimo. La tavola 10b (fig.63) chiarifica, visivamente, questo rapporto proporzionale. Il parcheggio dei moduli in rastrelliera (sotto-casa o in casa) delinea come ogni posto contenga un modulo rappresentato in figura con o senza il sedile-contenitore, che può rimanere fissato al tronco principale “affusto” o trasportato altrove col suo carico.

La tavola 11b (fig.64) schematicamente rappresenta l'indagine quantitativa di disponibilità stradale.

Si ipotizza come **primo caso** una strada di grande larghezza (23 mt) al centro della quale è possibile ricavare una via sopraelevata per il posteggio diretto (senza scalo intermedio) tra la partenza periferica e l'arrivo in piena città. (rimando alla tav 8a). Il Ventura delinea l'indagine partendo da un parametro costituito da un segmento stradale: lunghezza mt 33,33 (1/3 di 100) x la larghezza mt 23, dove si rileva graficamente il passaggio di 11 automobili parcheggiandone 11 (ortogonalmente al marciapiede). Sullo stesso parametro si rileva la possibilità per 40 micro -veicoli di passare (moduli dell'automobile) parcheggiandone 110 in rastrelliere.

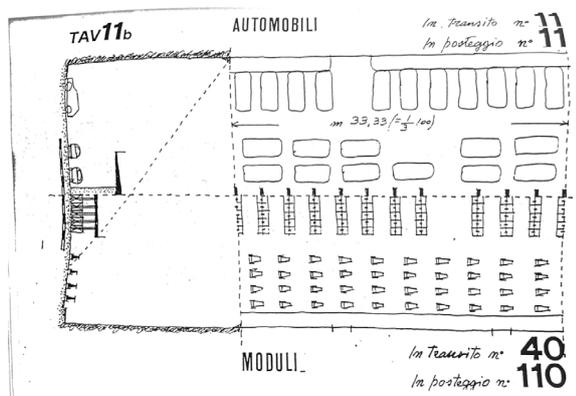
Il confronto quantitativo tra questi due sistemi circolatori risulta così riassunto:

Automobili in transito = n. 11, posteggi disponibili = n. 11

Moduli in transito = n.40, posteggi disponibili = n.100

Il Ventura compone una tavola composta, nella parte superiore di una planimetria che rappresenta la doppia viabilità, a sinistra le tradizionali automobili (11) che percorrono una porzione stradale, mentre ai bordi di questa via vi sono sagome di automobili parcheggiate in modo ortogonale (11). La sezione di destra rappresenta la stessa ipotesi spaziale per la viabilità sostituita dai moduli, 40 moduli in transito, nella porzione stradale analizzata, 110 posteggi ricavati nello stesso ingombro individuato nel caso precedente.

La parte inferiore della composizione rappresenta la sezione del piano orizzontale rappresentato nella parte superiore. Una sezione e una diagonale ci fanno comprendere come, nell'idea del Ventura, non vi sia solo risparmio di suolo, ma anche di ingombro volumetrico. L'introduzione dei moduli permette di realizzare raccordi autostradali ad una quota inferiore restituendo una spazialità meno congestionata e più aperta. Nello schizzo di massima non mancano i dettagli grafici come il puntinismo per le parti cementizie, la campitura orizzontale per le sezioni murarie e soprattutto non manca la scala metrica al centro della rappresentazione.



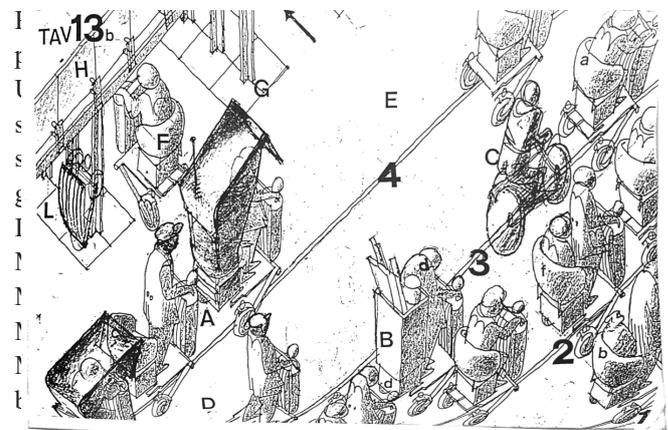
La Tav 12 b (fig.67) prosegue l'indagine come nella tavola precedente analizzando una seconda casistica: Su di un parametro costituito da un segmento stradale della stessa lunghezza 33,33, ma di larghezza minore di 18 m, si rileva graficamente il passaggio di 9 auto parcheggiandone 6 ortogonali al marciapiede. Sullo stesso parametro si rileva che è possibile il passaggio di 30 micro-vettori (moduli) parcheggiandone 60 nelle apposite rastrelliere.

Il Ventura riassume in modo grafico il seguente schema:
 Automobili in transito = n.9, Posteggi disponibili = n. 6
 Moduli in transito = n.30, Posteggi disponibili = n. 60

Lo studio proporzionale e modulare del Ventura permette di far entrare, all'interno della fruizione urbana, perfino il "groviglio delle tradizionali strade, attualmente inaccessibili alle vetture classiche. Se pensiamo che questo sistema non è solo destinato alla "fitta ragnatela stradale" come la definisce il Ventura, ma si aggiungono anche gli infiniti spazi filtro interni agli edifici (cortili, distacchi, interrati ecc) che permettono così di avere una fluidificazione totale del transito urbano per l'esclusiva circolazione dei moduli.

Figura 65 Venturino Ventura. Automobili e modulo, ingombro stradale. Copia fotostatica Tav. 11B

Figura 66 Venturino Ventura. Ingombro stradale. Copia fotostatica Tav. 13B



La struttura narrativa è definita dalle linee di corsia (n. 1, 2, 3 e 4).

Le combinazioni sintattiche entrano in scena tramite:

A gruppo in fila

B modulo con masserie

C-D-E distanziamento naturale dovuto all'inevitabile irregolarità di movimento.

Data la scarsa velocità concessa ai moduli nella 1° zona (velocità media 15 Km/h e massimo 20 Km/h) la vicinanza tra veicoli e l'eventuale loro collisione non costituiscono un pericolo. È possibile uno speciale rimorchio trainato dal modulo (2mt x 0,80) per il trasporto feriti. Per i casi urgenti questo servizio è espletato da elicotteri che alzano e trasportano il rimorchio.

F attraversamento sotto la via sopraelevata H

G ponteggi in rastrelliera

L Modulo posteggiato (ingombro h= 1,20 x 0,75 x 0,55)

89 Il piano sequenza è una tecnica cinematografica che consiste nella modulazione di una sequenza (un segmento narrativo autonomo) attraverso una sola ripresa, senza soluzione di continuità, generalmente piuttosto lunga. Come la profondità di campo, il piano sequenza prescinde dal montaggio, che attua un processo di sintesi eliminando tutto ciò che non serve al racconto, sfruttando la molteplicità dei piani all'interno della singola inquadratura e rispettando il tempo del mondo reale

Ivan Valcerca

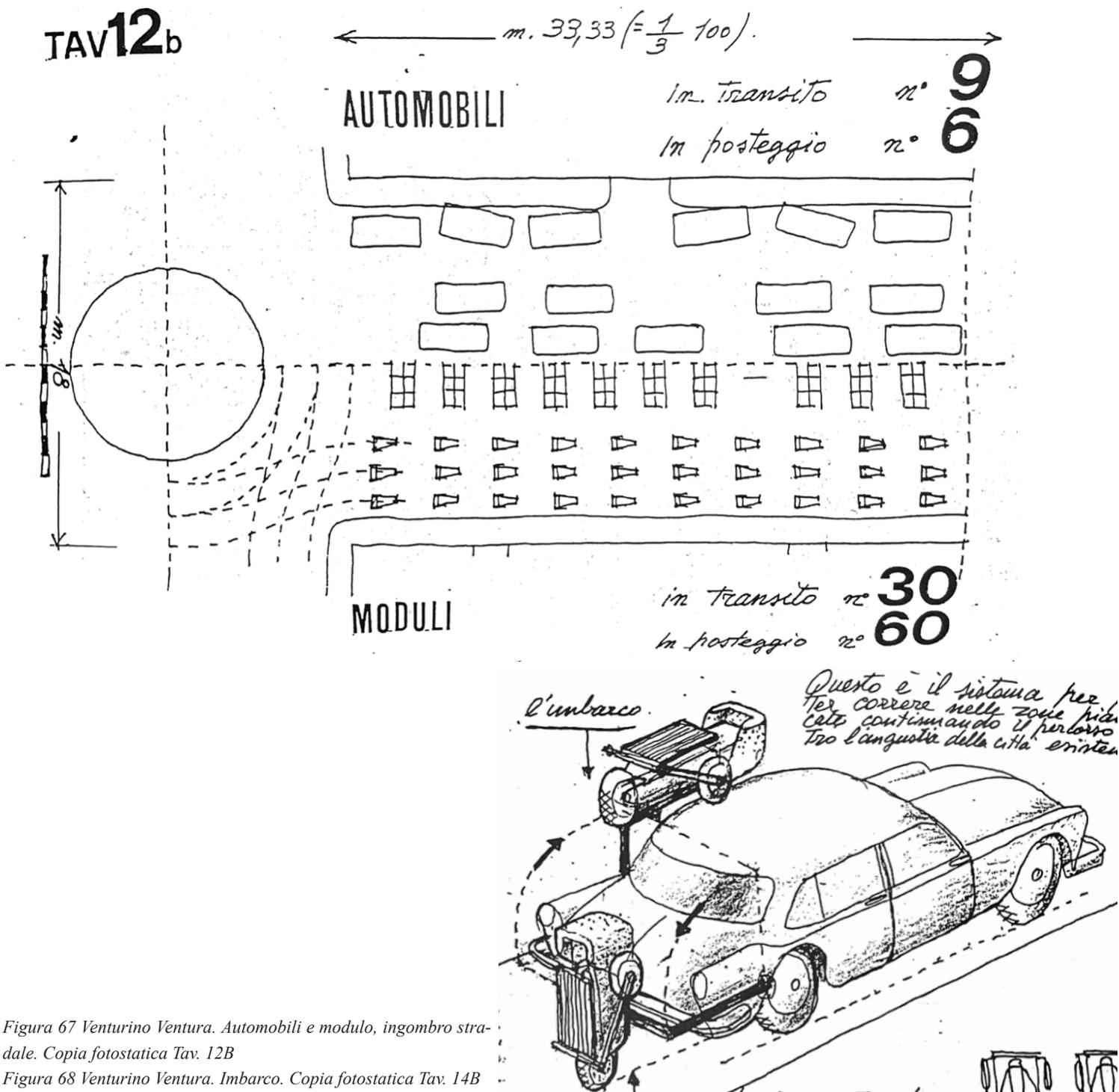


Figura 67 Venturino Ventura. Automobili e modulo, ingombro stradale. Copia fotostatica Tav. 12B

Figura 68 Venturino Ventura. Imbarco. Copia fotostatica Tav. 14B

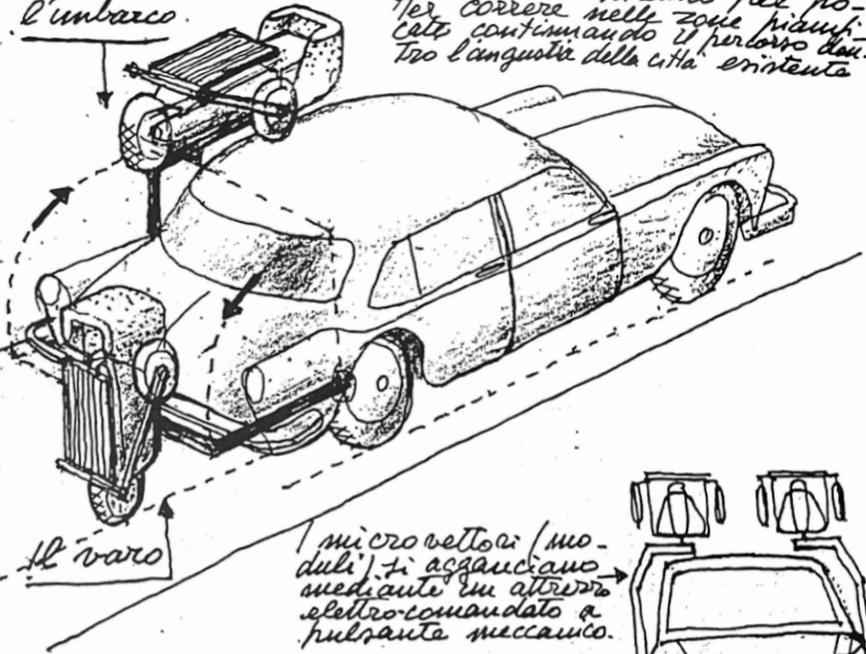
TAV 14b

Qualunque tipo di automobile, anche l'utilitaria più portatile N° 2, microvetta 21 (moduli) Trasporto max N3-4 persone

Mentre l'automobile percorre tutta la via della pianificazione a velocità normale, i microvettori fatti per la penetrazione nell'angusta città in città non possono superare 20 Km/h velocità tarata, peraltro inferiore a quella media del traffico in Tarato centrale.

Il modulo, ad onta della sua minima dimensione, è comodo e sicuro per qualsiasi persona di età e stato di salute, in virtù della sua lentezza e leggerezza tenuta entro strade escluse che annullano ogni possibilità di pericolo.

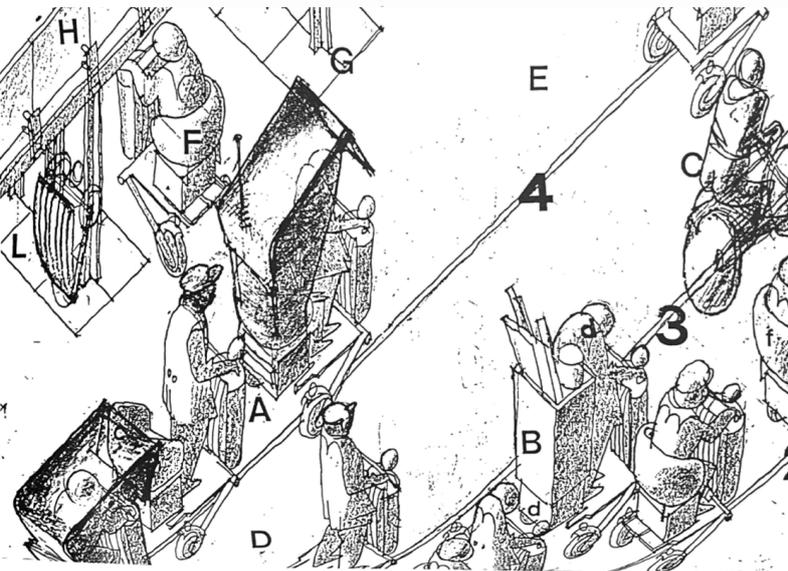
l'imbarco

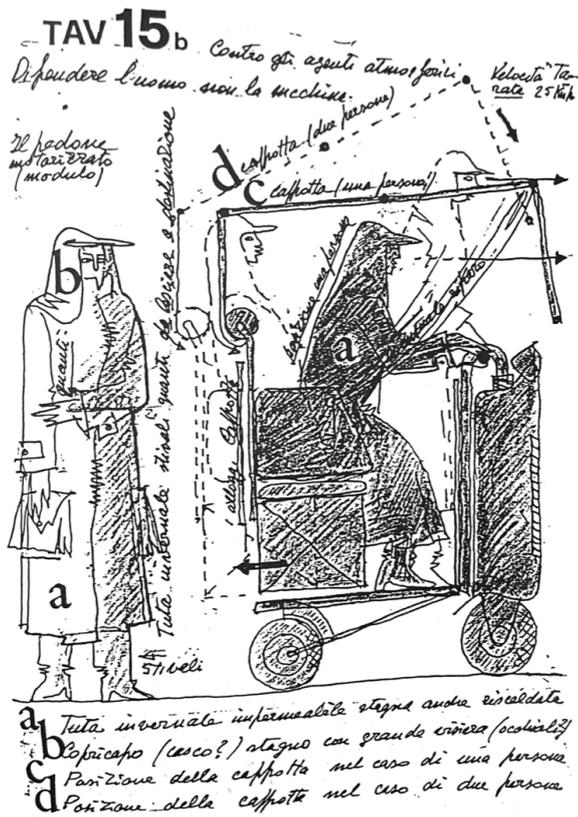


Questo è il sistema per poter correre nelle zone pianificate continuando il percorso dentro l'angusta della città esistente

I microvettori (moduli) si agganciano mediante un attrezzo elettrocomandato a pulsante meccanico.

Il sistema di aggancio è lo stesso di quello predisposto per il fissaggio di sicurezza esterno in ristrettezza.





Vengono ipotizzate:

- Tuta invernale e stivali impermeabili che vanno riscaldati
- Copricapo/casco stagno con grande visiera/occhiali
- Posizionamento della cappotta (con una persona sul modulo)
- Posizione della cappotta (con due persone sul modulo)

4.4 Allegato C:

Esempio teorico di quartiere residenziale.

Composizione dell'indice:

- Tav.1c_Prolungamento in altezza del sistema stradale della città-parco.
- Tav.2c_Particolare della torre residenziale che contiene e dissimpegna i siti fabbricabili.
- Tav.3c_Sezione della torre.
- Tav.4c_Convenienza del concentramento verticale.
- Tav.5c_Unità di vicinato autonomo maglia compositiva del quartiere.

Tav.6c_Composizione (teorica) delle maglie compositive che strutturano il quartiere.

Tav.7c_schizzi dimostrativi.

Tav.8c_Assonometria statico distributiva della torre.

Tav.9c_Esempio di utilizzazione dei siti fabbricabili.

Tav.10c_Esempi di mobilità residenziale.

Tav.11c_Una maglia (vicinato autonomo).

Tav.12c_Indicazioni distributive a chiarimento della Tav. 11.

Tav.13c_Schiero prospettico del centro domestico.

Tav.14c_Il naturale miscuglio di tutte le classi sociali.

Tav.15c_Prospettiva interna di un sito fabbricato secondo la libera volontà dell'utente con visione panoramica senza introspezioni.

Tav.16c_Indicazioni distributive a chiarimento della tavola precedente:

Tav.17c_Svincoli dell'asse (e).

Tav.18c_Incrocio tra i due diversi sistemi di circolazione.

Tav.19c_Stazione metropolitana transito dei moduli.

Tav.20c_Libera edificabilità architettonica.

Tav.21c_Immagine astratta a dimostrazione dell'isolamento assoluto di ogni sito edificabile.

Il fascicolo c riporta, in modo descrittivo l'esempio teorico del quartiere residenziale, che viene analizzato in tutti i punti di vista.

Oltre il blocco della saturazione selvaggia della città esistente, riportato alla sua funzione tradizionale ancora vive ed i suoi caratteri storico-artistici, i terreni liberi o liberabili esigono l'assoluto aggiornamento alla più evoluta urbanistica.

Urbanistica che per ragioni ecologiche assume il valore di città parco, per ragioni logistiche esige una estensione proporzionata alla velocità dei grandi mezzi motorizzati, per ragioni di ordine estetico e funzionale esige il concentramento edilizio di ogni tema architettonico, isolato nel proprio protoplasma verde. L'eterogenea disponibilità dei terreni obbliga ogni espansione urbana, di qualunque tipo essa sia, a seguire il senso radiale di una linearità edificatoria che si insinua negli spazi liberi lungo una propria arteria di transito. (si veda Tav. 5c, fig.79)

Nel caso specifico di destinazione residenziale è il quartiere che diventa un nucleo edilizio concluso intorno ad un centro di servizio relativo alla vita domestica quotidiana. (si veda Tav.6 c, fig.68)

La densità distributiva, imposta dalla vicinanza con il detto

centro di servizio, obbliga i corpi di fabbrica ad uno sviluppo ascensionale assumendo la funzione di vere e proprie vie verticali a disimpegno degli appartamenti privati aperti nella luce e nella libertà panoramica del cielo.



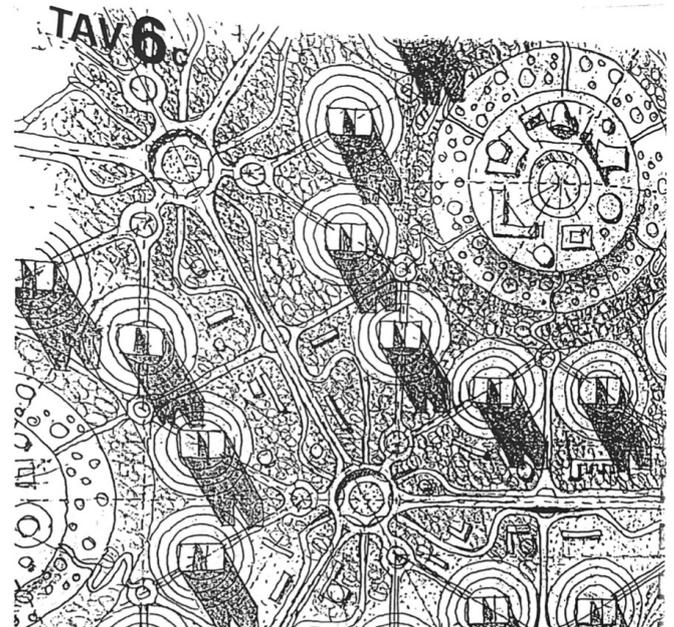
Figura 69 Venturino Ventura. Contro gli agenti atmosferici Copia fotostatica Tav. 15B Disegno a china e matite.

Figura 68 Venturino Ventura. Pianificazione. Copia fotostatica Tav. 6C

Pagina seguente:

Figura 69 Venturino Ventura. Particolare della pianificazione urbana. Copia fotostatica

Figura 70 Venturino Ventura. Inserimento urbano e ambientale. Copia fotostatica Tav 1C

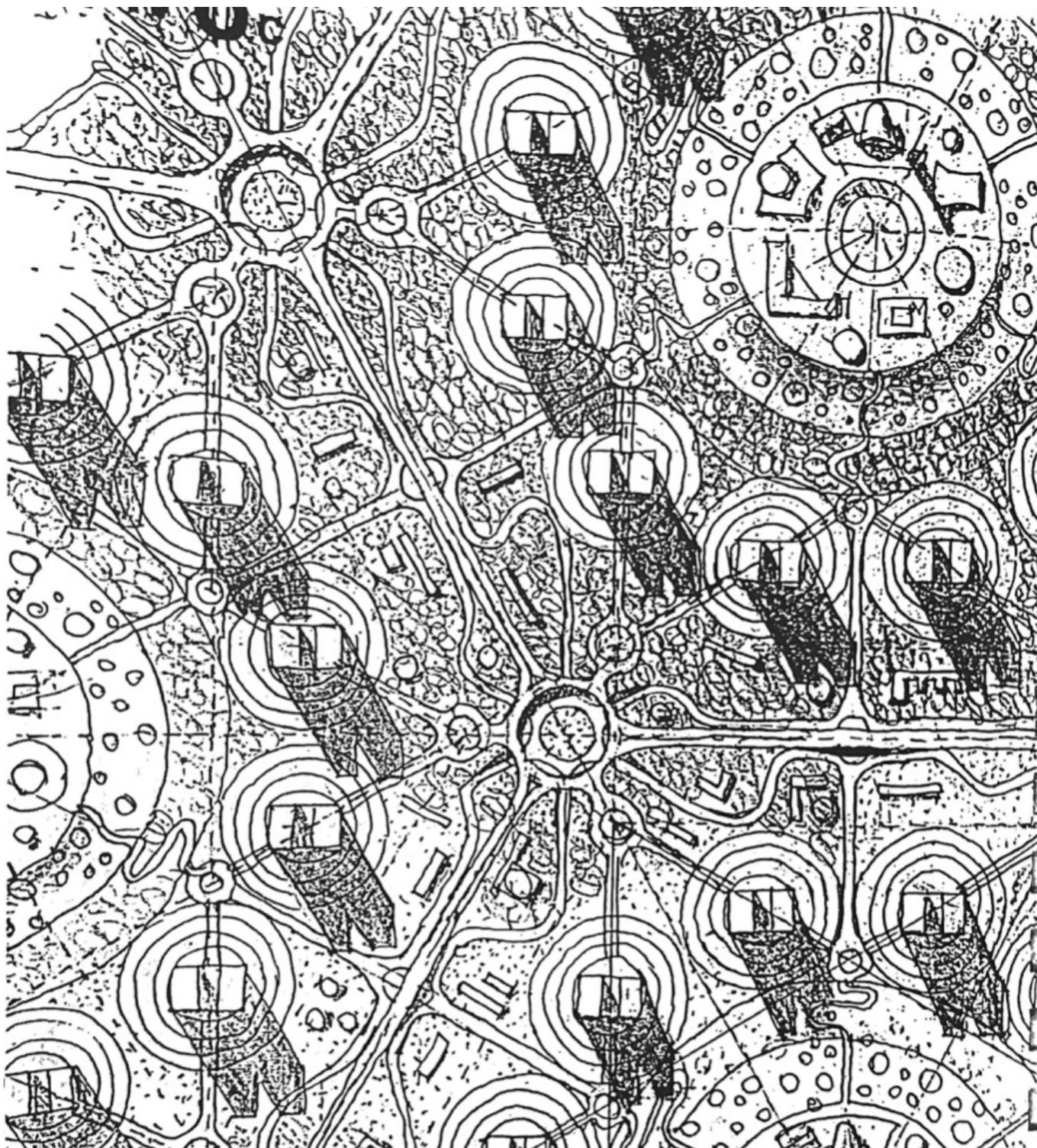


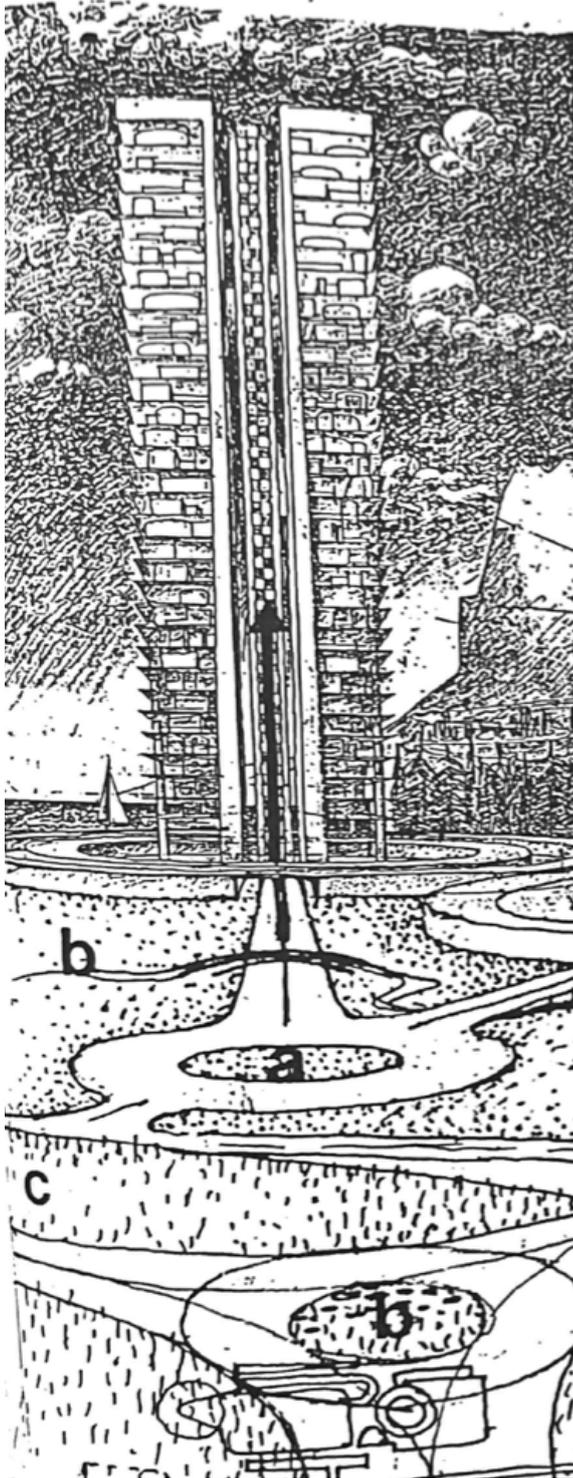
La tavola 1c (fig.70) si riferisce al prolungamento verticale (in altezza) del sistema stradale della città-parco. La pianta puntiforme delle torri residenziali (asse verticale) permette di seguire la natura da qualsiasi area o terreno edificabile. Ai piedi di questi assi verticali, un rimessaggio anulare accoglie le auto private con i relativi moduli. Da questi anelli, dove avviene il filtro tra i due differenti tipi di veicoli, i moduli possono irradiarsi per un servizio individuale a breve raggio (autonomia domestica).

La composizione grafica presenta in primo piano e in vista laterale i due soggetti (a) macchina e (b) modulo) posizionati su una linea di terra posizionata in basso. Da questi due elementi uno schema che sintetizza la viabilità ne delinea graficamente le caratteristiche:

- a viabilità esclusiva per auto
- b viabilità esclusiva per micro-veicoli
- c circolazione pedonale nel verde
- d circolazione in territorio boschivo.

Queste vie di percorrenza, distinte, si incrociano in un articolato schema funzionale che permette di identificare la collocazione verticale (sopraelevate) delle vie dedicate alle automobili, gli innesti, generati dagli snodi viari dei due sistemi e il percorso libero ed ecologico che i pedoni possono svolgere nella libertà della fruizione del paesaggio. In fondo, collocato





La pianta piramidale delle
torri residenziali (anzi verticali)
permette di seguire la natura
accidentata di qualunque terreno.
Al piede delle torri si inseriscono
anulari, accolgono le auto pri-
vate e relativi moduli. - Da
questi anelli, dove avviene il
filtro tra i due diversi tipi
di veicoli, i moduli possono
irradiarsi per un servizio indi-
viduale a breve raggio (auto-
sua domestica).

a viabilità esclusiva per auto.

b viabilità esclusiva per micro-veicoli.

c circolazione pedonale nel verde.

d terreno boschivo o campo sportivo.

Ivan Valcerca

nella parte alta a sinistra del foglio, posizionato in verticale, abbiamo l'estensione verticale delle vie residenziali. Dalla strada all'anello di deposito, le vie si tramutano in ascensori e scale sospese e panoramiche, ed il Ventura, seppur in uno schema di massima, riesce a trasportare questo senso di continuità e di leggerezza degli innesti abitativi tramite l'accurata rappresentazione a matite del cielo e delle nuvole. L'unità abitativa sembra comporsi progressivamente, durante l'aumento di quiete, quindi non una casa torre, ma un insieme di nuclei residenziali che si aggregano intorno a scale e ascensori costeggiando il paesaggio (sintetizzato da vie boschive, marine e montagne) e divenendone parte integrante e osservatore privilegiato per il libero godimento dell'ecosistema naturale. La tavola 2c è l'ingrandimento del dettaglio descritto nella tavola 1, il sistema verticale che con molta probabilità è stato inserito dal Ventura in una composizione più ampia con la funzione descrittiva della viabilità e dei possibili innesti. Per questo la prima tavola è composta da una narrazione descrittiva nella parte inferiore della composizione, la parte centrale il paesaggio descritto in modo dettagliato, la colonna in alto a sinistra vi è una descrizione schematica apportata dal Ventura a penna e in corsivo, a sinistra, viene riprodotta, in scala, la tavola 2 collegata al resto della rappresentazione solo tramite la prosecuzione nella rappresentazione delle alberature boschive.

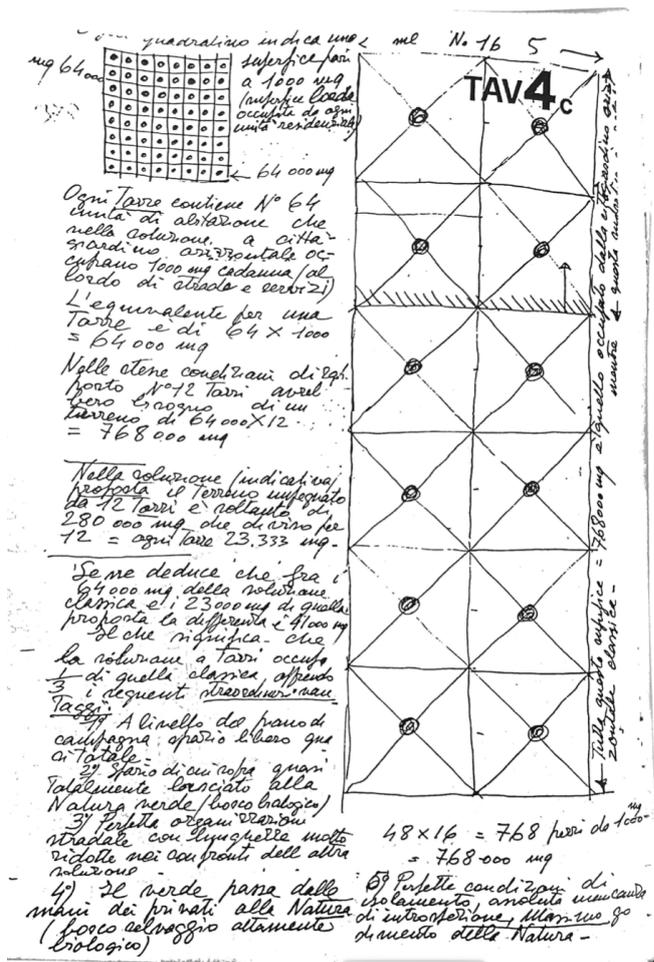
La tavola 2 acquisisce particolare importanza se letta e accostata con la tavola 3c. come descritto in precedenza, questa tavola permette di leggere in modo più agevole la progressione morfologica che la via verticale conquista nei confronti del paesaggio e della rappresentazione dei vari paesaggi che il Ventura fa convivere in un'unica composizione.

La terza tavola nasce dalla stessa immagine, ma la torre viene sezionata, evidenziando in questo modo, il legame tra le vie verticali collegate ai nuclei (C) (64 siti liberi e fabbricabili) tramite ponticelli metallici (G), con all'ingresso (B) il raccordo anulare che porta ai garages per 2 auto e 4 moduli a sito (D), la zona dedicate all'impiantistica (H) cisterna per deposito acque e bocche antincendio, (E) elettricità. Nella sezione viene identificata anche la tipologia di fondazione sfruttabile per tre corpi di fabbrica (F). la parte centrale è visivamente autonoma e composta da ascensori e scale di soccorso (I). la parte superiore della torre presenta dei locali per impianti di servizio (L) e una base (A) destinata all'eliporto. La sezione

del corpo edilizio vive all'interno di un paesaggio naturale boschivo ben rappresentato tramite linee ad inchiostro, il paesaggio montano probabilmente arricchito da campiture cromatiche a pastello come il cielo e le nuvole che vengono rappresentate per 1/3 del foglio. L'apparato descrittivo testuale, soprattutto quello di destra sembra incollato sulla superficie disegnata.

In questa box vengono elencate alcune 4 tematiche fondamentali per il progetto:

la sicurezza contro gli incendi che tramite il corpo di servizio della strada verticale, consente la fuga tramite ponticelli metallici che passano tramite i grandi diaframmi tagliafuoco. La promiscuità tra differenti classi sociali viene disperso in quanto gli appartamenti risultano disimpegnati direttamente su strade verticali



Ogni unità gode di un assoluto isolamento assoluto, un grande diaframma verso la libertà panoramica

La superficie coperta è liberamente articolabile entro i siti fabbricabili.

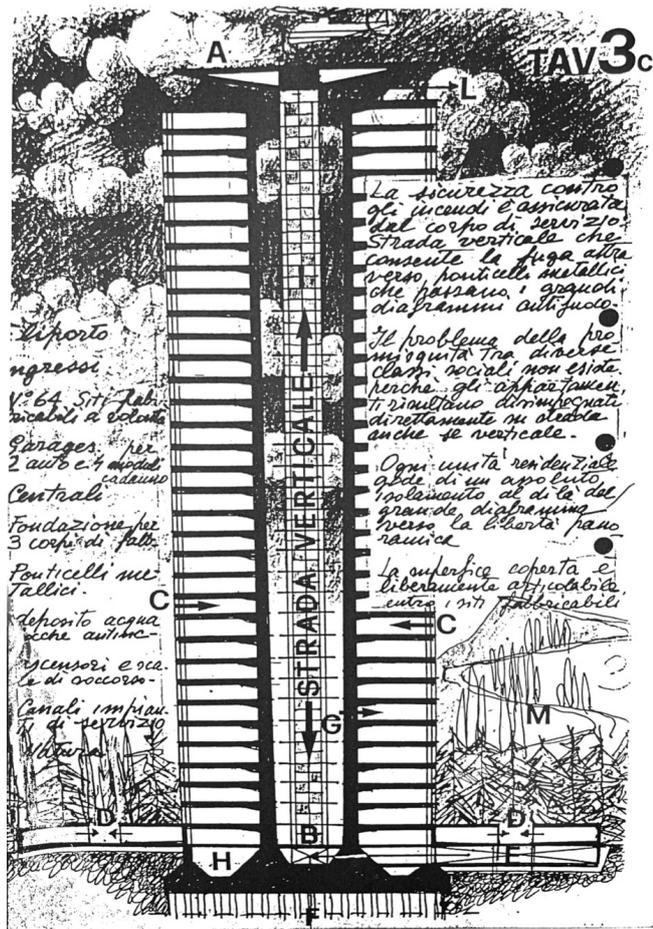
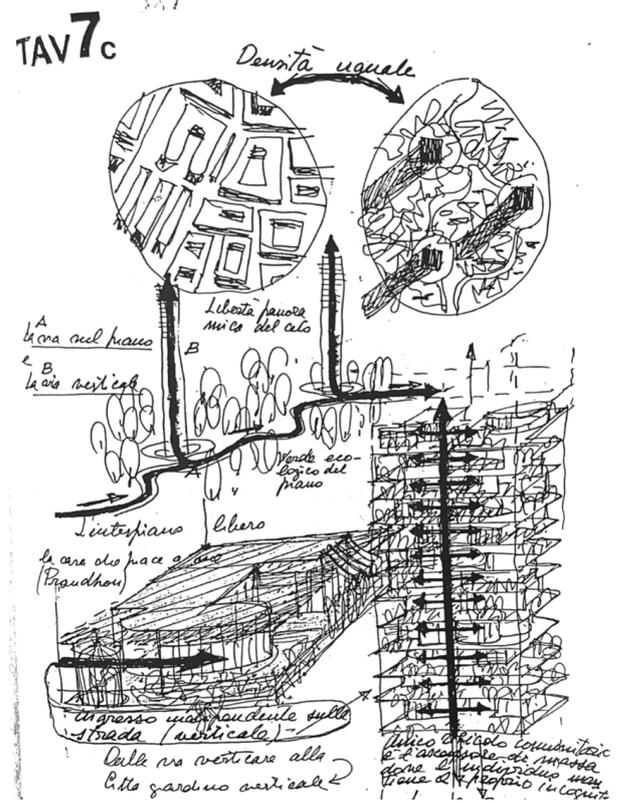


Figura 71 Venturino Ventura Organizzazione metrica della strada verticale. Copia fotostatica Tav. 4 fascicolo C

Figura 72 Venturino Ventura, Sezione e organizzazione della strada verticale. Copia fotostatica Tav. 3 fascicolo C

Figura 73 Venturino Ventura. Densità edilizia. Copia fotostatica Tav. 7 fascicolo C



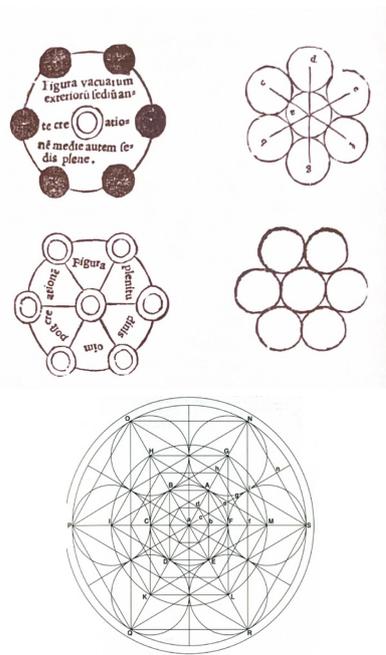
Ogni torre (tavola 4c) contiene 64 unità di abitazione che nella costruzione a città giardino orizzontale occupano 1000 m quadri cadauno al lordo di strade e servizi, l'equivalente per una torre e di $64 \times 1000 = 64.000$ m quadri. Nelle tradizionali condizioni di rapporto, le 12 torri avrebbe bisogno di un terreno di 64.000 m quadri per 12 = 768.000 m quadri. Nella valutazione indicativa proposta il territorio impegnato da 12 torri è di 280000 mq che diviso per 12 equivale a 23.333 mq a torre. (tav 7c)

Il Ventura deduce che la sua proposta a confronto del sistema a torri tradizionale riporta una differenza di 41.000 mq, 1/3 di quella classica e fornendo interessanti vantaggi:

Il livello del piano di campagna è uno spazio quasi del tutto libero.

Bosco-biologico che accoglie gli innesti edilizi
Organizzazione stradale con lunghezze ridotte

Il verde passa dalle mani dei privati alla natura (bosco selvaggio altamente biologico). Perfette condizioni di isolamento e di introspezione.



La tavola 5c e 6c si riferisce alle unità di vicinato maglia compositiva del quartiere, la tavola rappresenta lo sviluppo compositivo planimetrico, ai piedi di ogni strada verticale vi sono 60 posteggi coperti che contengono, come detto, due macchine e 4 moduli a nucleo, all’interno di questo sistema articolato ai piedi delle torri, vi è l’accesso per le automobili che arrivano dal collegamento (snodi stradali) organizzati sugli assi di collegamento con la città storica. Altro innesto è quello riferito all’ingresso dei micro-vettori e la loro viabilità esclusiva negli appositi raccordi e nel paesaggio naturale. Il percorso del micro-vettore che il Ventura ipotizza rappresentato con il colore rosso, in planimetria compone la stella di David. Mentre le vie destinate alla fruizione delle automobili che il Ventura ipotizza di colore nero sono sei assi passanti per il centro. Questa composizione mostra ed utilizza geometricamente tutte le svariate possibilità che la pianta centrale può consentire. Dal cerchio, centro dello sviluppo sociale e collettivo, ai raccordi per i moduli (stella di David) fino alla congiunzione dei nodi viari delle automobili (esagono) ad una trama geometrica che si innesta in una organica. Fusione geometrica e distribuzione degli ambienti pubblici e privati tramite flussi di vita quotidiana e spostamenti. Analizzando nel dettaglio la pianta, possiamo renderci conto

di come il Ventura sia vicino all’”approccio geometrico -matematico che nel novecento, grazie agli studi sull’architettura parametrica di Moretti, tornò al centro del dibattito architettonico. Con Euclide e i suoi Elementi dalla fine dell’ottocento si inizierà ad avere un’attenzione verso gli oggetti geometrici realizzabili tramite riga e compasso⁹⁰ dedicando alla realizzazione dei poligoni iscritti e circoscritti ben sette definizioni e 16 proposizioni. In particolare nella proposizione 15, descrive il modo in cui in un cerchio dato, vi si possa inscrivere un esagono regolare sia equilatero che qui angolo.

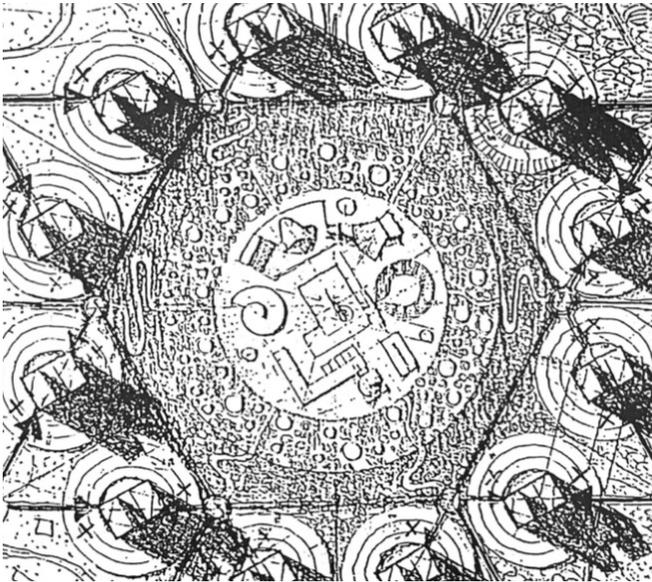
“i cosiddetti prolegomeni avvertono che l’opera è mirata al “comodo de’ studiosi” per rendere più agevole la comprensione del rapporto che la matematica intrattiene “con le cose visibili e sensibili” in assenza di tale rapporto, essa rimane incomprensibile. Del resto, lo stesso Boezio, interpretando Pitagora, aveva sostenuto che un uomo estraneo alla matematica è incapace di acquisire la vera conoscenza. Leonardo Fibonacci, che a distanza di quasi un millennio, con la sua Pratica Geometriae, aveva proseguito la strada intrapresa da Euclide.⁹¹ Con Euclide che viene integrata la proposizione, inscrivendo sei cerchi uguali in un unico cerchio. Sfruttando l’armonia della simmetria spaziale di una figura esagonale regolare inscritta in un cerchio dato, si giunge allo schema riportato in figura, che mostra la costruzione geometrica. Bovelles giunge a considerazioni filosofiche, numerologiche e cosmologiche innovative. Dall’immagine a sette cerchi vengono ricavate i principi di tutte le cose: Il cerchio centrale, l’origine, Dio, mentre i sei cerchi circostanti sono i gradi di tutta la Creazione. Va notato come da piccoli tondi partono tre fasci da un punto centrale, (sei diagonali dell’esagono) si può ricostruire il monogramma di Cristo. Il Ventura va oltre, utilizza tutte le potenzialità compositiva per tale genesi geometrica, fino a modulare il progetto, nelle sue planimetrie, in una stella di Davide.

Figura 74 Giordano Bruno, *Corpus Iconographicum*.

Figura 75 immagini tratte da Caroli Bovilli, *Libellus de Mathematicis rosis*, 154v e 180v.

90 Per la geometria greca, la questione del disegno era il punto centrale.

91 Ribichini, dal tre al sei in *Tenebra luminosissima*, 2017, pp107-113



Le tavole 8c, 9c e 10c rappresentano in pianta le operazioni spaziali che si possono attuare nelle aree edificabili, ogni modulo può essere composto liberamente, per questo il Ventura struttura varie casistiche che vengono accennate nella tavola 10c, mentre nella 9c viene proposta una soluzione tipologica basata sul centro, luogo destinato per lo spostamento verticale tramite scale e ascensori, passerelle metalliche che passando per l'intercapedine taglia fuoco arrivano agli ingressi. Le due aree laterali si dividono in appartamento singolo e grande e da due appartamenti comunicanti. Il Ventura nella predisposizione logistica degli ambienti è estremamente attento a realizzare composizioni che rispondano precisamente a funzioni e utilizzi dei futuri abitanti (studentato, appartamenti abbinati, duplex a due livelli ecc) il Ventura marca in modo netto i piloni in cemento armato che si collegano ai tiranti per le solette in materiale composto, i muri taglia fuoco che fungono contestualmente da struttura portante per le vie verticali (ascensori e scale), e le quattro unità che esplodono verso l'esterno avendo come limite compositivo l'asse dei due muri portanti. Le unità abitative sembrano comporsi liberamente, partendo da una tenzione vincolamene per poi liberarsi verso il cielo, la luce e il panorama. Il solo utilizzo del tratto ci restituisce una struttura volumetricamente e strutturalmente leggera, provvisoria, modificabile e liberamente assemblabile. Anche in questa composizione si sottende una

griglia alla base della distribuzione spaziale. 4 grandi aree quadrate, intervallate da un'area rettangolare composta da 12 quadrati inferiori che accolgono le veee aree distributive e di spostamento delle vie verticali. La tavola 8c parte da questa distribuzione spaziale e tramite un'assonometria con la diagonale a 45° dal vertice sinistro del foglio ricomponne concettualmente l'idea di una torre metabolista, differenziata nei volumi a seconda della distribuzione e organizzazione degli spazi interni. Le sfumature a matita per identificare la sezione delle parti in cemento armato, il puntinismo per identificare le solette divisorie (a prova di incendi) dei vari piani del giardino verticale. I quattro blocchi quadrati sembrano traslare fino ai vertici di un quadrato che immaginammo traslare sugli assi (grande come i 4 blocchi). Dal centro del quadrato traslato tre moduli quadrati vengono disposti verticalmente suddividendo il corpo per le vie verticali (ascensori) e i due laterali per passerelle e scale metalliche.

Il Ventura non racconta e non rappresenta l'aspetto estetico del progetto, ne traccia e delinea le funzioni e il valore sociale che queste trasformazioni portano e soprattutto concentra la maggior energia visiva nella descrizione del paesaggio.

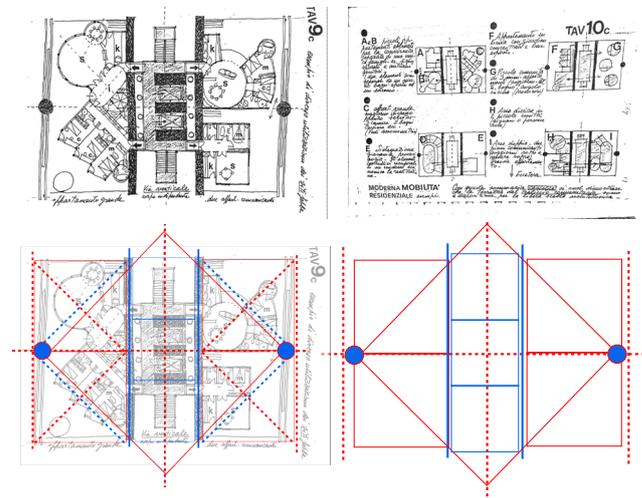


Figura 76 Venturino Ventura. Particolare di distribuzione planimetrica. Copia fotostatica Tav. 9 fascicolo C

Figura 77 Venturino Ventura. Casistica abitativa. Copia fotostatica Tav. 10 fascicolo C

Figura 78 Analisi grafica di una pianta tipo

Ivan Valcerca

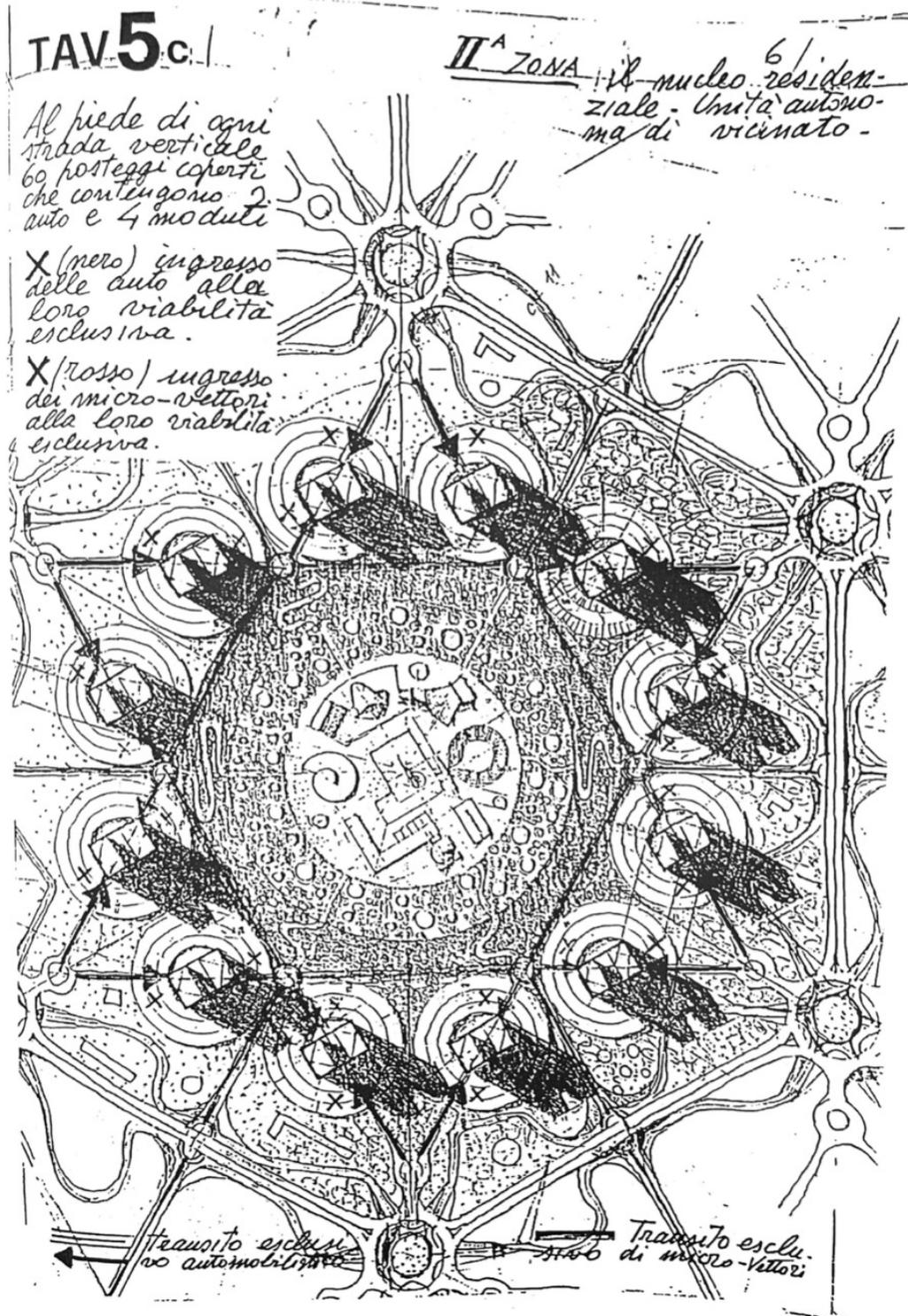
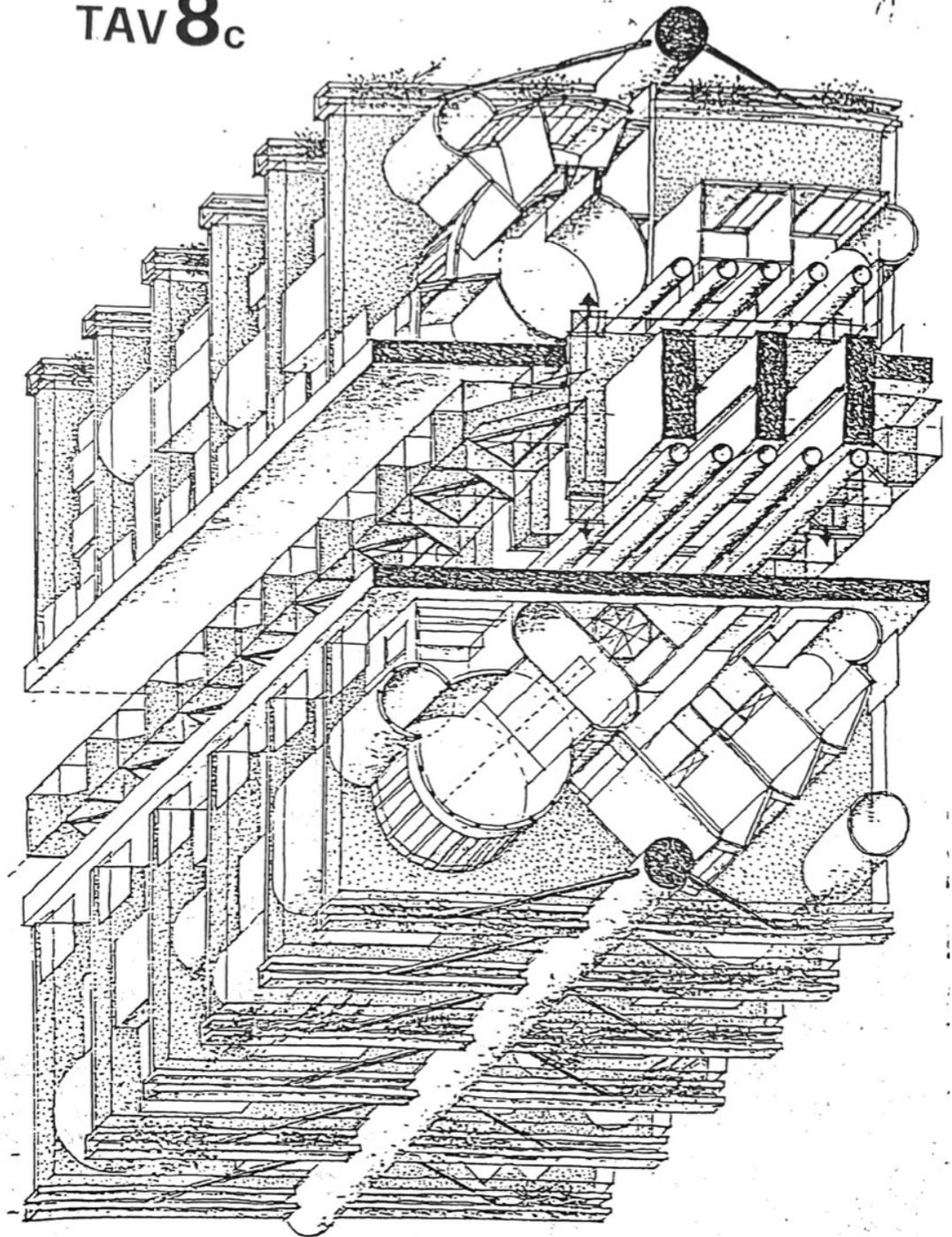


Figura 79 Venturino Ventura. Organizzazione planimetrica. Copia fotostatica Tav. 5 fascicolo C

Figura 80 Venturino Ventura. distribuzione planimetrica-Assonometria. Copia fotostatica Tav. 8 fascicolo C

TAV 8_c



Thorlief Boman indagando i modi di vedere il mondo e i suoi comportamenti sostiene che quello israelitico, “*dinamico, rigoroso, appassionato e spesso esplosivo*”⁹² si contrappone a quello ellenico “statico, pacifico, moderato e armonioso” l’essenza senza il movimento non esiste, non prende forma è “non entità”, l’edificio per la concezione ebraica significa l’oggetto fruito, l’abitare o il luogo di riunione, di conseguenza l’architettura ispirata al pensiero ellenico si basa sugli elementi estetici quali colonnati, proporzioni, modanature, su una visione compositiva in perfetto equilibrio estetico. Il pensiero ebraico, secondo Bruno Zevi, predilige l’architettura organica, vivente e modulata partendo dai bisogni e dalle esigenze dei fruitori, in grado di svilupparsi e liberarsi da ogni tabù formale, dalle regole simmetriche, dagli allineamenti, dai rapporti tra pieni e vuoti, dalle regole prospettive rinascimentali, “*un’architettura la cui unica legge, il cui unico ordine è quello del mutamento*”⁹³

Se ripercorriamo i passi della Bibbia che si riferiscono alle costruzioni, non abbiamo mai dei riferimenti di carattere estetico e formale, ma estremamente funzionali. L’Arca di Noè ci viene narrata e documentata in ogni fase e in ogni dettaglio dello sviluppo della sua edificazione, ma nessun riferimento all’immagine visuale. Ed ecco che tutto l’elaborato del Ventura, analizzato fin qui sembra descrivere non il valore architettonico visuale, ma per il suo uso.

Come nelle opere di Wright, il Ventura si basa sulla polarità linguistica, sulle dissonanze, sull’emancipazione e sulla contraddizione, rigorosa e contemporaneamente espressionistica, richiama pienamente il concetto eisteiniano di campo, multi dimensionata, celebra lo spazio, fluidificandolo e articolandolo secondo i percorsi umani inserendo un continuum tra edificio e paesaggio.

Perfino nella visione complessiva del progetto il Ventura non è mai interessato a celebrare il proprio prodotto-progetto come un fattore estetico, ma ne traccia le regole compositive che racchiudono la libertà di azione dell’uomo. Per questo motivo le viste prospettive che l’architetto impiega per la narrazione dell’innesto urbano e che riguardano le tavole 11c, 12 c, 13 c, 15c, 16 c il Ventura si trasforma in un osservatore onnisciente, un organizzatore che dall’alto visiona l’ordine

generale del suo progetto. La prospettiva bioculare dell’architetto improvvisamente si trasforma in una prospettiva aerea di richiamo futurista. La rappresentazione segue due caratteristiche, la prima, il disegno prospettico permette di osservare dall’alto il cuore urbano della nuova espansione urbana, l’anello di verde e la cinta edificata con le vie verticali, il cielo e le nuvole con pastelli colorati, l’abbozzo delle ombre portate che si proiettano sul vasto terreno centrale senza mai invadere la torre vicina, di sfondo le colline e il verde della periferia con annesse le tracce dell’uomo visibili in ponti e autostrade. La stessa immagine viene riprodotta dal Ventura in skyline, senza colore né campiture. Viene fatta eccezione, nella tavola 12 c per la rappresentazione del manto verde continuo rappresentato con la tecnica del puntinismo enunciata in una legenda collocata in alto a destra.

La tavola 12 c ci elenca le varie funzioni che l’uomo svolge nel centro comunitario nello spazio ricavato tra le vie verticali rappresentati maggiormente in un ingrandimento nella tavola 13c:

Parrocchia e campanile
Mercato coperto
Cinema-teatro riunioni
Caffè circolo ricreativo biblioteca
Posta rionale, delegazioni
Laghetto
Ponticello
Giardino con vasca
Botteghe commerciali
Piccoli servizi
Studi privati, piccole officine artigianali

Nelle tavole viene indicato, come un elemento tra i fondamentali, l’infinito panoramico che sarà il protagonista delle tavole 14 c, 20 c e 21 c.

Le tavole 17c, 18c e 19c (fig.87,88,89) sono dedicate alla rappresentazione di particolari snodi urbani, la prima rappresenta lo svincolo dell’asse (e) di traffico sulla linea residenziale, l’asse è sopraelevata in modo da non interrompere la continuità del piano verde. L’incrocio di vie di transito automobilistico che uniscono le ossature verticali intensamente abitate con l’arteria (d). il transito dei moduli è separato e serve i quartieri autonomi e porta alla città vecchia. La tavola 18c rappresenta graficamente l’incrocio tra i due diversi

92 Thorlief Boman, Hebrew thought compared with Greek.

93 Bruno Zevi, *Ebraismo e architettura*

sistemi circolatori, quello delle automobili e quello separato dai moduli che avviene su due linee diverse. Naturalmente è quella dei moduli che, dato il suo minimo ingombro sottopassa. Mentre le automobili si fermano sulla grande arteria, i moduli sono liberi di entrare nella vecchia città. La prospettiva a volo d'uccello inquadra l'intersezione dei due sistemi viari, uno coincidente con la quota di calpestio inserita nel verde continuativo, la seconda sopraelevata che permette il collegamento verso i punti di raccolta delle automobili. Le sagome di possibili cipressi sono campite con pastelli e le ombre proprie rimarcano le volumetrie circolari sottolineando il dislivello dei sistemi viari. La tavola 19 c rappresenta una tipologia generica di stazione metropolitana del transito anulare, a completamento della vista prospettica vi è una sezione in scala ridotta che schematizza l'accesso, le banchine di attesa e l'alloggio destinato ai convogli per il trasporto dei moduli. Dai sintetici tratti si evince che la ferrovia è di tipologia leggera. Tra gli spazi interposti tra le inversioni di marcia (8) collocate ogni cinque chilometri, sono indicate le stazioni dei moduli lanciati su ferrovia. Il ponte sopraelevato (6) è il passaggio diretto dei moduli. Il sistema è particolarmente utile per il servizio notturno (carrì pesanti). La ferrovia metropolitana di superficie (1) viene predisposta per trasportare solo i moduli che, portati a grande velocità, lungo questa circolare accorciano e facilitano i loro percorsi interni. Il campo (2) è la preparazione all'imbarco e sbarco programmato a comando computerizzato.

La strada (3) rappresenta i monosensi della grande arteria di circonvallazione dei moduli proveniente dal campo dei posteggi illimitati (4) e dalla città parco. Vengono indicati (5) gli ingressi dalla strada di imbarco della ferrovia che trasporta a grande velocità i moduli.

Di particolare interesse stilistico sono le rappresentazioni in sezione. Il Ventura si avvale del metodo delle sezioni nel piano verticale, nel caso della tavola 14 c per dimostrare il "naturale miscuglio" tra il costruito e l'ambiente, tra la casa e le classi sociali. In questa tavola il Ventura indica come le classi sociali in favore di una equilibrata impostazione di aggiornamento urbano. Il decoro urbano differenziato prodotto dalle differenti classi sociali sarà poco evidente all'esterno. Il Ventura fa un censimento sociale individuando varie categorie:

Il ricco

Il povero

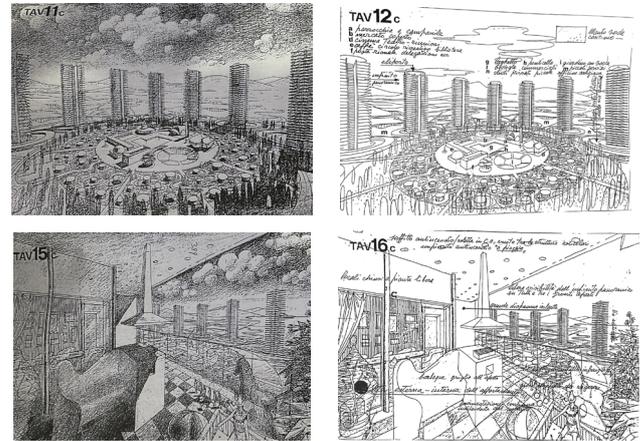
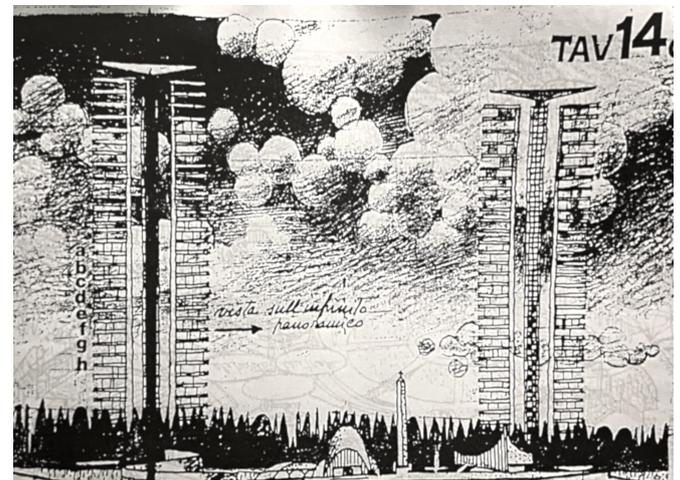


Figura 81 e 82 Venturino Ventura. Vista panoramica sul quartiere e funzioni delle aree comunitarie. Copia fotostatica Tav. 11 e 12 fascicolo C

Figura 83 e 84 Venturino Ventura. Affaccio panoramico dal sito edificato e descrizione delle componenti. Copia fotostatica Tav. 15 e 16 fascicolo C

Figura 85 Venturino Ventura. Dettaglio area comunitaria. Copia fotostatica Tav 14 fascicolo C

Figura 86 Venturino Ventura. Vista sull'infinito panoramico-Tav 13 fascicolo C (ingrandimento)



Ivan Valcerca

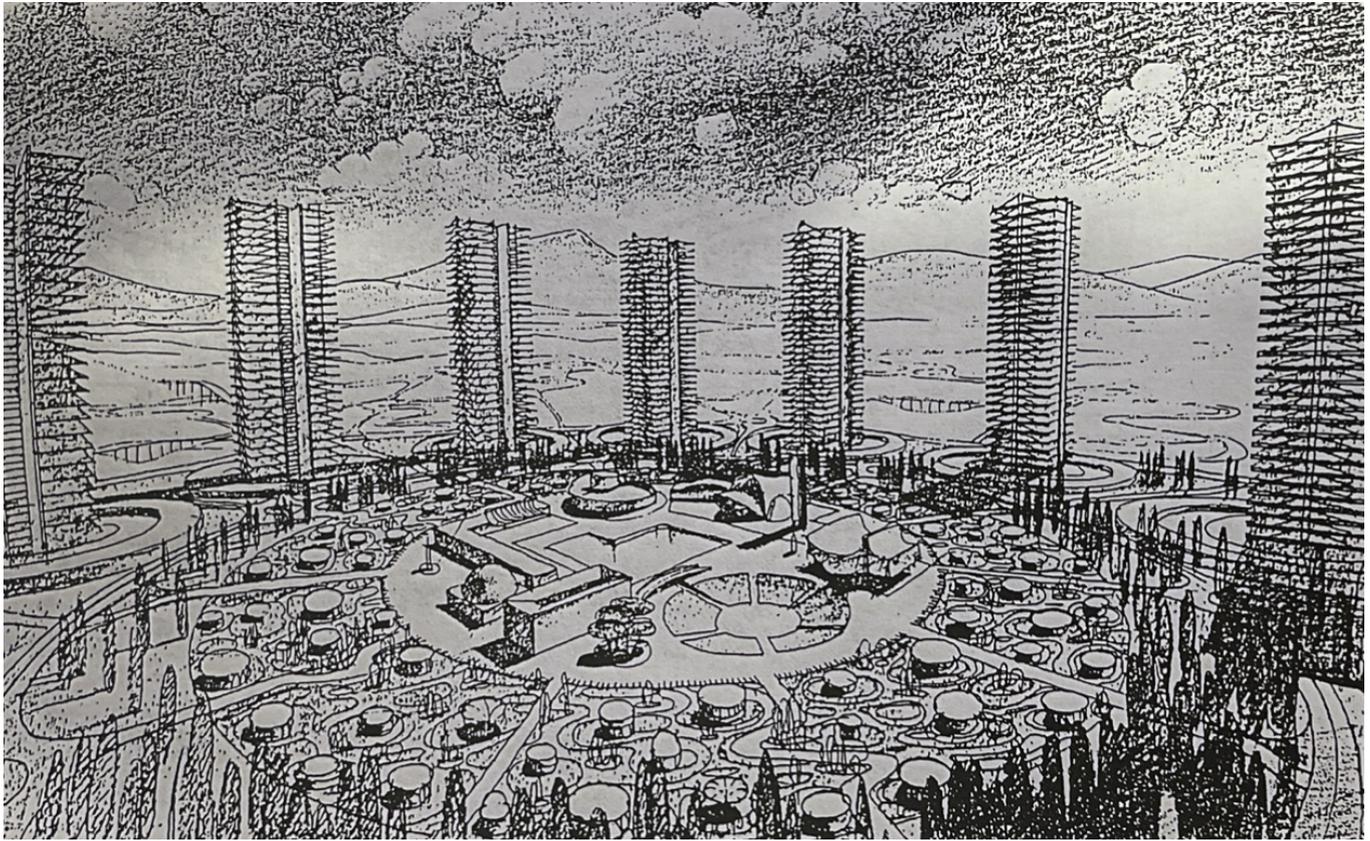
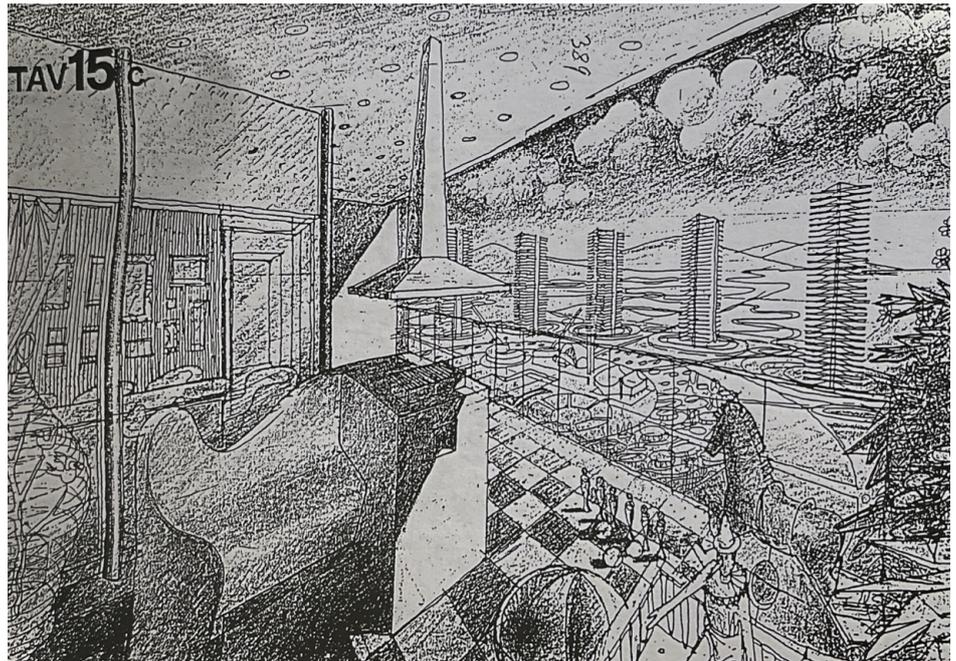


Figura 81 e 82 Ingrandimento. Venturino Ventura. Vista panoramica sul quartiere e funzioni delle aree comunitarie. Copia fotostatica Tav. 11 e 12 fascicolo C. Anche nelle copie ritrovate si può notare come il Ventura lavori in due modi: il disegno a fildiferro a china su carta lucida, contestualmente lo stesso disegno viene campito con le matite clorate.



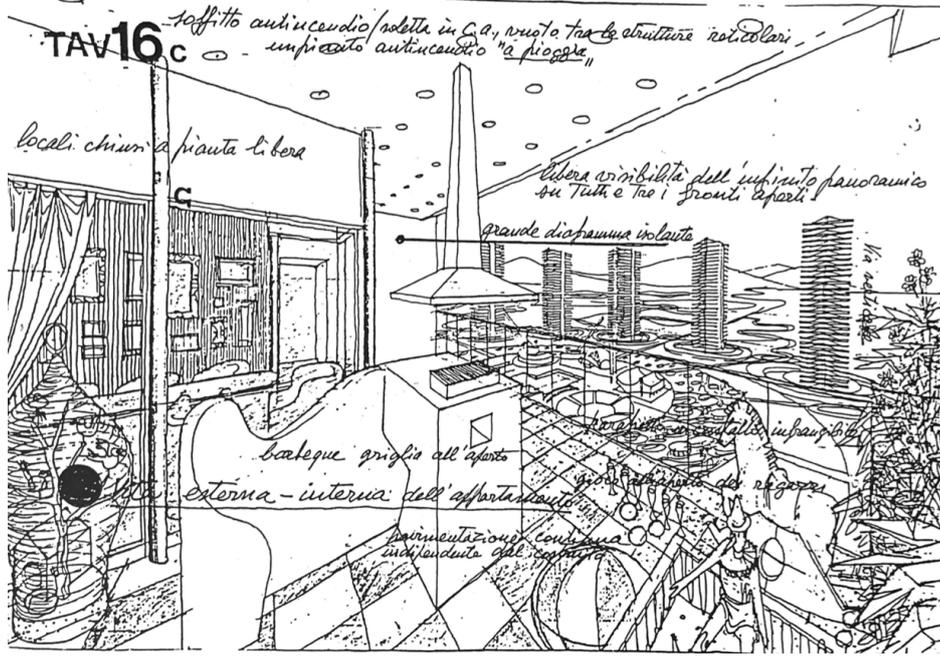
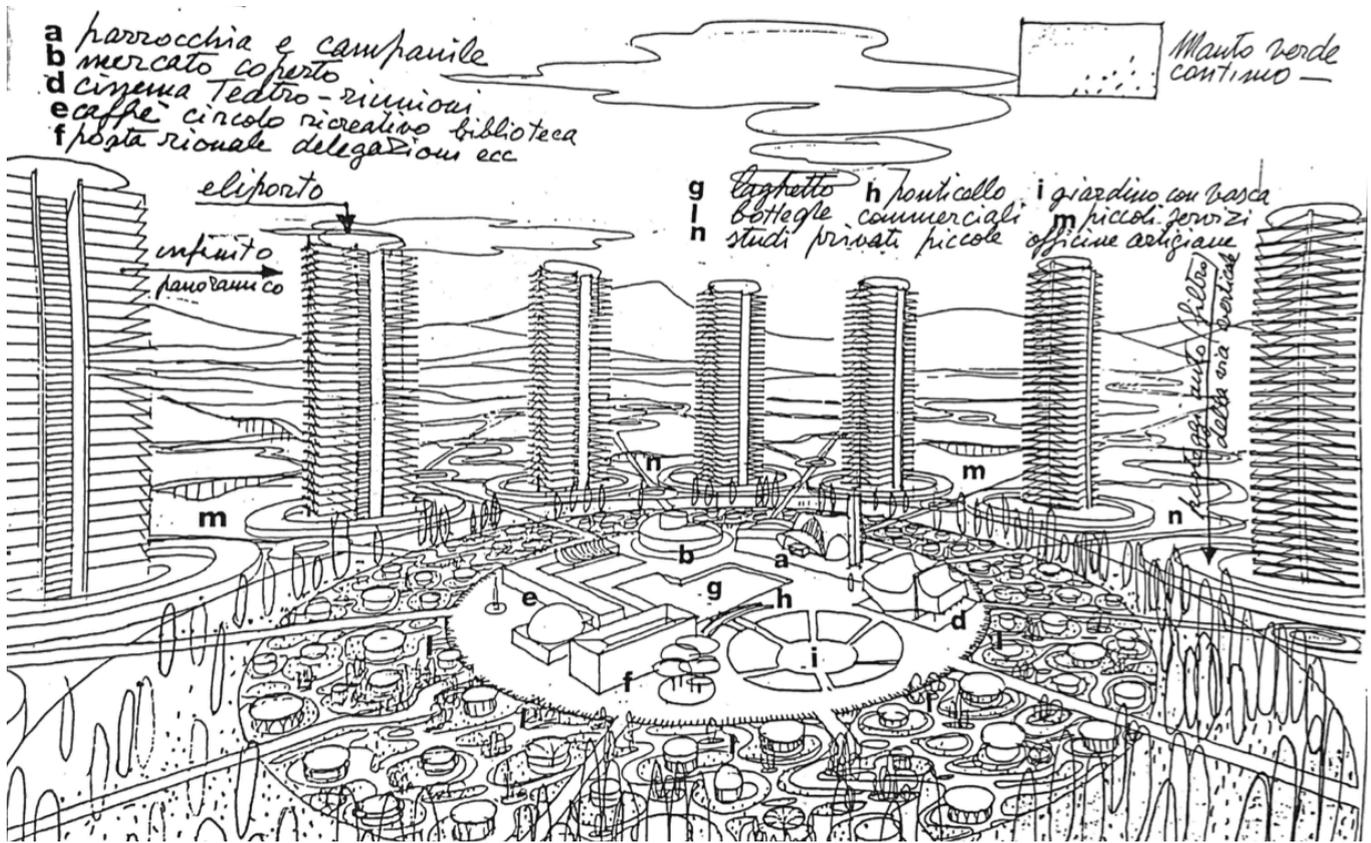
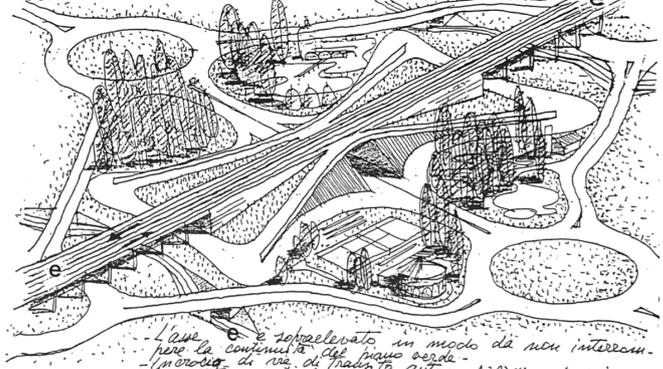


Figura 83 e 84 Ingrandimento. Venturino Ventura. Affaccio panoramico dal sito edificato e descrizione delle componenti. Copia fotostatica Tav. 15 e 16 fascicolo C. Anche nelle copie ritrovate si può notare come il Ventura lavori in due modi il disegno a fildiferro a china su carta lucida, costruttualmente lo stesso disegno viene campito con le matite clorate.

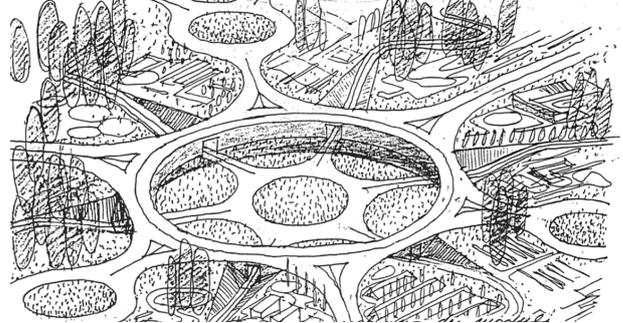


TAV17c ^{15c} Sovrincroce dall'asse e di traffico sulla linea razionalizzata

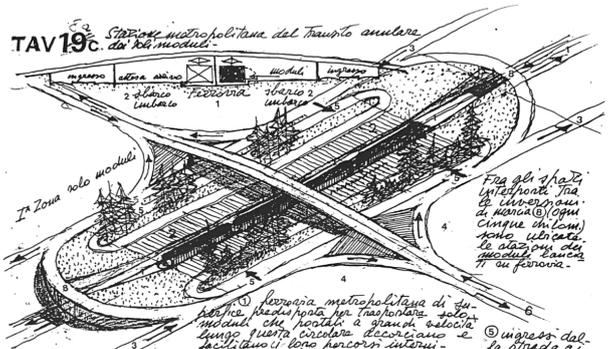


L'asse ^{15c} è sovrappassato in modo da non interferire con la continuità del piano strada. Il percorso di via di tradizione ^{15c} che unisce le proprietà, realizzato in pensiline autonome con l'autostrada, è separato e serve i quartieri autonomi e porta alla città vecchia.

TAV18c ^{15c} Incrocio tra due diversi sistemi circolatori, quello delle automobili e quello separato dai moduli e quello dei moduli, cioè il suo movimento in quanto non opera. Mentre le automobili si fermano nelle grandi arterie, i moduli, cioè i bus di entrata nella vecchia città.



TAV19c ^{15c} Spazio metropolitana del traffico anulare dai 16 moduli



Il centro sovrappassato nella via moduli. È particolarmente utile per il centro urbano.

1) Spazio metropolitana di grande scala per l'autostrada, i moduli che portano a grandi stazioni lungo tutta l'area accorpata e sostituiscono i loro percorsi separati. Il campo 2) è la preparazione all'ingresso in città. 3) Sono i monopiani della grande scala di corrispondenza dei moduli provenienti dal campo dei nodali illuminati 4) e della città-horizon.

5) Ingresso dal centro di im-

6) Spazio per la città a grande velocità, moduli

Ivan Valcerca

Il politico
Il poeta
L'impiegato
Il professionista
L'operaio

Queste categorie secondo l'architetto sono persone che si ignorano, si voltano le spalle e che in qualunque altra strada si mischierebbero in modo ignoto tra i Passaniti, così come accadrà anche nelle strade verticali ipotizzate.

Alla differenziazione di classe corrisponde un'azione economica per l'assegnazione del sito fabbricabile, ad ogni nucleo convivente che ne dimostri la necessità. Ai siti assegnati con contributo e rimborso a lunga scadenza per i meno abbienti, si affiancano quelli acquistati (anche a più piani), l'isolamento imposto dall'infinito panoramico diviene lo strumento contro la discriminazione sociale.

“uno spazio urbano è un diritto di ognuno cittadino che ne reclama la reale necessità”⁹⁴

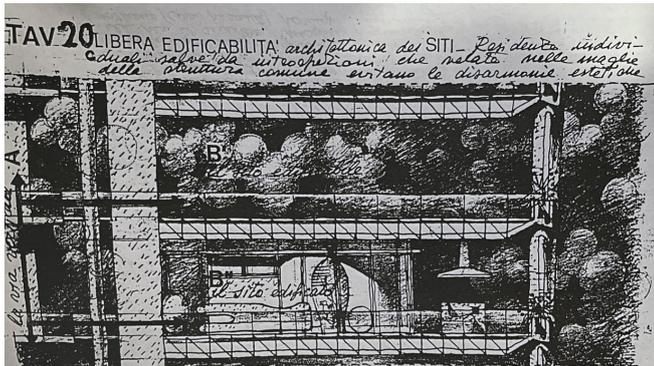


Figura 87 Venturino Ventura. Svincolo dell'asse e. Copia fotostatica Tav. 17 fascicolo C

Figura 88 Venturino Ventura. percorso e snodo tra i sistemi viarii. Copia fotostatica Tav. 18 fascicolo C

Figura 89 Venturino Ventura. Dettaglio stazione metropolitana. Copia fotostatica Tav 19 fascicolo C

Figura 90 Venturino Ventura. Libera edificabilità Tav 20 fascicolo C

Figura 91 Venturino Ventura. Prospettiva tav21 fascicolo C

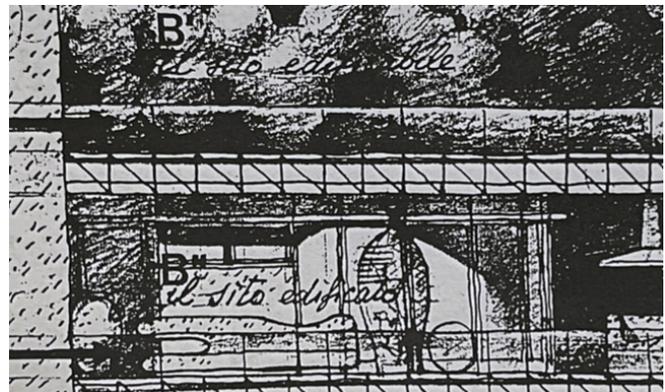
94 Ventura dalla tavola 14c

Nella tavola 20 c (fig. 90), viene rappresentata la libera edificabilità dei siti, residenze individuali salve da introspezioni, che vengono svelate nella maglia strutturale comune e che permette di evitare le disarmonie estetiche.

Nella sezione di due piani, uno edificato l'altro da edificare, il cielo è la predominante scenica principale, in primo piano le linee ortogonali ritagliano l'area edificabile senza nessun limite spaziale.

Il corpo centrale (torre A) è completamente distaccata e contiene ascensori e scale di soccorso che comunicano con i due corpi laterali. La comunicazione avviene tramite ponticelli metallici e vetro che disimpegnano gli ingressi che si aprono direttamente sulle vie verticali (A) e assicurano condizioni di assoluto isolamento per ogni singola abitazione. Il blocco centrale presenta vie di evacuazione e di soccorso, smaltimento dei rifiuti, alloggio per scale e ascensori e rappresentano la grande struttura tagliafuoco.

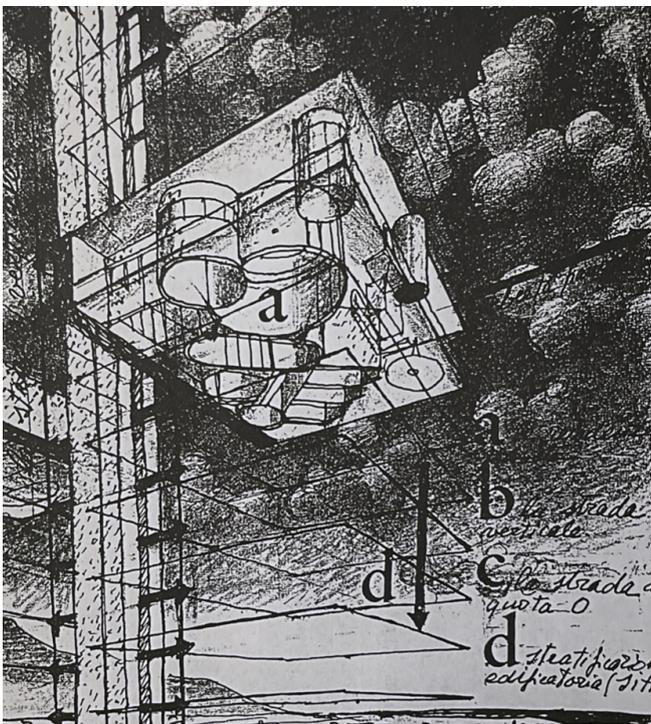
“la piena libertà panoramica nel silenzio e nella luce del cielo allontana l'effetto città”⁹⁵



Nella tavola 21 c (fig.91) il Ventura realizza un'immagine astratta a dimostrazione dell'isolamento assoluto di ogni sito edificatorio, sottolineando l'importanza del miscuglio tra le classi sociali, utile e fondamentale all'ordine urbano e reso possibile dal perfetto isolamento di ogni unità residenziale, ingresso diretto sulle vie verticali, libertà panoramica definita promiscuità aperta sull'infinito panoramico. La prospettiva verticale dei volumi in trasparenza permette di leggere l'unità abitativa, quella tipologica che il Ventura presenta con

95 Ventura dalla tavola 20c

maggior accortezza rappresentativa, sospesa tra il cielo e la natura, identificando con (a) il sito edificato, (B) la strada verticale, (c) la strada a quota zero immersa nel paesaggio e (d) la stratificazione edificatoria dei siti. Linee di proiezioni, voltimetrie in skyline si compongono in una prospettiva aerea che rimarca, stilisticamente e tecnicamente l'ambiente circostante, il cielo e le nuvole campite con matite colorate, il verde nel piano di calpestio che si staglia contro una montagna campita riportando le sue particolarità geografiche.



4.5 Allegato d:

Prefabbricazione del traliccio residenziale (strada verticale).

Composizione dell'indice:

Tav1d_Prefabbricazione del traliccio tecnico.

Tav2d_Struttura.

Tav3d_Fianco costruttivo.

Tav4d_Elementi di prefabbricazione dei liberi appartamenti (tra pavimento e soffitto).

Tav5d_Prospettiva di un cantiere privato.

Tav6d_Indicazioni prospettiche del cantiere

L'ultima parte del fascicolo inedito ritrovato, l'allegato d, si riferisce alla prefabbricazione del traliccio residenziale definita anche strada verticale.

Secondo le parole del Ventura la costruzione in gran serie di questo traliccio, che stratifica i siti liberamente edificabili deve essere realizzato con sistemi di prefabbricazione industriale in modo da evitare confusione di iniziative, costi e tempi incerti, tipici delle progettazioni artigiane. Deve essere raggiunto l'effetto tecno-emotivo di una teca di contenimento quale elemento di ordine urbanistico che obbliga la città residenziale all'osservanza di una funzione compiuta.

Tale fabbricazione consiste:

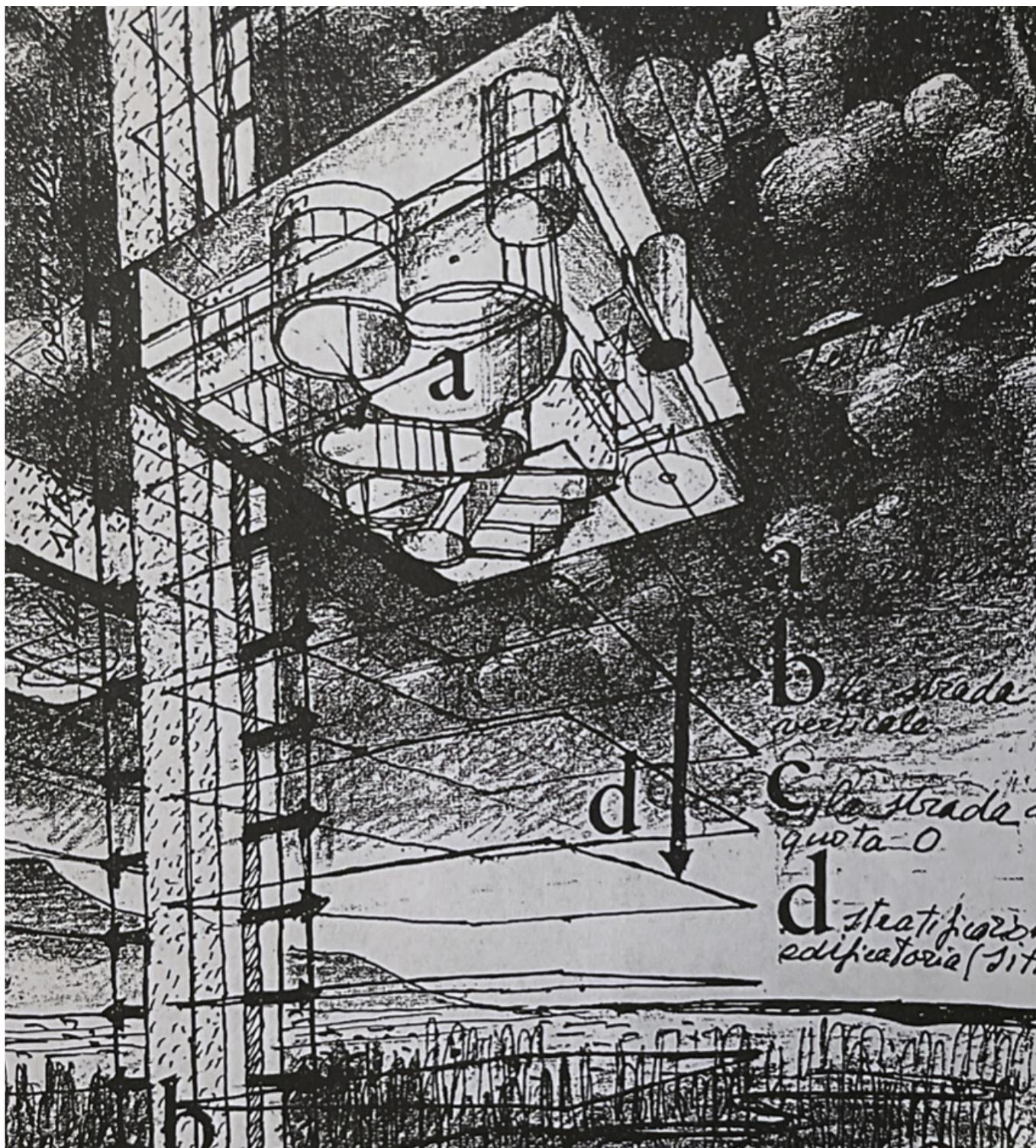
Lancio nel cielo di una spina dorsale (tronco) in cemento armato (casseforme spostabili di piano in piano) che raggiunge la massima altezza.

Montaggio, sulla testa di detta struttura, di un grande braccio girevole di innalzamento. Mediante il quale tutto il resto della costruzione può essere assemblata con elementi già completi affrontati a piè d'opera.

A completamento di tutte le tramezzature, ad aggiunta del sistema di ascensori di massa e di scale di soccorso viene predisposta una rotonda destinata all'elicottero. Quest'ultima è realizzata con una radialità di tralci mensola in acciaio che, seguendo l'inclinazione radiale del grande braccio di innalzamento, risulta agevolmente sbalzata dal fusto centrale.

La tavola 1d rappresenta, come scrive il Ventura, la totale struttura prefabbricata del traliccio tecnico, che ha il compito di stratificare la libertà spaziale delle libere residenze individuali. Il corpo centrale (il castello) è una struttura in cemento armato e acciaio, per supportare ascensori e scale di soccorso. Questo corpo è da considerare una vera strada pubblica il cui veicolo pubblico è l'ascensore di massa. Il Ventura suddivide le parti in:

Corpo centrale (A) staticamente indipendente collegato con le due parti laterali (B) in corrispondenza dei due ingressi (H) mediante ponticelli metallici. tale indipendenza statica unitamente ai due grandi diaframmi tagliafuoco (C) costituiscono una garanzia antincendio. L'intero edificio è costruito in modo da essere montato con casseforme metalliche ed elementi industrialmente completi pronti per il montaggio e presentate a terra per essere innalzati e posti in opera. Di questi elementi i principali sono il grande pilastro (D) la cui cassa-



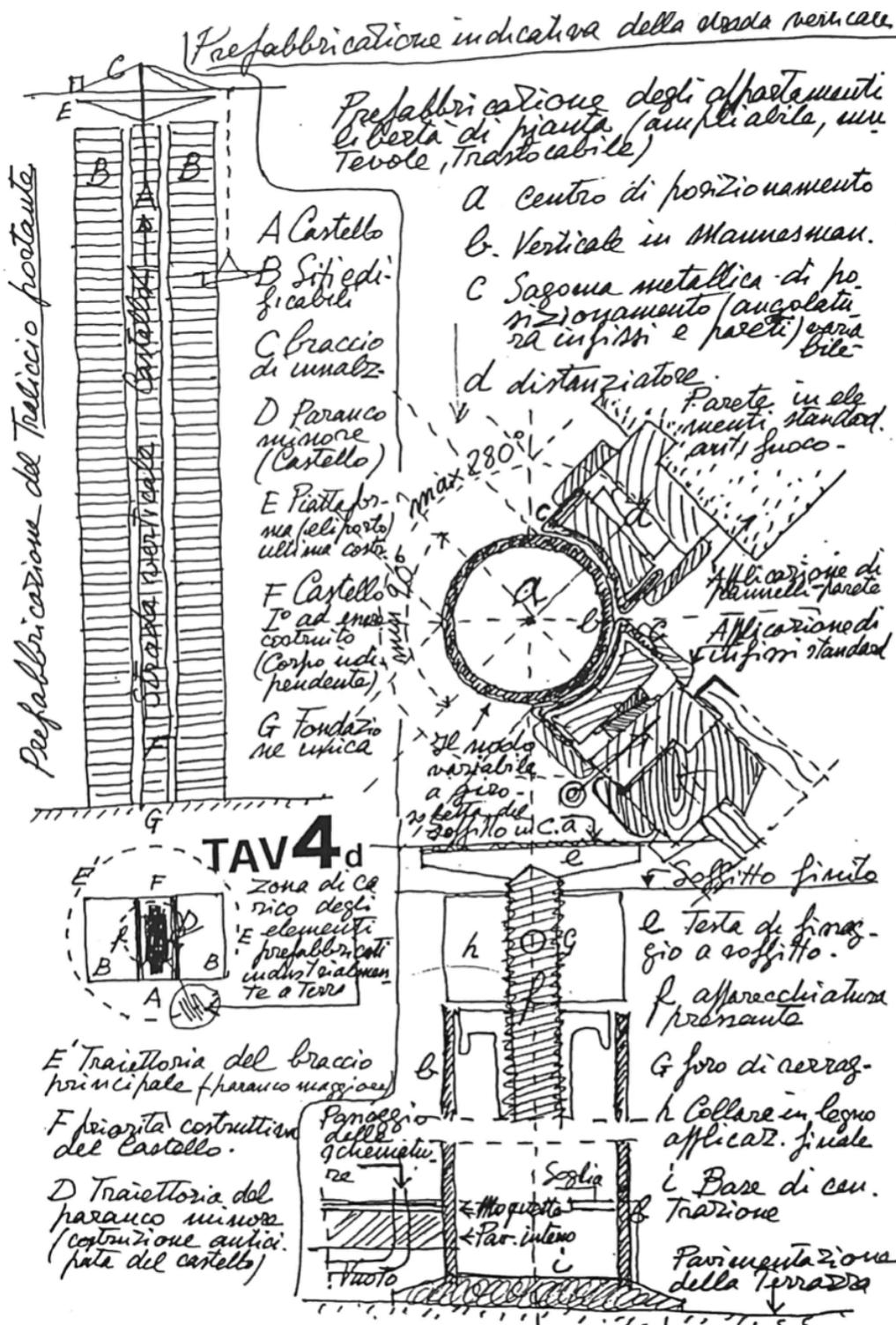


Figura 92 Venturino Ven-
tura. ingrandimento vista
prospettica del modulo edi-
ficato

Figura 93 Venturino Ven-
tura. prefabbricazione Tav 4
fascicolo D

Ivan Valcerca

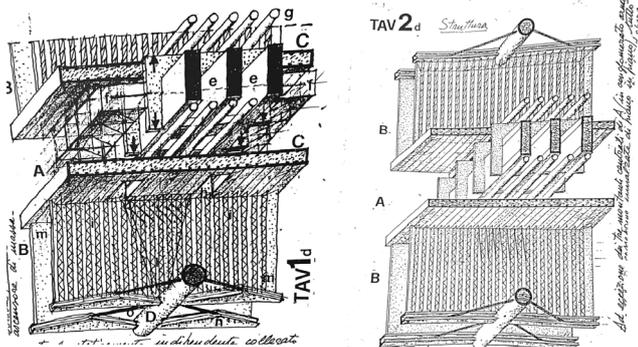
forma è costituita da un tubo in cemento che rimane a faccia vista. Le mensole cementizie (N) sono tenuti da tiranti (O). Il Ventura aggiunge "lo scopo di questa sommaria indicazione progettuale è quella di dimostrare la possibilità di un modo di costruire prefabbricato veloce ed economico come si conviene ad una produzione in serie, lo stato da parte sua gestisce le esigenze residenziali mettendo a disposizione i siti edificabili".

La composizione è un'assonometria obliqua cavaliera rapida dove l'asse x e y generano un angolo di 90° e l'asse z sezionandolo, genera due angoli di 45°. Il tratto diviene più marcato, le sfumature a pastello vengono utilizzati per marcare i setti di cemento armato, le solette (piani di calpestio) dei siti fabbricabili sono rappresentati con la tecnica del puntinismo. L'utilizzo dell'assonometria obliqua si è conforme al metodo operativo della scuola razionalista, il Ventura si dimostra agile nelle composizioni planimetriche dove la libertà organizzativa è sempre legata ad un asse direzionale che fa da base alle successive operazioni geometriche. Il prospetto altro non è che la traslazione del disegno planimetrico seguendo un vettore inclinato a 45° permettendo la leggibilità e il controllo percettivo sulla distribuzione spaziale dell'interno. Nella tavola 2d (fig.95) il Ventura rappresenta la struttura ripartendo la realizzazione in tre tempi:

Il tronco indipendente centrale (A), la strada verticale in osatura cementizia con balconate e scale in elementi metallici assemblati.

I corpi laterali indipendenti (B) terrazzamenti edificabili composti da elementi preformati e innalzati tramite il grande braccio girevole posto sulla cima del castello centrale.

L'elemento di coronamento, la piattaforma circolare, è destinata a eliporto ed è realizzata in conglomerato cementizio.



La tavola 3d (fig.96) presenta strutturalmente il traliccio (A) residenziale (architettura tecno-emotiva), unico grande pilastro centralizzato che permette una libera visuale a 180°. La struttura prefabbricata della teca tecnica che porta i terrazzamenti fabbricabili su di un castello centrale (tav.1 d) che è anche essa prefabbricata, ha un braccio mobile sulla cima che provvede ad innalzare tutte le parti montabili in opera sufficienti a formare i due corpi laterali (indipendenti). La semplicità metodologica del sistema costruttivo proposto permette di prevedere tempi e costi senza imprevisti.

Nella tavola viene presentato in modo schematico il traliccio residenziale e la sua maglia strutturale sul lato sinistro della tavola verticale, il lato destro è diviso in due parti, quella superiore è un ingrandimento del traliccio ruotato con in basso la sezione del pilastro, che identifica 5 piani edificabili e la struttura a tiranti, la parte inferiore viene dedicata dal Ventura ad appunti e schemi.

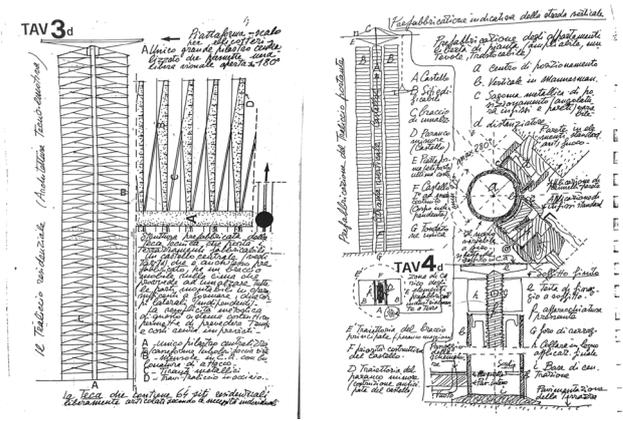
Nel disegno vengono riportati i seguenti elementi:
Unico pilastro centralizzato (casceforme tubolari a faccia a vista).

Mensole in cemento armato con bullonatura di attacco

Tiranti metallici

Travi-traliccio in acciaio

La teca che contiene 64 siti residenziali liberamente articolabili secondo le necessità individuali.



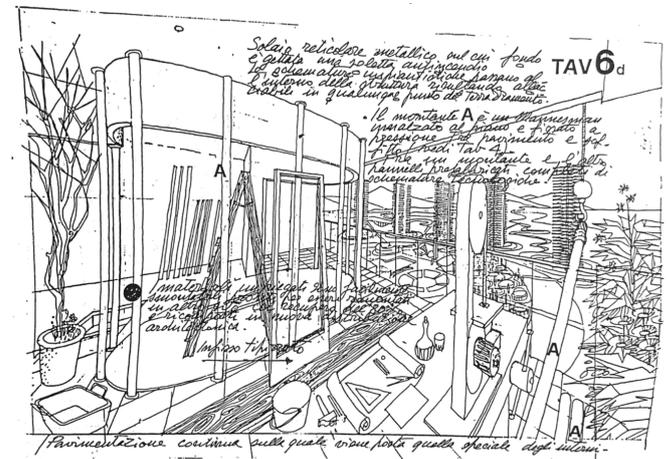
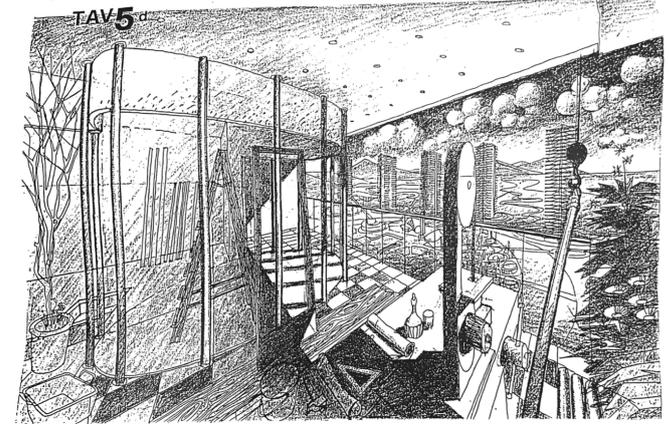
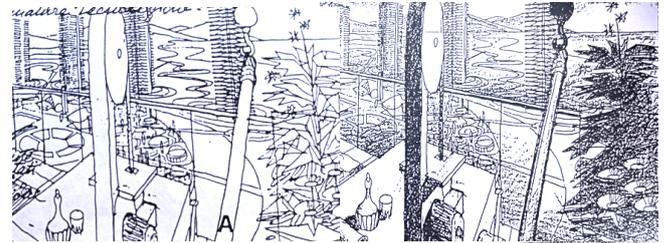
La tavola 4d (fig.97) risulta quella più complessa nella lettura, ma quella di particolare interesse compositivo. Sappiamo da finti certe che il Ventura era un abile progettista di infissi, abilità che possiamo rintracciare anche nelle opere che ci sono pervenute oggi, questa tavola ne certifica le capacità ma so-

prattutto rappresenta un'indagine grafica che parte dalla composizione del traliccio portante prefabbricato fino al sistema di montaggio prefabbricato degli appartamenti con libertà di pianta (ampliabile, traslocabile e mutevole). Da sottolineare è l'uso delle rotazioni intorno ad un punto che il Ventura predilige come azioni geometriche, sistema a cerniere che viene utilizzato per concepire il grande braccio (l'infinito edificatorio) fino all'individuazione, nelle zone edificabili di un centro di posizionamento (a) dove agganciare un tubolare verticale (b) utile alle sagome metalliche di aggancio tra l'angolatura degli inflassi e quelle delle pareti (c) che presentano un distanziatore (d) utile per le oscillazioni antisismiche e per l'isolamento termico. Il sistema di posizionamento viene rappresentato, in questa tavola operativa, nella parte superiore proiettato nel piano orizzontale, in quella inferiore proiettato sul piano verticale.

Il tubolare va fissato alla testa di fissaggio (e) a soffitto tramite (f) l'apparecchiatura pressante filettata (g), dove inserire u collare in legno (h) come finitura, il sistema viene interrotto con una linea di sezione che ci permette di vedere in modo ingrandito anche il sistema di ancoraggio al pavimento del modulo edificabile (i) base di contrazione.

Le ultime due tavole 5d e 6d (fig.98,99) ci mostrano una scena del cantiere, anche esso visto dall'interno e mai dall'esterno. Il cantiere privato ci mostra l'organizzazione spaziale alle prese con il montaggio dei singoli elementi prefabbricati, tubi di aggancio per le pareti e le finestre, i pannelli in attesa di essere montati, la fresa per ritagliare a misura le varie componenti, squadre, righe, disegni e una bottiglia di vino, mentre il gancio collegato al braccio in cima alla struttura, scarica i materiali. In questa composizione possiamo notare come il Ventura metta ai lati della composizione due alberature, due piante a fusto alto, una spoglia (nella parte in ombra della composizione) l'altra in piena fioritura (collocata verso l'orizzonte panoramico). In questi pochi segni si può riscontrare come l'architetto rappresenti graficamente fiori e anfitratti o vasche urbane. Due circonferenze, concentriche con sezioni longitudinali che rappresentano petali o sedute in caso di un anfitratto.

Figura 94, 95, 96, 97, 98, 99 Venturino Ventura. Caratteristiche costruttive del modulo edificato. Copia fotostatica Tav. 1, 2, 3, 4, 5 e 6 fascicolo D



5 I metodi di rappresentazione

Esistono periodi storici che hanno scelto un metodo di rappresentazione rispetto ad altri, fino a farli diventare forme simboliche, espressione ideologica dei valori spaziali e morfologici della propria cultura.

I cosiddetti metodi di rappresentazione vanno considerati nella loro eccezione semantica di linguaggio, di codice consolidato, capaci di porre un filtro interpretativo dell'immagine orientandone la lettura.

A tal proposito l'autore utilizza i metodi di rappresentazione con il fine di creare modelli interpretativi di conoscenza delle opere immaginate. Questo sapiente utilizzo dei metodi genera la correttezza e la precisione dell'immagina riferendosi all'appropriatezza del disegno al suo scopo.

I differenti metodi di rappresentazione generano letture obbligate, creando punti di vista rispetto alla comprensione di uno o più aspetti dell'opera. Ogni disegno è una sezione dell'oggetto rappresentato, è un taglio che evidenzia un particolare aspetto tralasciandone degli altri. La scelta del metodo “giusto” comporta la scelta del punto di vista dell'osservatore, della giacitura del piano di proiezione guidando la percezione verso un obiettivo di comprensione e comunicazione in cui le componenti soggettive del disegnatore e il contesto culturale di appartenenza, entrano in gioco.

La trascrizione su foglio si avvale di codici che consentono il passaggio della trasformazione di uno spazio in un ambiente geometrico bidimensionale in differenti metodi, generando infinite rappresentazioni che, a seconda del codice utilizzato, permettono tutte le operazioni di misurazione e di controllo dei fenomeni rappresentativi (fig.100).

I sistemi di rappresentazione dello spazio sono da sempre uno dei principali campi di ricerca delle arti figurative, a causa della difficoltà incontrata dagli artisti nel trasferimento su superficie piana l'immagine tridimensionale percepita nella realtà dall'occhio umano.

5.1 Lo spazio topologico

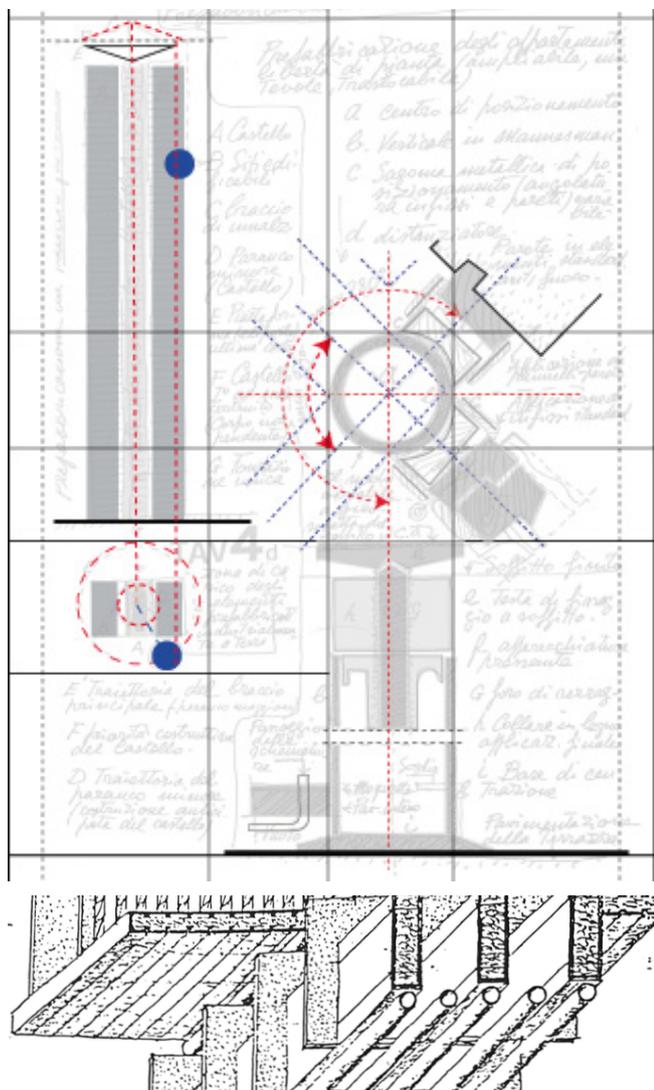
Il sistema di rappresentazione dello spazio definito topologico prevede più orientamenti e modi di raffigurare dei soggetti utilizzati contemporaneamente, cioè in un'unica immagine, come ad esempio una visione frontale unita a quella dall'alto oppure a quella laterale e così via. Questo tipo di rappresentazione dello spazio, (tav. 11 -12 d, fig. 101 e 102) che ammette all'interno di una stessa scena più punti di vista, permette di rintracciare le peculiarità percettive in una lettura immediata corrispondente tra diversi piani di rappresentazione. Esempi di tale maestria appaiono già nelle rappresentazioni egizie del Medio Regno. La commistione di più viste contemporaneamente sembra essere una peculiarità del linguaggio grafico del Ventura.

Le due tavole di maggior impatto visivo sono quelle rivolte

ala distribuzione del traffico automobilistico e quello a vetture. Il Ventura si ritrova a progettare un'idea di città utopica, ma anche in questo caso, l'unità di misura è l'uomo e il suo micro vettore, due elementi, gli unici due elementi che possono riorganizzare la vita dell'uomo nella difficile convivenza con lo spazio urbano che sempre più cambia forme per assorbire nuovi stili di vita e nuove. Questo modulo, come viene rappresentato graficamente, è l'elemento organizzatore della nuova funzionalità e mobilità urbana. Per comunicare le potenzialità espresse da questa rivoluzione tecno-emotiva il Ventura inserisce viste su piano orizzontale (planimetrie) con piani verticali (prospetti) che mostrano anche come in termini di ingombro urbano e visivo, il modulo permette anche di rimodulare le proporzioni di vie sopraelevate, senza intralciare le edificazioni precedenti. In queste rappresentazioni il modulo diviene calcolo matematico e proporzionale, trasformando le misure in elementi (automobili) da riorganizzare essendo porzione di spazio pubblico intasato da veicoli privati.

Altra tavola di particolare interesse è quella destinata alla prefabbricazione indicativa della strada verticale (tav 4d) dove convivono scale di rappresentazione estremamente lontane tra loro, ma che permettono di prendere visione del sistema costruttivo prefabbricato in tutte le componenti del traliccio, dalla sua ossatura fino alla prefabbricazione delle unità abitative liberamente componibili dagli abitanti. La rappresentazione minuziosa della vite e del sistema di finestrate può essere definita come unica traccia estemporanea del Ventura. Una traccia che delinea la capacità dell'architetto di entrare dentro ogni singola parte, dell'organismo architettonico) studiando l'importanza di ogni singola componente. Il tratto, lo spessore e le campiture vivono in un'azione percettiva organica, aiutano l'osservatore guidandolo gradualmente, fino a restituire una chiara visione d'insieme. Ancora una volta, il Ventura utilizza le proiezioni sul piano orizzontale e su quello verticale, dove introduce la sezione dell'elemento tubolare, per permettere una corrispondenza degli elementi ben chiara sia dal punto di vista morfologico, costruttivo che geometrico.

Figura 100 Analisi grafica del sistema di prefabbricazione della strada verticale. (Tav 4D) Si estrapolano due diversi momenti progettuali: globale (il traliccio tecnoemotivo) locale (il sistema di assemblamento delle pareti e componenti prefabbricate)



5.2 L'assonometria

L'assonometria fu l'ultimo dei metodi teorizzati, risalgono al 1820 le teorie di W. Farish, 1850 quelle di L.J. Weisbach e K.Pohlke. L'utilizzo di questo metodo di rappresentazione restituisce un'immagine in cui le rette parallele restano tali come i segmenti equipollenti. Si possono avere assonometrie ortogonali con i raggi proiettanti ortogonali al piano assonometrico, e assonometrie oblique con i raggi proiettanti obliqui rispetto al piano. Nelle immagini assonometriche si può valutare simultaneamente la pianta e l'alzato: i rapporti riferiti alla misurazione e gli aspetti morfologici vivono percettiva-

mente, restituendo all'osservatore un connubio completo di fattori volumetrici. L'assonometria fornisce all'osservatore e al suo autore un tipo di rappresentazione oggettiva. Se ci riferiamo a fine ottocento al manuale di August Choise, *Historie de l'architecture* del 1899, dove tutti gli antichi edifici vengono rappresentati in assonometria mettendo in risalto i sistemi strutturali e la composizione morfologica mettendo in relazione la tecnologia costruttiva e gli aspetti strutturali con quelli formali ed architettonici. (*venustus e firmitas*). Un metodo che permette, sezionando il volume, di prendere visione le sezioni murarie e le griglie geometriche di composizione sottese alla forma. Nel mondo orientale, per via della cultura buddista, non viene definita attendibile l'interpretazione della realtà affidata alla percezione visiva, collegata alla riproduzione del reale, in favore dell'aspetto più mistico che l'assonometria delle scene quotidiane può fornirci.

Ma saranno gli anni Venti del Novecento che il metodo torna in uso tramite il neoplasticismo e il costruttivismo, donando all'immagine rappresentata una energia rivoluzionaria dell'essenza della forma, messa a nudo nelle composizioni plastiche dei volumi. Ed ecco che il mondo dell'architettura viene osservato con un metodo simbolico, che permetta di leggere nell'immediato l'oggettività della visione, la veridicità dell'oggetto contro la mistificazione della decorazione storicista. Il legame di questo metodo di rappresentazione con gli aspetti metrici, figurativi e morfologici è, ancora oggi, percepibile in manuali medici, testi di meccanica, istruzioni di montaggio e nei testi architettonici riferiti all'analisi e alla composizione volumetrica.

Proprio il movimento De Stil ne fece il proprio manifesto architettonico, la composizione per piani separati sembra concepita per questo metodo di rappresentazione.

Analizzare un'immagine rappresentata in assonometria vuol dire individuare l'obliquità, cioè la presenza all'interno dell'immagine di linee inclinate o piani orientati in modo obliquo. Anche nella vita quotidiana, quando vediamo i lati di un edificio con le pareti di una stanza, oppure quando ci confrontiamo con gli arredi, percepiamo la profondità dello spazio proprio grazie all'orientamento delle facce e degli oggetti. L'obliquità è utilizzata in pittura in modo spontaneo, come abbiamo visto già nelle decorazioni che il Ventura eseguì agli esordi della propria carriera, senza seguire teorizzazioni di carattere geometrico matematico, come mostrano

Ivan Valcerca

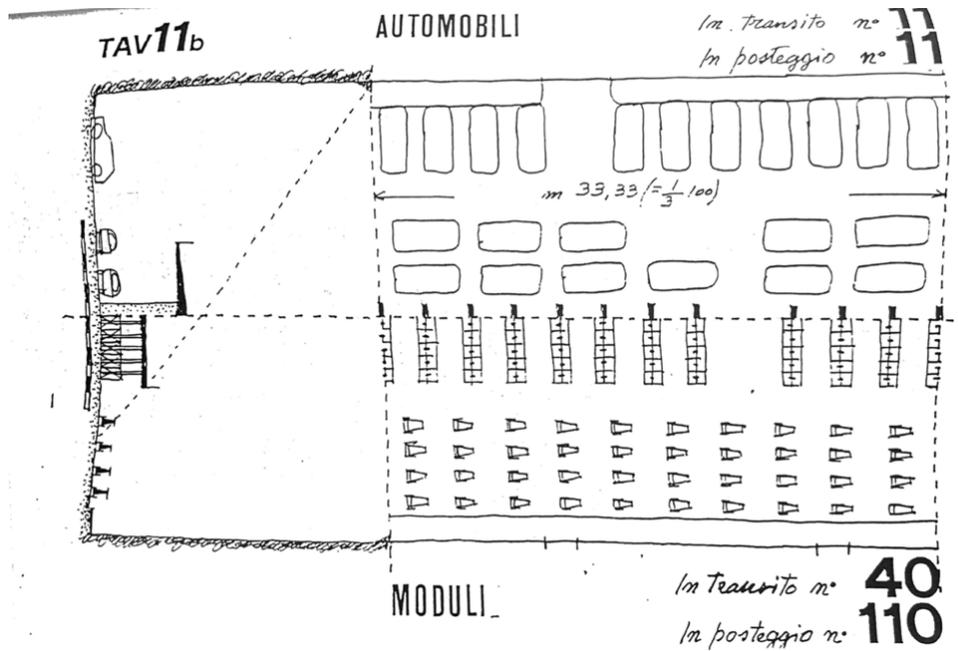
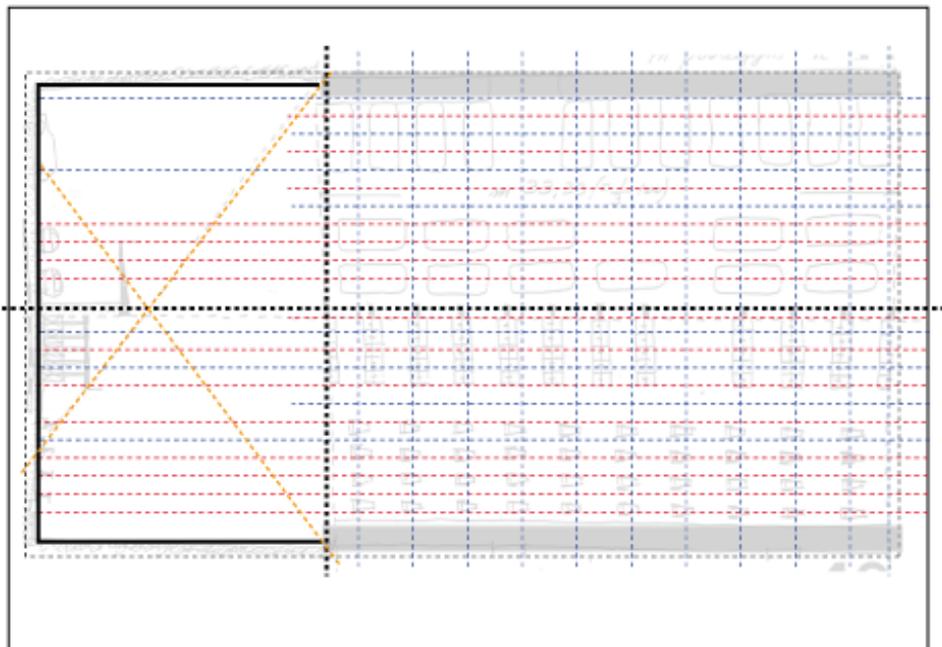


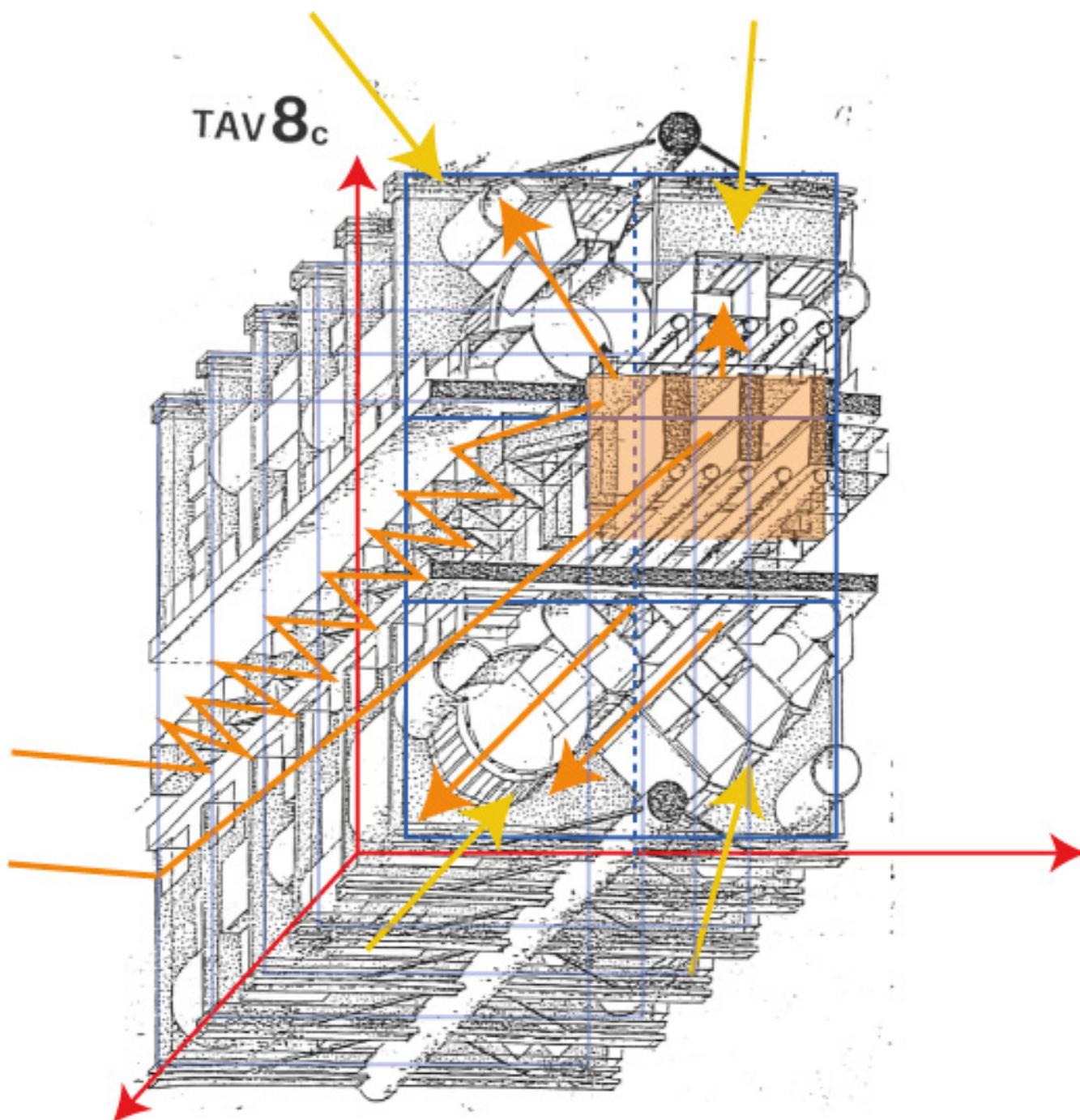
Figura 101 Venturino Ventura. Sorganizzazione stradale tra automobili e moduli. Copia fotostatica Tav. 11 fascicolo B
Scala di rappresentazione 1:100

Figura 102 Analisi grafica Sorganizzazione stradale tra automobili e moduli. Analisi della maglia geometrica di base.

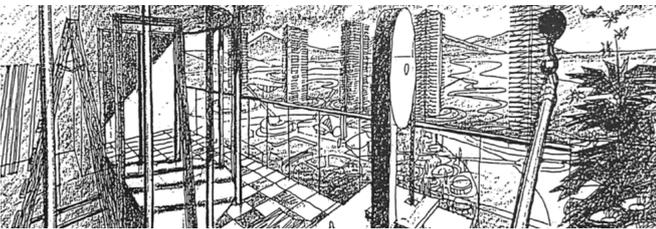
qaz

Figura 103 Analisi grafica dei rapporti morfologici tra lo spazio esterno e i sistemi di collegamento vvrtilci.





le esperienze delle antiche civiltà oppure le rappresentazioni medievali nella raffigurazione di soliti rappresentati con facce laterali scorciate (fig.103). Il Ventura tramite l'utilizzo dell'assonometria cavaliera chiarifica l'apparato tecnologico e morfologico della complessa articolazione del traliccio residenziale. Il metodo da lui adottato gli permette di muoversi con disinvoltura dalla rappresentazione in proiezione ortogonale del piano tipo, concentrando l'attenzione non sull'aspetto esteriore del complesso, che vedremo interessare ben poco, ma mostrando la complessa e articolata morfologia degli spazi interni che nascono dallo studio dei percorsi che definiscono gli assi portanti della distribuzione e nello stesso tempo generano forme irregolari. Il percorso, tema centrale della poetica del Ventura si palesa, nelle rappresentazioni assonometriche nel nodo principale che si ha nell'intersezione delle vie verticali (dotate di scale e ascensori) raccordate al complesso antincendio e antisismico della torre cementizia, fino ad entrare nei singoli alloggi generandone le differenti forme e tipologie. Il metodo scelto permette di identificare nell'immediato i valori metrici e proporzionali mantenendo sempre chiara la lettura della composizione. In questo modo l'egemonia dei prospetti viene meno, mettendo in risalto un approccio organico della concezione tecnica e spaziale della composizione, come in un a pianta, la vita passa attraverso la linfa (la vita) che si incanala in apposite diramazioni che arrivano fino alla genesi della forma della foglia, che in armonia con l'esposizione alla luce generano la crescita morfologica dell'apparato.



5.3 La Prospettiva

I vari sistemi sperimentati nel corso del medioevo con lo scopo di riprodurre fedelmente la realtà erano basati sul principio dell'obliquità dei piani mi hanno portato il Brunelleschi, i primi anni del 400 all'elaborazione di principi fondamentali della prospettiva. Si tratta di un metodo scientifico di rappresentazione dello spazio che fornisce un'immagine molto

somigliante a quella della realtà percepita dall'occhio umano. Partendo dall'analisi di meccanismi percettivi che sono alla base delle visioni della realtà e perfezionando lo schema medievale basato sulla convergenza delle linee oblique verso un asse verticale centrale, alcuni maestri del Rinascimento giungono alla formulazione della prospettiva lineare, che si basa sulla convergenza delle linee di profondità tra loro parallele in un unico punto detto Punto di Fuga, collocato all'altezza dell'occhio dell'osservatore. La prospettiva lineare è un sistema che condiziona l'intera composizione poiché tutti gli elementi che entrano farne parte devono essere collocati entro lo schema prospettico che costituisce l'ossatura dell'immagine. Anche le dimensioni dei soggetti raffigurati, che diminuiscono progressivamente in relazione alla distanza, sono stabilite in base a determinate e precise regole scientifiche e dipendono dalla loro posizione nella gabbia prospettica.

Sulla storia della prospettiva è stato scritto moltissimo che sugli aspetti scientifici del metodo, riguardato dal punto di vista geometrico e matematico, che per le questioni storiche e culturali legate al mondo dell'arte. Con il Rinascimento il Brunelleschi, l'Alberti e Piero della Francesca individuano, nella rivoluzione prospettica, quegli elementi di tipo geometrico e percettivo fondamentali per una nuova visione del mondo che poneva l'uomo al centro dell'universo.

Fondamentali sono le suddivisioni che Piero della Francesca individua nella composizione del disegno prospettico: il vedere, cioè l'occhio; la forma degli elementi osservati; la distanza che si riferisce a quella tra l'occhio e l'elemento osservato; le linee, che partendo dalle estremità dell'oggetto, portano fino all'occhio; il termine, riferito all'elemento che incontra l'occhio e la cosa veduta dove si pongono le cose. In questa suddivisione vengono rintracciati tutti gli elementi che concorrono alla costruzione di un disegno prospettico quali: il centro di proiezione o punto di vista, l'oggetto da rappresentare, la reciproca distanza, le linee di proiezione e la posizione del quadro, elementi che concorrono, in base alla loro collocazione, alle varie tipologie di prospettive: a quadro inclinato, verticale, accidentale, orizzontale e verticale frontale. Con questo tipo di rappresentazione si possono realizzare immagini dove il processo inventivo, la valutazione e la verifica si svolgono nel modo più vicino alla percezione della

realtà. Il Ventura anche nell'uso della prospettiva non rappresenta mai in modo fedele o iperrealistico l'aspetto esteriore del complesso architettonico, ma usa anche questa tecnica per costruire scenari quotidiani della vita delle persone, del loro stile, del loro lavoro, mantenendo sempre e per tutti la vista democratica sull'orizzonte panoramico. (fig.104,105)

Da un lato si vengono a creare delle visioni distorte e ristrette che una persona può percepire nell'entrare in uno spazio architettonico, tagli morfologici che spesso nell'opera del Ventura divengono vere e proprie voltimetrie aperte verso lo spazio esterno, dall'altro lato, un visionario che disegna nel nulla, tra le nuvole. Il sistema logico che compone l'ideazione delle vie verticali.

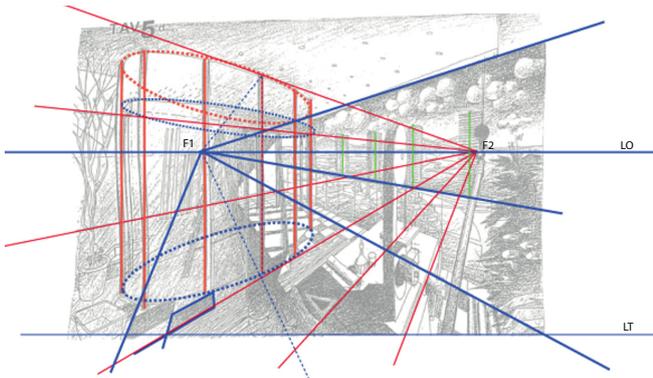
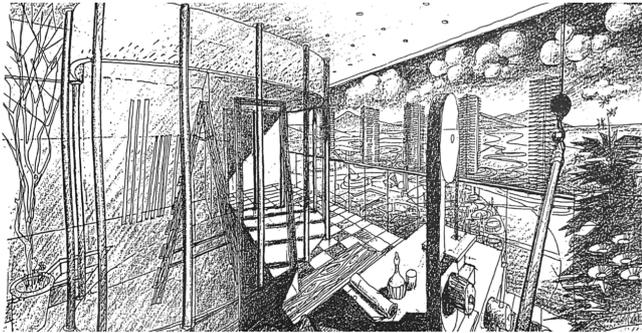
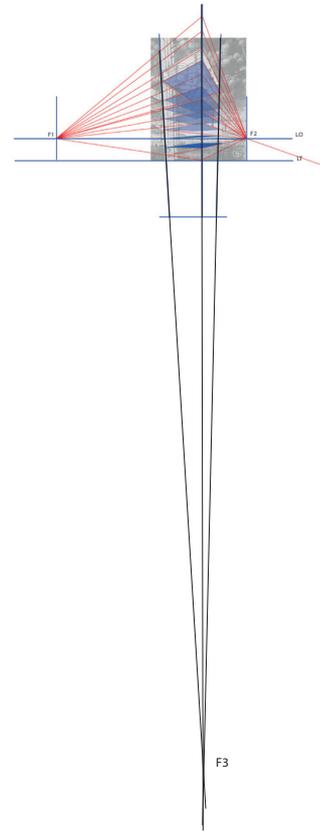


Figura 104 Venturino Ventura. Prospettiva vista dall'interno del modulo edificato

Figura 104 Analisi grafica della prospettiva della vista dall'interno del modulo edificato

Figura 105 Analisi grafica della prospettiva dal basso del modulo edificato. Identificazione delle fughe.



5.4 Le doppie proiezioni ortogonali

Questo sistema di rappresentazione ci permette di proiettare l'oggetto su due differenti piani tra loro perpendicolari, secondo due direzioni ortogonali (due centri impropri) la proiezione sul piano orizzontale il disegno di architettura e del disegno tecnico è definita pianta, mentre le proiezioni che avvengono sul piano verticale sono definiti prospetti. A tal proposito va ricordata l'esclamazione di le Corbusier "le plan est le generateur" e cioè la pianta come vera matrice di ogni fatto architettonico. Affermazione parzialmente vero ma che spiega come in una reazione polemica a quella che è definita l'architettura di facciata contro la quale le Corbusier combatteva negli anni 20. In alcuni casi la pianta non riesce a fornire informazioni essenziali sul soggetto rappresentato e in altri non può essere nemmeno quel vettore o generatore considerando che la rivoluzione formale di un ambiente architettonico può avvenire anche in altri tipi di proiezione. La natura stessa delle doppie proiezioni ortogonali non ci consente di

acquisire importanti indizi stereometrici e determina una visione da parte dell'osservatore totalmente astratta e percettivamente ambigua, solamente accostando un'altra proiezione su un piano ausiliario si possono ottenere indicazioni inequivocabili sulla profondità. Proprio per la particolare caratteristica le proiezioni ortogonali vengono utilizzate per la lettura metrica immediata degli elementi rappresentati. Confrontando il disegno di progetto della Palazzina di Via Bruxelles, opera tra le più stilisticamente eccessive, con una delle piante tipo che il Ventura ipotizza nel manoscritto (fig.106, 107, 108 e 109)), possiamo ipotizzare un metodo operativo tutto personale. L'uso delle doppie proiezioni ortogonali sembra essere il veicolo principale per l'esplicazione dell'idea progettuale dell'architetto. Nelle due piante possiamo notare come il fulcro centrale, non a livello tecnico, ma a livello morfologico e funzionale, sono le scale. L'elemento di congiunzione dei piani verticali in entrambi i casi diviene l'asse centrale, la tensione primordiale, che permette di generare morfologie particolari e inedite. Ogni corpo di scale ingloba un sistema meccanico, ascensore, collegato, questa duplicazione degli elementi genera corridoi che permettono l'accesso nelle varie cellule abitative consentendo una differenziazione nella fruizione dello spazio. Una fruizione che permette di generare percorsi che compenetrano le unità edificate, sul quale rotano i vari ambienti quali bagni, cucine, camere e sale da pranzo. La zona giorno viene delineata da forme semplici, in alcuni casi il cerchio, in altri il quadrato, due forme non percepibili in quanto realizzate con pareti quasi del tutto vetrate. Così la zona giorno di viene il filtro e il veicolo che importa la luce al cuore del modulo. Proprio la pianta è il mezzo più indicato per l'autore, in quanto riesce a fornire le informazioni morfologiche e funzionali con chiarezza e immediatezza. L'assenza di disegni specifici sulle facciate delle vie verticali, ipotizzate nel manoscritto, ci impongono una riflessione sull'uso dei prospetti che il Ventura ne fa. Analizzando quello della palazzina di Via Bruxelles notiamo come gli elementi più in rilievo sono la vegetazione e la morfologia dei volumi in oggetto. La vera e propria facciata dell'edificio è assente, in quanto tapparelle e vetrate a tutta altezza dematerializzano il volume edilizio. Lo stesso trattamento avviene nella via verticale, dove, la pianta libera e l'utilizzo di materiali prefabbricati e componibili, permettono di realizzare composizioni totalmente libere e molto spesso, delineate da superfici

vetrate. Sono di notevole importanza i raccordi morfologici che la pianta mette in luce gli spazi filtro come i corridoi che nascono dall'unione degli spazi circolari collegati al sistema di collegamenti verticali. La griglia a base ortogonale incontrando le circonferenze e i tracciati dedicati agli spazi filtro di percorrenze, subisce delle deviazioni o deformazioni, che in base agli assi e alle diagonali, creano spazi di particolare morfologia.

Figura 106 Analisi distributiva pianta tipo palazzina via Bruxelles, Roma

Figura 107 , 108 e 109 Analisi grafica di piante tipo estratte dal testo La Città condannata di Venturino Ventura

5.5 Lo spazio frontale

Nelle fasi più arcaiche dell'arte prevale generalmente la rappresentazione frontale degli elementi presenti nello spazio. I soggetti sono proiettati su un piano verticale, senza il minimo scorcio e le figure sono riprodotte di solito in modo rigidamente frontale o laterale. Lo spazio, più che indicare la profondità, è un semplice vuoto tra gli oggetti rappresentati. La rappresentazione frontale di soggetti e quasi del tutto priva di profondità e quindi non realistica, astratta e per questo è stata spesso utilizzata per accentuare ulteriormente la solennità o il distacco dal mondo terreno. Il sistema di rappresentazione frontale dei soggetti prevede, generalmente il loro allineamento o scaglionamento in senso orizzontale o verticale all'interno della composizione generale. Il Ventura, come abbiamo già visto irrompe, sia nel disegno di progetto che nei bozzetti presenti nel manoscritto, con elementi naturali, nel primo caso con alberature e piante innestate all'interno dei parapetti fluidi, nel caso del manoscritto la rappresentazione mette in evidenza la caratteristica peculiare del progetto, forme libere e superfici trasparenti, evidenziati dalla rappresentazione del cielo e delle nuvole presenti sullo sfondo rimarcando solo gli elementi orizzontali per delineare il modulo edificabile quasi come a fuoriuscire dal cielo. Nel progetto per la palazzina analizzata (fig.110 e 111) le il primo piano percepito è uno spazio filtro, un piano perpendicolare alla linea di terra, composto da alberature con finzione strutturale e parapetti in ciottolato. La parte centrale destinata alle vie verticali e ai collegamenti verticali quali ascensori e scale, sono

arretrate rispetto al piano di facciata e per via delle ombre rimane quasi impercettibile. Il piano intermedio, composto da facciate vetrate, tramite le ombre portate, derivate dalle sporgenze delle balconate, assumono un valore di gradiente chiaroscurale che consente una lettura per piani verticali.

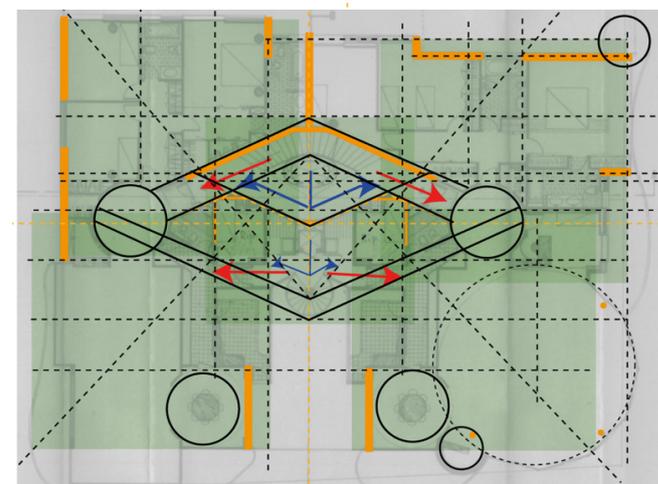
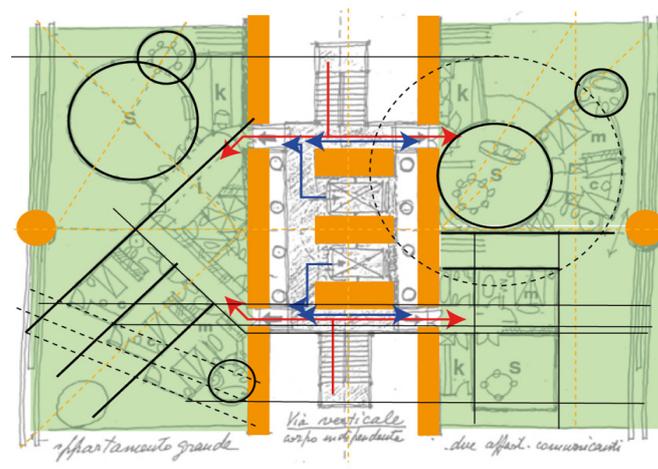
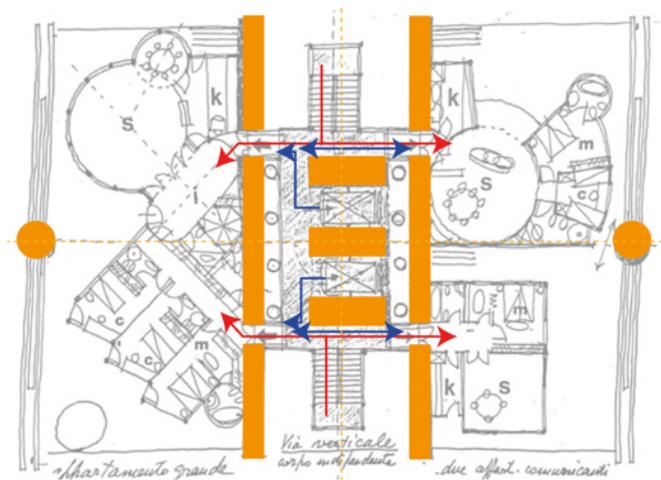
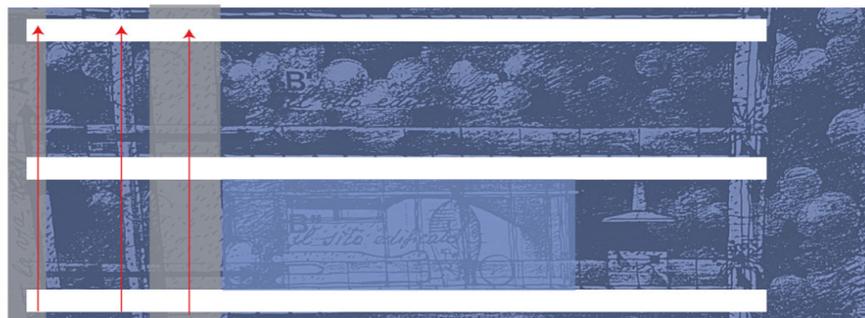
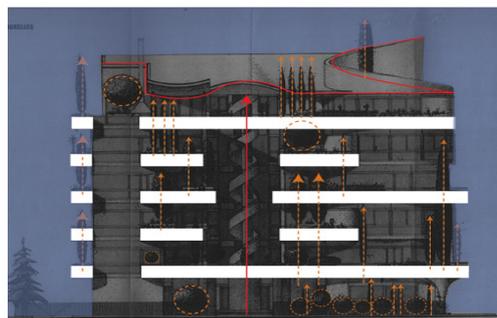
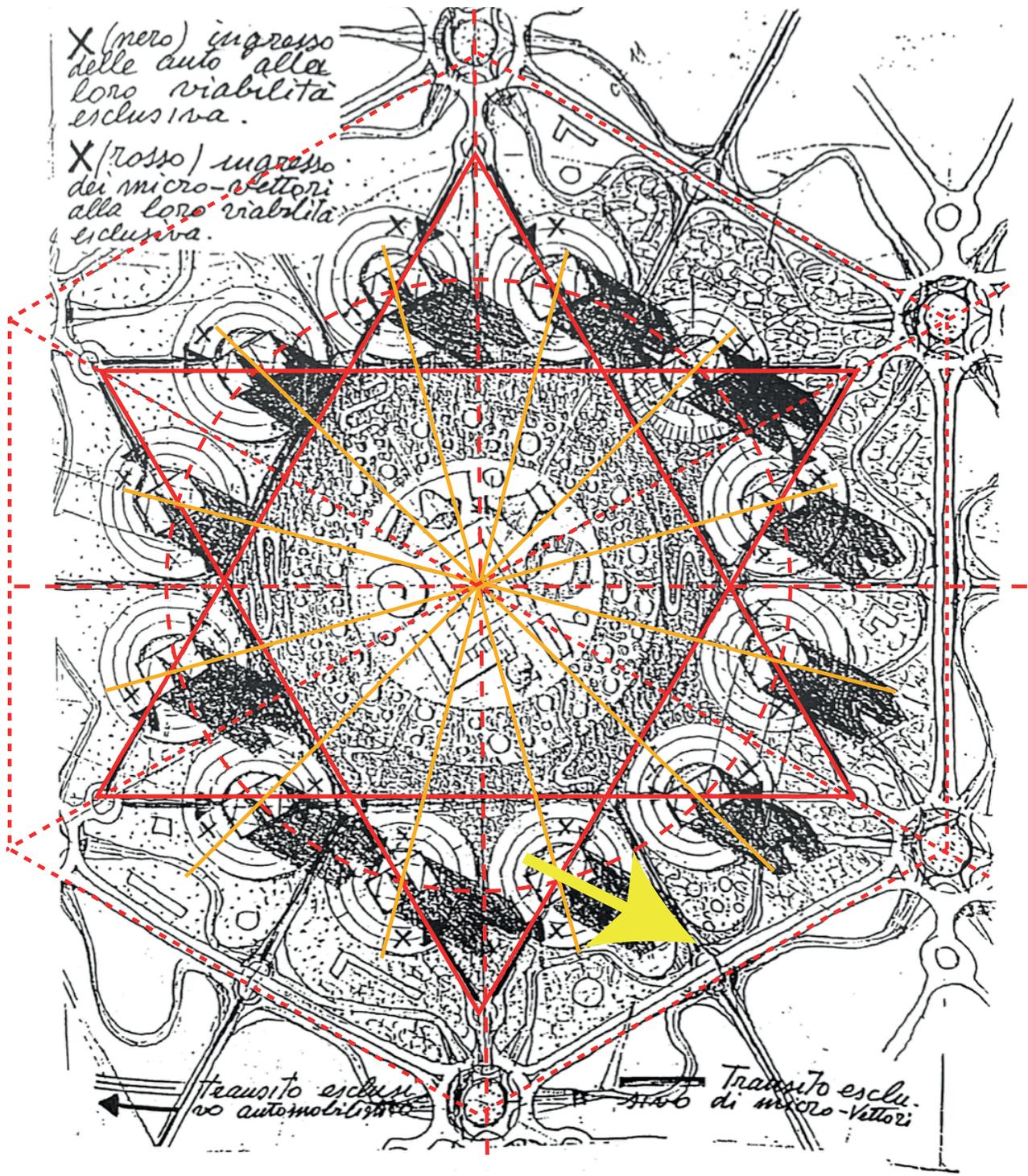


Figura 110 e 111 Analisi grafica del sistema organizzativo dello spazio frontale (prospetti della palazzina di Via Bruxelles, Roma e di un modulo edificato estratto dal testo *La Città condannata* di Venturino Ventura. Scala di rappresentazione 1:100. Vettorizzazione in Adobe Illustrator.



**PARTE QUARTA:
Analisi grafica della città condannata**



PARTE QUARTA: Analisi grafica della città condannata

1 L’analisi grafica

L’analisi grafica dalle sue origini ad oggi ha perso l’empirismo originario per divenire una vera e propria metodologia scientifica. Utilizzare il disegno in chiave strutturalista permette un mezzo critico, tramite il quale si possono analizzare le opere attraverso una segmentazione e la rappresentazione degli elementi costitutivi. La scatola spaziale può essere scomposta e ricomposta partendo dall’analisi di singoli elementi. L’analisi degli elementi costitutivi, la classificazione e la descrizione e la verifica delle regole sottintese alle diverse combinazioni. Il disegno come strumento di analisi grafica si identifica con modello grafico di comprensione.

Andremo ad applicare questa metodologia partendo dalle rappresentazioni del manoscritto inedito, segni liberi che sottendono un processo di lavoro e un’idea utopica dello sviluppo urbano. Analizzando, tramite la costruzione di modelli, i vari elementi ideati, possiamo riscontrare un certo rigore metodologico, una firma stilistica sull’operare del Ventura. Grazie a questo viaggio analitico nell’interpretazione dei segni e dopo aver osservato e studiato le opere realizzate dall’architetto, che possiamo ricomporre un abaco stilistico e un metodo edificatorio tutto personale.

Come scrive Mario Docci *“se l’architettura è arte di creare gli spazi, essa non può ignorare tre componenti fondamentali: funzione cioè a cosa servono gli spazi, struttura come si reggono in piedi gli spazi e forma cioè come sono costruiti gli spazi. Ogni spazio è composto di elementi portanti, che permettono all’edificio di sostenere il peso proprio e quello dei carichi a cui sarà sottoposta durante l’esercizio della sua funzione, occorrono, altresì una serie di altri elementi e cioè gli elementi costitutivi, che consentono di delimitare perimetralmente gli spazi, di collegarli tra di loro, di coprirli. ma la funzionalità di uno spazio non sempre soddisfa anche le esigenze di carattere estetico. Pertanto, il progettista deve operare sulle forme della struttura e degli elementi costitutivi, per assicurare anche un’adeguata qualità formale. La qualità complessiva di uno spazio architettonico viene raggiunta solo quando tutti gli aspetti concorrono al conseguimento di questo fine ultimo. In linea teorica non dovrebbe potersi accettare un’analisi volta esaminare un solo di questi aspetti, o*

*che tende ad una netta separazione. Tuttavia, sul piano delle pratiche è ammissibile operare analisi distinte, purché se ne siano consapevoli e si procede ad una ricomposizione finale dei risultati. Si può dire pertanto che l’analisi grafica di un’opera architettonica esaustiva quando siano condotte le seguenti analisi di dettaglio: analisi funzionale, analisi della struttura portante, analisi degli elementi costitutivi o analisi formale, analisi spaziale e analisi del rapporto tra l’opera e il contesto.”*⁹⁶

Il processo di analisi del manoscritto inedito di Venturino Ventura parte dall’appartenenza al settore disciplinare del disegno (ICAR17). Decodificare il senso di un patrimonio di segni e di-segni giunti fino a noi tramite copie monocromatiche che rappresentano il percorso inventivo di un protagonista romano della scena edilizia del secondo dopoguerra.

Proprio il disegno diviene lo strumento privilegiato per la lettura e interpretazione di disegni (fig.112,113,115,117,118). Come analizzato nella disquisizione iniziale, sul metodo e i metodi del disegno integrato, l’utilizzo di diagrammi, infografiche e di modelli digitali divengono i mezzi con il quale raggiungere l’obiettivo specifico della presente trattazione: lettura e interpretazione di segni inediti del Venturino Ventura.

D’ispirazione sono i diagrammi del BIG, Bjarke Ingels Group⁹⁷, il noto studio danese che si serve di diagrammi architettonici come strumento di comunicazione del progetto e come trademark del proprio lavoro. L’utilizzo di diagrammi, con l’applicazione metodologica dell’analisi grafica, concorrono per l’estrpolazione di informazioni in modo rapido, accessibile e permettono di raccontare una storia, la storia del progetto rimasto per anni nell’ombra.

Le più recenti ricerche⁹⁸ ci dimostrano come il nostro cervello si attivi quando ci viene raccontata una storia, favorendo il rilascio di una sostanza chiamata ossitocina che permette di incrementare il senso di fiducia e di empatia.

Il percorso analitico nasce con l’acquisizione digitale delle parti del manoscritto inedito. L’uso dell’iPad Pro ha permesso di acquisire e modificare nell’immediato l’immagine apportando dei primi raddrizzamenti fotografici. L’acquisizione ha

96 Docci, 2009

97 <https://www.big.dk>

98 PZak, Why Your Brain Loves Good Storytelling <https://hbr.org/2014/10/why-your-brain-loves-good-storytelling>, 2014

permesso di applicare una prima fase di lettura, concentrandosi sulle parti più interessanti di un'immagine. Questa prima acquisizione e lettura di parti di racconto è avvenuta grazie all'utilizzo del software di modellazione 3d, shapr3d (fig.117 e 118), che ha consentito di importare le immagini (schizzi) del Ventura, e grazie all'utilizzo della pencil ha permesso a quei segni, di diventare elementi di un modello architettonico. Contestualmente all'acquisizione e alla definizione di alcune parti dell'immagine, su un taccuino venivano riportate le informazioni e gli schemi analitici estrapolati dai disegni del Ventura. L'uso della matita, delle differenti mine, ha permesso di rintracciare il valore espressivo che l'architetto ha probabilmente immesso nella produzione di certi segni e certi tratti. La fase interpretativa dei segni si trasformava gradualmente in evoluzione di un volume, nel concept alla base di un segno, relazioni tra le singole parti (analizzate dall'autore) piccole parti di una visione più complessiva. Azioni, funzioni, geni spaziale, venivano gradualmente sintetizzati in segni grafici, in simboli e i diagrammi.

I segni, gli spessori e i sistemi di codifica grafica propri del Ventura, contestualmente, sono stati analizzati come elementi architettonici, dotandoli di una consistenza e un valore riferito al mondo della costruzione, analisi che ha permesso di costruire un rapporto evolutivo tra le singole parti, al fine di generare un modello digitale integrato.

La preparazione delle singole componenti analizzate, passava dal "rilevamento" diretto tramite Ipad e pencil, per essere esportato in Rhinoceros, software di modellazione che ha permesso di modellare gli schizzi e le parti di "ricalco interpretativo" effettuati con Shapr 3d. il software di modellazione ha permesso di montare e smontare le singole parti di un volume, al fine di estrapolarne una narrazione compiuta con il software Adobe Illustrator. Una narrazione, raccolta in tavole semantiche⁹⁹, che tramite la rappresentazione vettoriale e tramite diagrammi, ha permesso di indagare le singole componenti affrontate nell'iter del Ventura, ma riprodotte tramite un sistema di rilevamento integrato. Le operazioni spaziali, quelle edilizie, divengono parti da approfondire tramite lo studio analitico del patrimonio costruito del Ventura. un patrimonio, anch'esso, analizzato non dal punto di vista edi-

lizio, ma come grande patrimonio di operazioni e soluzioni utilizzate dal Ventura architetto. il confronto tra il patrimonio semantico estrapolato dal progetto inedito della città condannata, messo in rapporto con il patrimonio segnico estrapolato dalle opere realizzate del Ventura, ci consente di inserire questa operazione interpretativa all'interno di contesti culturali ben specifici, le influenze che il Ventura avrà subito, i modelli che avrà studiato o quelli intenzionalmente superati..

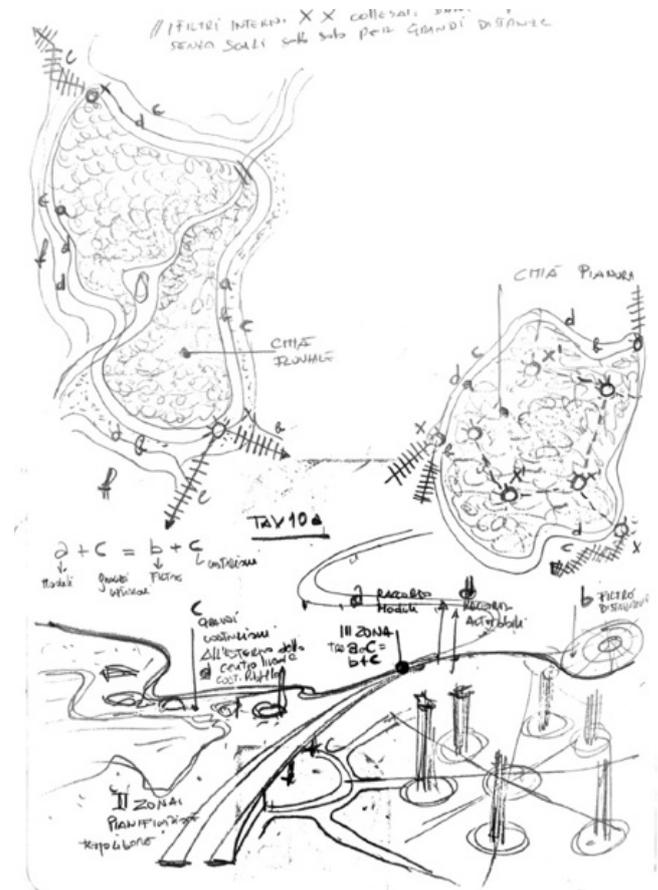


Figura 112 Schizzi di studio personale. Sviluppo del modello mentale sul materiale analizzato da La Città condannata di Venturino Ventura. Analisi effettuata partendo dagli schemi planimetrici e progressiva realizzazione di un modello tridimensionale. Matita s carta.

99 di Mari, N Yoo, Operative Design: A Catalog of Spatial Verbs, 2013

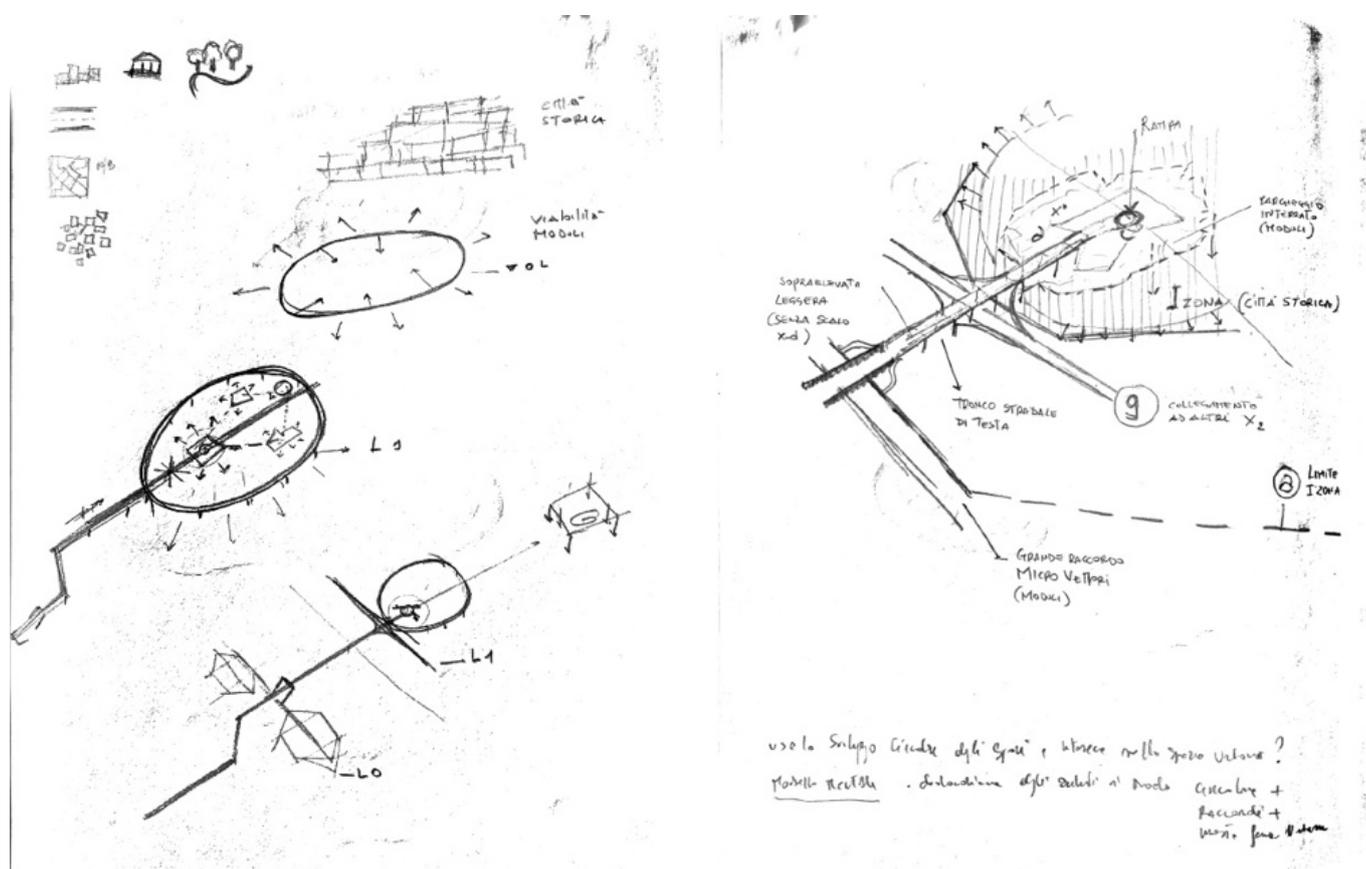
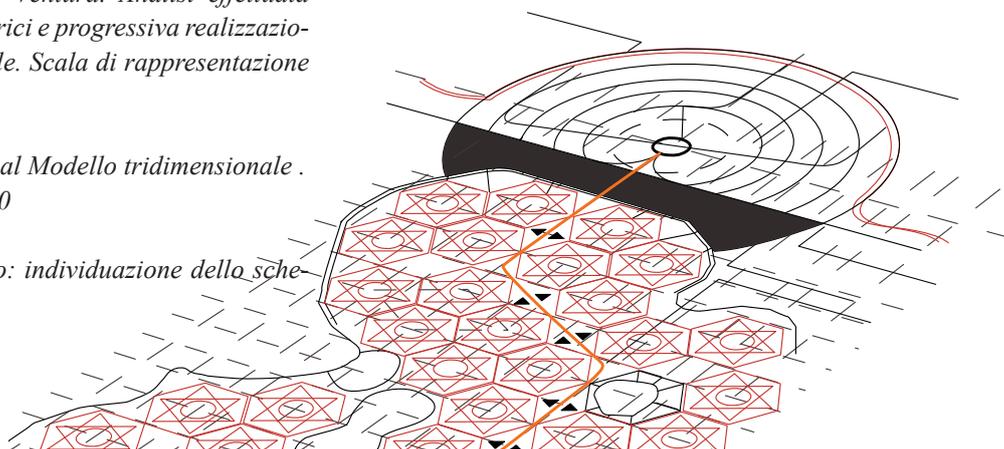


Figura 113, 114, 115 e 116 Schizzi di studio personale. Sviluppo del modello mentale sul materiale analizzato da La Città condannata di Venturino Ventura. Analisi effettuata partendo dagli schemi planimetrici e progressiva realizzazione di un modello tridimensionale. Scala di rappresentazione 1:200, Matita su carta

Figura 117 e 118 Dallo schizzo al Modello tridimensionale. scala di rappresentazione 1: 100

Figura 119 Modello geometrico: individuazione dello schema compositivo



2 Le 15 tavole: destrutturazione e analisi

In questa sezione verranno riportate le 15 tavole realizzate sul materiale inedito del Ventura. Tavole che hanno come scopo quello di ricostruire la conseguenzialità del progetto architettonico ideato dall'architetto e raccontato tramite singole schede (catalogate nel capitolo Struttura e articolazione del manoscritto), lette attraverso dodici percorsi inediti:

Il Vizio d'origine

Sviluppo e inserimento nella casualità

Sviluppo geometrico: raccordo tra le linearità urbane, ambientali e d'interesse archeologico

Schema morfologico

Sezione radiale

Analisi della mobilità in rapporto tra la linearità residenziale e il centro vincolato

Rapporto tra le griglie dello sviluppo residenziale e l'orientamento dei nuclei edilizi

Analisi spaziale e orientamento di una pianta tipo

Traliccio residenziale: casistica moduli abitativi

Traliccio residenziale: architettura tecno-emotiva

Sviluppo verticale della casistica abitativa per tipologie

Analisi geometrica di una pianta tipo

La forma come fenomeno processuale

Il modulo: proporzioni

Il modulo: sviluppo

Il passaggio cruciale nell'interpretazione dei (di)segni di Venturino Ventura, considerando la scarsa qualità monocromatica che è giunta fino a noi, è stato quello di interpretazione dei segni e della metodologia di sviluppo del pensiero dell'architetto. Questa fase interpretativa ha visto come necessità principale quella di decodificare, in una interpretazione assonometrica, le tracce varie che l'architetto marca nei propri segni. Vettori rettilinei che, nell'intersecarsi, creano la necessità di passaggi e strutture di raccordo tra i vari piani di calpestio: quello dedicato ai vettori e al passeggio (piano di terra) e le vie di lunga percorrenza e di velocità destinate alle automobili. Tra le intersezioni più importanti vi sono i nodi di scambio che sono collocati tra la zona destinata al verde e al parcheggio e le zone all'interno del confine massimo della città storica che predispone dei punti di arrivo e di interscambio per permettere di fruire della città a piedi o tramite i moduli ipotizzati dall'architetto.

La città, nel ripercorrere i segni più leggibili del materiale

ritrovato, sembra una forma aggregata e informe di edifici che si innestano all'interno di vincoli morfologici che il Ventura rintraccia nelle componenti naturali: fiumi, vie archeologiche, parchi, colline, borgate. Questi vincoli spingono l'architetto a creare dei sistemi di cucitura, i raccordi, che delineano le varie zone e che permettono l'aggancio ai vettori di mobilità. Negli schizzi riscontriamo alcune nomenclature tipiche del disegno urbanistico degli anni Sessanta, tessiture, tratti e campiture seguono scientificamente la rappresentazione tipica dei disegni di progetto spesso arricchite dall'utilizzo di trasferibili. L'interpretazione delle tavole è avvenuta tramite lo studio dei segni, delle norme visive e dei tratti e generando modelli tridimensionali (assonometrici) utili per concepire lo sviluppo morfologico e gli innesti compositivi delle varie operazioni- soluzioni architettoniche che l'architetto impiega. Nel rintracciare le linee immaginari che l'architetto compie nel suo pensiero possiamo rintracciare la peculiarità di una organica pianificazione urbana che ci rimanda al pensiero di Hermann e Ema Herrey e Costantin Pertzoff. L'identificazione di nuclei esterni ed interni all'agglomerato urbano, collegate da strade pedonali separate da quelle veicolari parte dal presupposto della creazione di comunità urbane che si risolvono naturalmente grazie all'introduzione dell'inedito modulo. I tratti marcati tramite un tratto più spesso indicano il flusso del transito su quei rettilinei che non penetrano più direttamente nei nuclei urbani di antica edificazione, né in quelli di nuova concezione. Queste consolari ad alto scorporamento giungono in nuclei pensati appositamente nel verde “infinito” dove è possibile lasciare i veicoli automobilistici per sostituirli con l'agile modulo a tre ruote. In questo modo si genera una differenziazione della viabilità utile a diluire lo spostamento tra pedonale, nelle zone verdi, il modulo, nella città condensata e il grande traffico in apposite sopraelevate, permettendo così lo sviluppo di spazi sociali. In questo modo il Ventura guida l'osservatore, passo dopo passo, in un cammino denso di pensiero, di innovazioni moderne proiettate verso un ideale di reintegrazione della continuità spaziale, architettonica e paesistica.

Nelle tavole che seguono viene abbandonato il rigido racconto conseguenziale del Ventura, per lasciare spazio alla selezione di alcune tavole che, analizzate, ci permettono di avviare una rilettura di alcune componenti fino a giungere all'identificazione dei principali nuclei fondanti dell'idea del

Ventura:

isolamento della città storica,
individuazione di un o schema ipotetico di sviluppo di nuovi
nuclei abitativi,
il modulo abitativo e le varie casistiche,
la percorribilità degli spazi e la differenziazione della loro
fruizione,
l'esposizione naturale e l'abitabilità dei nuclei residenziali,
il modulo, proporzioni e funzioni.

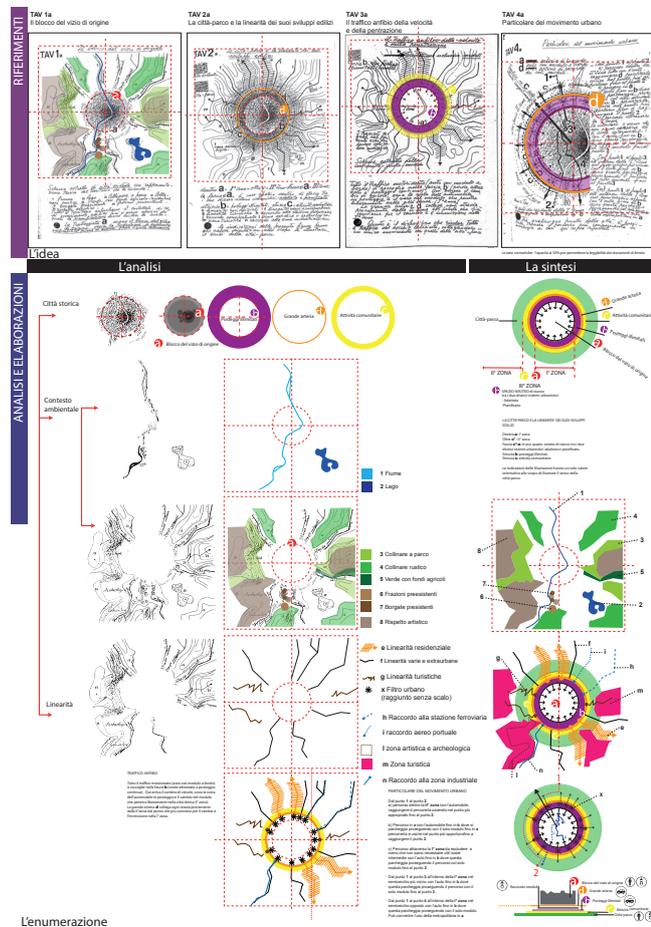


Figura 120 Tav 1 Il Vizio d'origine

2.1 Tav 1 Il Vizio d'origine

Selezionando le prime quattro tavole dell'apparato grafico del manoscritto di Venturino Ventura, possiamo rintracciare, nei suoi segni e nei suoi tratti, tre differenti aree d'intervento.

La prima si riferisce alla città storica, la seconda al contesto ambientale e la terza alle linearità persistenti nel paesaggio ipotizzato.

Intorno alla città storica si immagina un raccordo limite (a), che costringe all'isolamento urbano, un limite che viene isolato dalla pianificazione di una grande area verde destinata ai posteggi illimitati (b). Partendo dall'epicentro della storica città, rintracciamo un'arteria (d) che attraversa la zona verde ma che, adiacente, al perimetro esterno, permette di collegare la zona dedicata alle attività comunitarie (c) che in questo modo vengono collegate sia alla città storica che alle nuove linearità abitative. Questo schema a sviluppo concentrico permette di attrarre a sé tutte le precedenti linearità e soprattutto le aree di particolare interesse paesaggistico o archeologico che, in questo modo, verrebbero inglobate nel sistema viario introducendo una rivalutazione delle stesse aree. Anche le vie che portano a grandi infrastrutture, stazioni, aeroporti, verrebbero inglobati in questo nuovo sistema riorganizzativo della viabilità urbana. Da questo sistema di cucitura degli elementi tipici di un territorio, il Ventura identifica delle linee di tensione che partono dal centro e si sviluppano verso l'esterno, ed altre che vengono visivamente attratte e inglobate nel rapporto morfologico dello sviluppo della città storica. Per comprendere fino in fondo il sistema di snodi rivolto alla mobilità è fondamentale produrre rappresentazioni sintetiche che mettano in evidenza le differenziazioni di quote che caratterizza la grande arteria (d) destinata al traffico veicolare. La selezione delle tavole coincide con le capacità comunicative che il Ventura sembra avere nella gestione dell'idea progettuale tramite le planimetrie. Sono proprio i disegni planimetrici che chiariscono l'articolato sviluppo urbano con chiarezza e organica articolazione delle varie trasformazioni che vengono presentate in modo consequenziale i vari sviluppi dei nodi.

Come in un ingranaggio tutti gli elementi vengono ordinati e organizzati e messi in stretto rapporto tra loro. Come un organismo vivente lo sviluppo urbano assorbe linfa vitale dalle parti circostanti per assorbire quelle tensioni ed energie utili per lo slancio vitale della nuova linearità urbana.

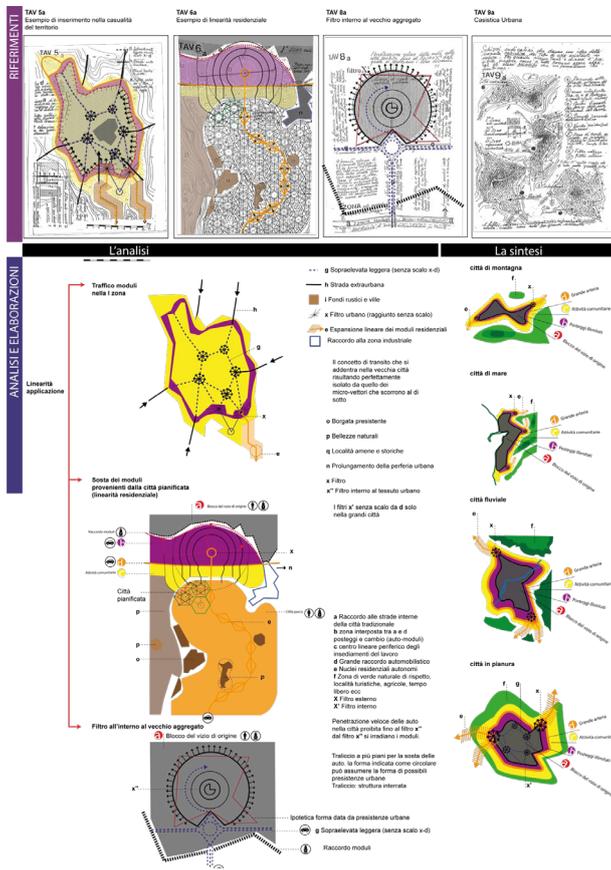
Particolare del movimento urbano:

Dal punto 1 al punto 2 percorso dentro la II° zona con l'automobile raggiungere d percorrendola uscendo nel punto più appropriato fino al punto 2. Percorso in a con l'automobile fino in b dove si parcheggia proseguendo con il solo modulo fino in a percorrendola fino ad uscire nel punto più opportuno fino a raggiungere il punto 2. Percorso attraverso la I° zona da escludere a meno che non siano necessarie utili soste intermedie con l'auto fino in b dove questa parcheggia proseguendo il percorso col solo modulo fino al punto 2.

Dal punto 1 al punto 3 all'interno della I° zona nel semicerchio più vicino con l'auto fino in b dove questa parcheggia proseguendo il percorso con il solo modulo fino al punto 3

Dal punto 1 al punto 4 all'interno della I° zona nel semicerchio opposto con l'auto fino in b dove questa parcheggia proseguendo con il solo modulo.

Può convenire l'uso della metropolitana in a.



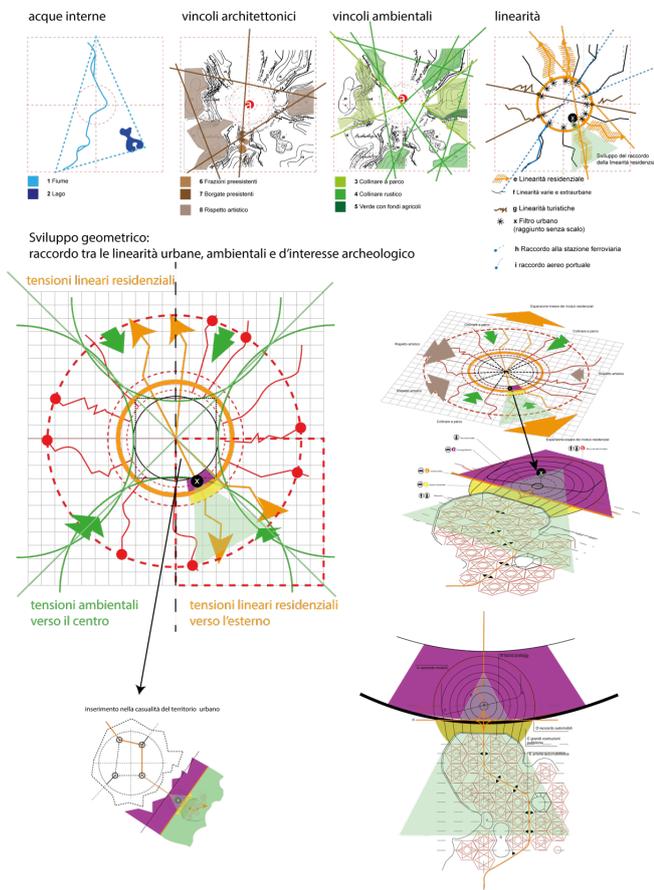
2.2 Tav 2 Sviluppo e inserimento nella casualità

Le tavole 5, 6, 8 e 9 il secondo percorso visivo si concentra su alcune rappresentazioni che il Ventura realizza per cercare di descrivere come il percorso o i percorsi differenziati, vadano ad innestarsi all'interno del paesaggio con le nuove linearità, all'interno della città storico, gestendo dei punti di aggancio dove si può modificare il mezzo di trasporto e in fine, questo sistema di mobilità, viene adagiato per le più disparate tipologie territoriali: Mare, Lago, pianura, montagna, ecc.

Vengono selezionate le tavole 5,6, 8 e 9 del fascicolo a, rappresentazioni che mettono in risalto come il sistema di mobilità sia applicabile a tutte le tipologie di conformazione territoriale:

inserimento nella casualità del territorio, Esempio di linearità residenziale, filtro interno al vecchio aggregato e casistica urbana. L'analisi si è andata concentrando sull'applicazione della linearità, individuando il traffico dei moduli nella I zona, la sosta dei moduli provenienti dalla città pianificata (linearità residenziale) e il filtro all'interno del vecchio agglomerato. I tratti ci indicano l'introduzione di una sopraelevata leggera prova di scalo che collega il punto x a d, un sistema che permette di collegare e rammendare le strade extraurbane esistenti nel territorio. il Ventura ci ipotizza una quinta urbana composta di fondi rurali, espansioni lineari, raccordi di collegamento con quartieri industriali, borgate preesistenti, fondi naturalistici di interesse ambientale e archeologico. Questo sistema di rete permette di collegare le nuove aree dedicate alle attività comunitarie e al verde illimitato adibito a posteggi. Da queste due aree, adiacenti alle zone storiche, partono le linee di tensione, grandi raccordi automobilistici e nuclei residenziali autonomi dove le vie si trasformano in verticali accogliendo i moduli residenziali. Un traliccio a più piani inserito nel tessuto urbano storico, permette di sostituire la vettura con il modulo a ruote, unico mezzo consentito all'interno della città storica. Di particolare rilevanza, per la ricchezza dei dettagli, è la tavola 2 dove il Ventura ipotizza una maglia esagonale come contenitore di 12 tralicci verticali che ospitano 4 nuclei residenziali a piano (*vie verticali*) con al centro le zone destinate ai servizi locali. Una volta estrapolati questi elementi, costituenti l'idea urbana dell'architetto, gli elementi analizzati divengono i punti fissi da poter applicare a qualsiasi morfologia urbana. Il Ventura si preoccupa di costruire un sistema che possa essere applicato da qualsiasi

morfologia urbana e territoriale: Nella tavola 9 riusciamo a identificare lo sviluppo urbano applicandolo alla città pianeggiante, basata su uno sviluppo concentrico, la città fluviale, con uno sviluppo che si innesta tra colline e montagne e laghi. La città di mare presenta uno sviluppo longitudinale con un progressivo ampliamento verso terra. La città in montagna, di sviluppo a forma irregolare, è uno innesto concentrico di elementi che costeggiano il profilo delle montagne, collegando anche i varchi di differente quota.



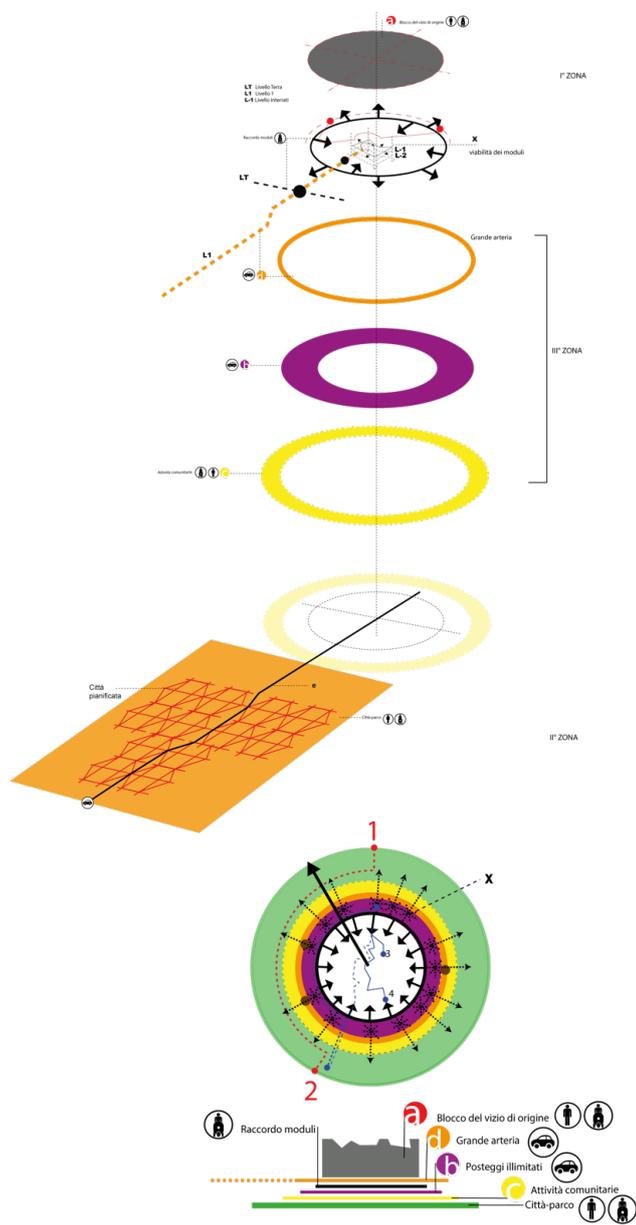
2.3 Tav 3 Sviluppo geometrico: raccordo tra le linearità urbane, ambientali e d'interesse archeologico

Nella terza rielaborazione, vengono estrapolati i segni grafici che, come una struttura portante, declinano la morfologia e lo sviluppo delle linee compositive nell'ipotesi di sviluppo ur-

bano. Gli elementi d'interesse sono le acque interne, il fiume che divide l'agglomerato storico in due, i vincoli architettonici, ben delineati, che costeggiano la città, i vincoli ambientali che inglobano i fondi agricoli, zone collinari e rustiche e quelle collinari a parco. Altro elemento fondamentale è la linearità, riportare e tracciare quelli che sono gli elementi preesistenti che riguardano le linearità turistiche, i raccordi utili al collegamento delle stazioni, il raccordo con la zona aeroportuale, linearità che entrano nel sistema di raccordo, tramite filtri urbani (raggiunti senza scalo). All'interno di questi elementi, che graficamente divengono vie e tensioni compositive, si fa strada il sistema di linearità residenziali. I tre blocchi ipotizzati dal Ventura: raccolta moduli, zona per le attività comunitarie, città pianificata divengono il terreno di supporto dove le tensioni delle grandi arterie ad uso di automobili, moduli e vie di comunicazione con le vie verticali inserite nelle casualità del territorio urbano, con lo scopo di collegare e cucire il tutto verso la grande arteria anulare. Per il Ventura le tensioni ricavate dall'ambiente naturale, dalle preesistenze, dagli elementi naturali, divengono fuochi da inglobare nel sistema viario, apportando una strategia di valorizzazione e assorbimento delle tipicità naturali. Anche nella progettazione urbanistica l'architetto sembra comporre con facilità, risoluzioni a problematiche in ampia scala, così come in scale minori. Lo sviluppo curvilineo, anche in questo caso, si dimostra il principio regolatore che, dal caos e l'irregolarità data dalla natura e dallo sviluppo degli spazi urbani moderni, possa convogliare le energie e le tensioni della mobilità, in un sistema organizzato e che permetta di fluidificare la congestione della mobilità. Lo stesso sviluppo curvilineo viene utilizzato e ipotizzato nel traliccio multi piani che il Ventura ipotizza come parcheggio per i moduli. Questa struttura dai perimetri anche irregolari, ricavato dal rispetto del sito prescelto all'interno della città storica, presenta al centro una spirale verticale che permetta di collegare i differenti piani interrati (parcheggi) con il suolo, mantenendo, anche in questo caso, una fluidità nel movimento dei mezzi di trasporto. Punti che, grazie ad una sopraelevata leggera, senza sosta, si collega ad altri tralicci multi piani. Un sistema di mobilità interno alla città storica, previsto solo per le grandi metropoli.

Figura 121 Tav 2 ISviluppo e inserimento nella casualità urbana

Figura 122 Tav 3 Sviluppo geometrico



2.4 Tav 4 Schema morfologico

La prima raccolta delle tavole del Ventura, permette di estrapolare elementi fondamentali alla costruzione di un'ipotesi di modello in terza dimensione. Le particolari planimetrie, le ricche descrizioni in forma di annotazioni, permettono di visualizzare un sistema di collegamenti che parte da un fulcro centrale, la città storica, delimitata e congelata nell'introdu-

zione di nuovi insediamenti architettonici. Per restituire una maggiore fruizione visiva, il modello ipotizzato e costruito fin qui, viene diviso in livelli, esplosi secondo un asse centrale. La scomposizione permette di individuare tre blocchi o zone distinte:

La prima zona è costituita da il blocco urbano della città storica, il raccordo anulare per i moduli con i nodi di penetrazione all'interno della città in parcheggi a più livelli e i due assi viari preponderanti, uno dedicato alla linearità residenziale e l'altro al trasporto di mezzi di trasporto motorizzati.

La seconda zona è delimitata dall'anello anulare dedicato alle attività comunitarie, collegate alla grande arteria per l'alta velocità che, sopraelevata, collega ai nodi viari come stazione dei treni, aeroporti e zone industriali, e sorvola la griglia esagonale che ospita le vie verticali destinate alla residenza.

La terza zona è quello spazio delimitato dall'anello della grande arteria che divide l'illimitata zona verde, destinata ai parcheggi delle automobili, e le aree preposte per le attività comunitarie.

Questa differenziazione di viabilità viene rafforzata dalle differenti quote delle vie, quelle destinate alle automobili o all'alta velocità senza sosta, sopraelevate, quelle dedicate ai moduli per l'agile trasporto a quota zero e collegate alle vie libere nella città parco.

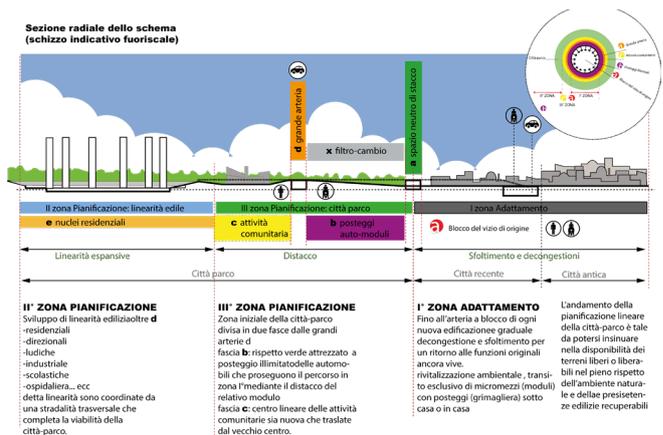


Figura 123 Tav 4 ISchema Morfologico

Figura 124 Tav 5 Sezione radiale

2.5 Tav 5 Sezione radiale

Dalla decodifica della planimetria e dei segni che la costituiscono fino alle ipotesi assonometriche del sistema organizzativo e viario, appare necessaria la realizzazione di una visiva laterale- sezione longitudinale che aiuti a comprendere lo sviluppo morfologico delle altezze che si riferiscono alle differenti vie di comunicazione.

Ai due lati estremi vanno collocate le zone destinate alle residenze, da un lato la città storica da preservare, dall'altra le vie verticali che generano i tralicci residenziali delle nuove abitazioni. Da questi estremi, lo sviluppo edificatorio viene differenziato, nel primo caso, la I zona, di adattamento che interessa la città storica, le zone di scalo e di parcheggio interno alla zona limite edificato. Da questi nodi interni, utilizzati come parcheggi a multilivelli. Zone di sfoltimento e decongestione, filtro tra la Città recente e quella antica fino allo spazio neutro di stacco.

Dallo spazio neutro di stacco fino all'area delle attività comunitarie, si delinea la terza zona, quella di pianificazione, fulcro centrale della città parco. La zona iniziale della città-parco viene divisa in due fasce dalle grandi arterie d. La fascia b rispetta il verde attrezzato alternato da posteggi illimitati, per scambiare i mezzi di trasporto. Le automobili proseguono il percorso in zona I mediante il distacco del relativo modulo. La fascia c, centro lineare delle attività comunitarie, sia nuova che traslate dal vecchio centro. Questa zona presenta all'interno i nodi-filtri per il cambio dei veicoli e che collegano la grande arteria ai posteggi per le auto e moduli, passando per le attività comunitarie. Questa area ha la funzione di distacco tra la fase precedente, quella dello sfoltimento e della decongestione, con le successive aree di linearità espansive. Dalla III zona (di distacco) inserita nel verde della città parco, parte la II zona, quella dei nuclei residenziali che si riferisce alla zona pianificata della linearità edile definite linearità espansive, anch'esse immerse nel verde della città parco. In questa zona lo sviluppo lineare dell'edilizia va oltre la grande arteria d, zone residenziali, direzionali, ludiche, industriali, servizi scolastici, ospedali, vengono coordinati da una linearità trasversale che completa la viabilità della città parco. L'andamento modulare della pianificazione lineare della città-parco, permette di potersi insinuare nelle disponibilità dei terreni liberi o liberabili, nel pieno rispetto dell'ambiente naturale e delle preesistenze edilizie recuperabili.

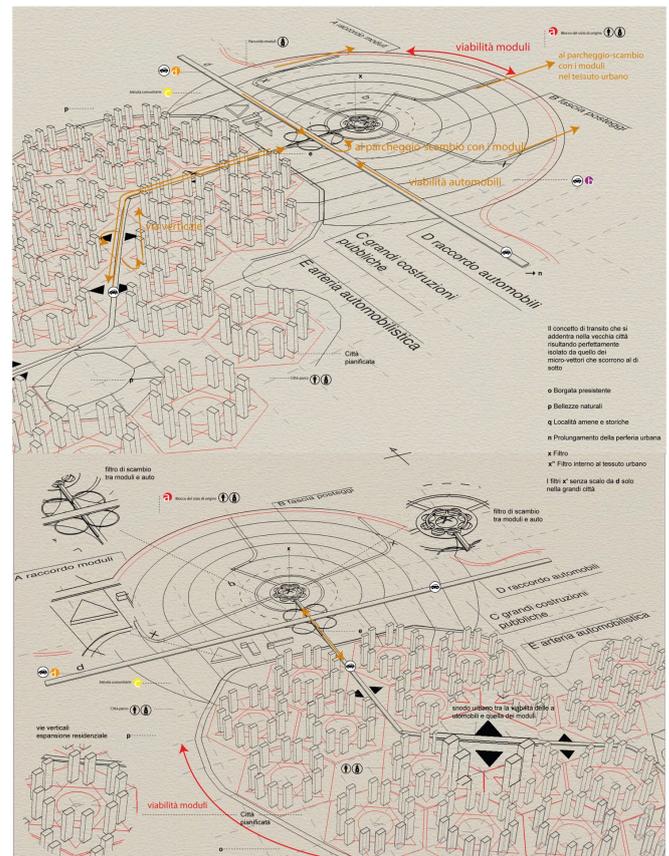
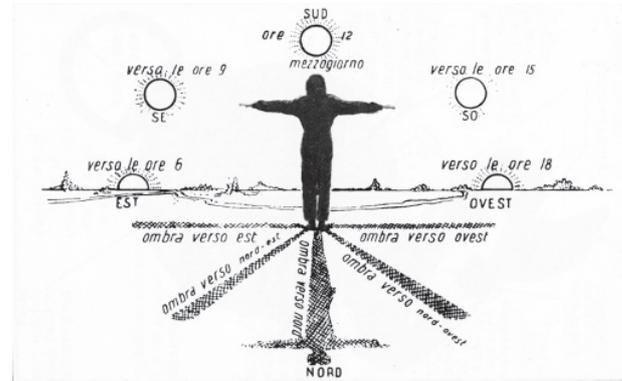


Figura 125 Nel nostro emisfero boreale il sole proietta un'ombra che alle ore 12:00 è in direzione Nord

Figura 126 Tav 6 Analisi della mobilità in rapporto tra la linearità residenziale e il centro vincolato

2.6 Tav 6 Analisi della mobilità in rapporto tra la linearità residenziale e il centro vincolato

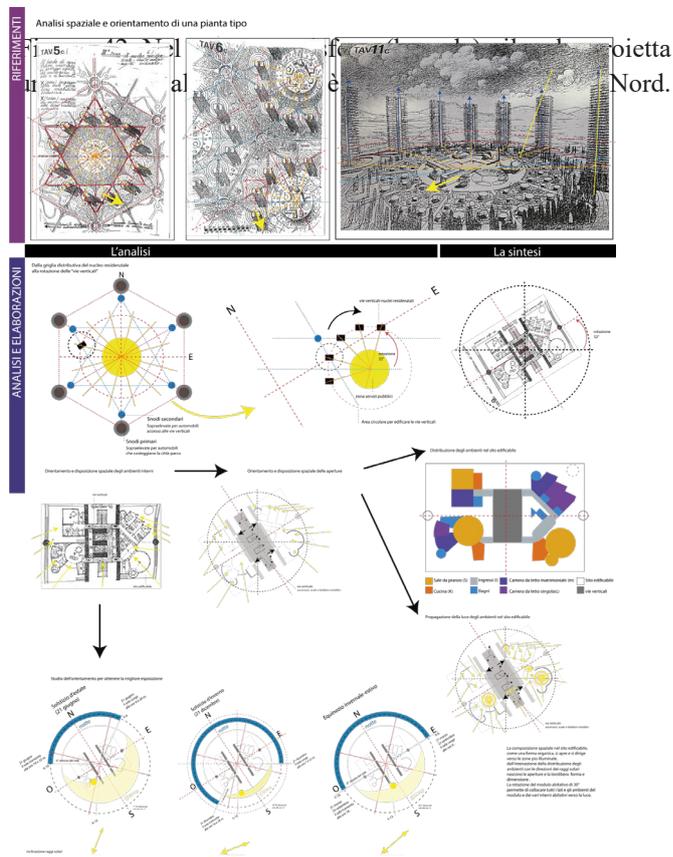
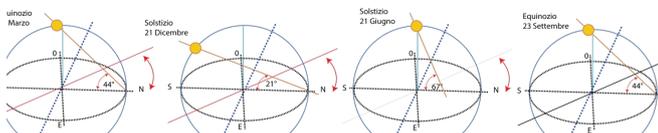
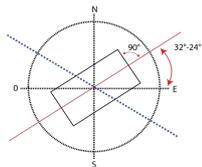
Il fulcro centrale della mobilità ipotizzata dal Ventura è la divisione della tipologia di traffico. Il traffico che si addentra nella vecchia città è totalmente isolato, le auto percorrono lo spazio senza possibilità di sosta, i micro vettori, mezzi autorizzati alla fruizione della vecchia città, circolano al di sotto di queste arterie.

La città-parco richiede un'analisi particolareggiata per poter costruire il senso della fruizione del sistema di viabilità. L'organizzazione generale dell'infinito spazio dedicato ai parcheggi innestati nel verde panoramico funge da arterie studiate che ridistribuiscono, tramite un sistema concentrico, il transito urbano delle automobili così come dei micro vettori. Questo sistema concentrico, supportato da rotonde primarie e secondarie, permettono di defluire il traffico, e in base alle esigenze del singolo, ogni zona presenta luoghi di interscambio di veicoli.



L'asse equisolare orientato all'incirca nord est-sud ovest (formante con l'asse est-ovest un angolo variabile a seconda della latitudine); perequare l'effetto termico per quattro esposizioni anzi che per due sole, permette di ipotizzare tipologie edilizie a quattro orientamenti anziché due.

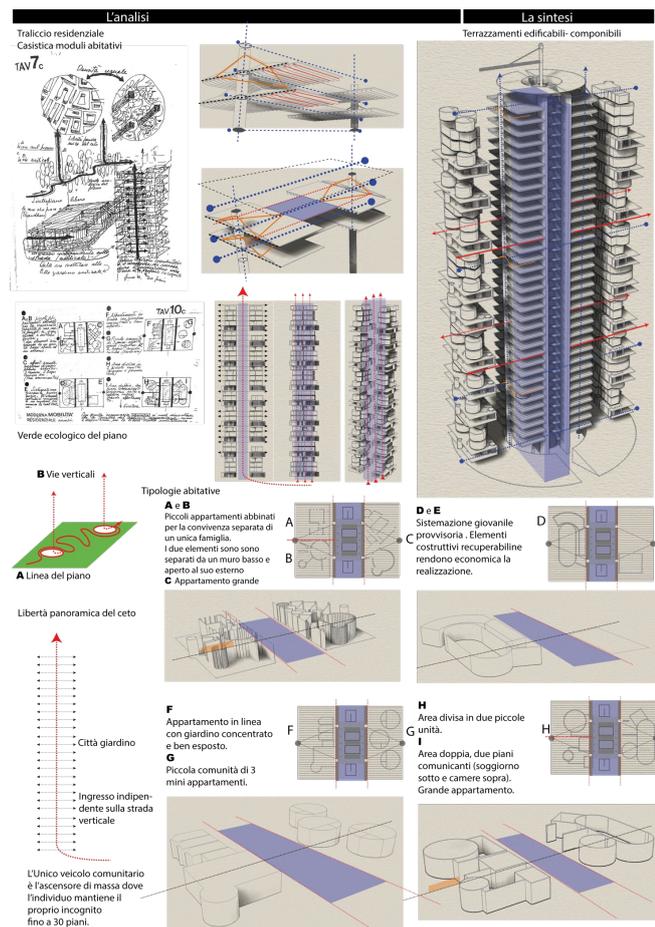
Ai fini di un guadagno di energia radiante dal fatto che nel nostro emisfero l'arco apparente formato dal sole nella volta celeste si svolge in direzione sud, deriva che il fronte a meridione è quello ottimale per il guadagno termico solare, viceversa il fronte nord investito dai venti freddi sarà quello più suscettibile alle dispersioni termiche.



2.7 Tav 7 Rapporto tra le griglie dello sviluppo residenziale e l'orientamento dei nuclei edilizi

Il modello interpretativo digitale generato dalla raccolta delle informazioni estrapolate dai disegni autografi di Venturino Ventura ha permesso di individuare e mettere in rapporto linee di costruzione sottese dalle planimetrie riferite allo sviluppo urbano della zona residenziale, mentre le geometrie che relazionano la distribuzione delle vie verticali presentano una lieve inclinazione rispetto alla maglia. L'inclinazione rintracciata è di 30° -32° rispetto all'asse centrale del corpo di fabbrica. Mettendo in rapporto l'intero impianto urbano con le varie fasi del sole si può ipotizzare che l'inclinazione prevista dal Ventura permetta, all'abitacolo, di incamerare maggior quantità di luce. Le ombre rappresentate in matita su foglio lucido sono ombre ipotetiche che rimarcano e sono distese verso la maglia ortogonale dell'intero impianto urbano. Le ombre delle vie verticali non interferiscono mai, secondo il

disegno ipotizzato, con le vie verticali circostanti. Questa inclinazione permette di non far cadere il grande blocco dell'ombra nemmeno sulla zona centrale, quella destinata alle attività comunitarie e pensate per essere il ritrovo di tutta la comunità locale. Queste zone, delimitate dalla disposizione delle dodici torri, vengono collegate alle arterie viarie primarie e secondarie tramite snodi previsti per essere fruiti da tutti i sistemi di mobilità che il Ventura ipotizza in questa proposta. Proseguendo nell'analisi e mettendo in relazione l'altezza ipotetica delle torri con le gradazioni angolari, i 44° dell'equinozio al 20 marzo, il solstizio del 21 dicembre con un'inclinazione di 21° , il solstizio del 21 giugno con inclinazione di 67° e dell'equinozio del 23 settembre con un'inclinazione a 44° , notiamo che in nessun caso lo sviluppo formale dell'ombra andrà mai ad incidere sugli altri elementi urbani..



2.8 Tav 8 Analisi spaziale e orientamento di una pianta tipo

Estrapolando dalle opere autografe del Ventura le tre tavole (tav. 5.6.11 c) è stato possibile rintracciare da un lato l'organizzazione spaziale (la stella di David) che disciplina l'organizzazione delle vie verticali, posizionate con il loro centro in ognuno dei lati della stella, dall'altro lato e lo studio della rotazione che questi blocchi effettuano nei confronti della griglia ortogonale rintracciata nel precedente paragrafo. Queste due informazioni, se confrontate con la prospettiva a volo d'uccello della tavola 1, ci forniscono indizi che ci permettono di ipotizzare la natura di questa rotazione sull'asse centrale. Una rotazione che influenza l'organizzazione spaziale dei moduli abitativi che Venturino Ventura, presenta in modo generale, tipologie abitative variamente composte e morfologicamente variegate. Nell'opera del Ventura non è la prima volta che l'architetto si confronta con una tipologia edilizia prefabbricata, composta di elementi modulari che, variamente composti, permettono di realizzare le suddivisioni interne dei moduli abitativi. Già nel 1940 nel Concorso del Ministero degli Affari Esteri, Roma (Bravetti, Ventura), l'intero impianto interno presentava delle pareti componibili, che potevano essere rimodulate in base alle esigenze. In questo caso, sia l'impianto delle tramezzature che le pareti esterne, sembrano aprirsi o rincorrere la luce del sole, che meno intensa al nord, deforma lo sviluppo modulare dell'abitazione tramite geometrie e volumetrie più regolari e con finestre meno ampie. L'organizzazione dei perimetri rivolti verso sud presentano ampie pareti destinate alle finestre e alle vetrate. Nella sezione sud-est le pareti si aprono, inclinandosi verso l'esterno per raccogliere il più possibile i raggi solari che colpiscono la superficie. Quest'ultima una soluzione morfologica già utilizzata da Luigi Moretti nella casa del girasole di Roma. Le pareti rivolte a sud-ovest, sembrano contenere delle soluzioni angolari miste, da un lato le pareti inclinate rivolte verso la luce solare, dall'altro, lo spazio circolare o ellittico nel cuore del modulo abitativo, in grado di accogliere il più possibile calore e luminosità emanate dal sole. L'applicazione di questo studio ha visto interessata la tipologia abitativa maggiormente studiata nel dettaglio (sempre in schizzo progettuale della tav. 9 del fascicolo c). le altre tipologie, abbozzate dal Ventura, verranno analizzate sull'organizzazione distributiva degli ambienti e nella loro morfologia solamente abbozzata

dall'architetto, tramite veloci schizzi che mettono in luce la distribuzione degli ambienti e le varie casistiche possibili. Le solette marcapiano e distribuzione organica degli ambienti, permette al sole e al calore di arrivare quasi del tutto alla metà degli ambienti disposti verso sud.

Nel rapporto tra le vie verticali e il contesto infrastrutturale che lo delimita, si può notare come gli snodi primari, che costeggiano la città – parco e permettono il transito dell'automobile, si incastrano perfettamente in un esagono regolare, matrice geometrica dell'organizzazione, a stella di David, che sviluppa i siti destinati alle vie verticali. Gli snodi secondari, accessi per le automobili alle vie verticali, identificano i sei vertici della stella sottesa nell'organizzazione spaziale delle aree residenziali. Nel cuore di ogni zona racchiusa da queste due matrici geometriche, si delinea un esagono che accoglie le zone comunitarie e il verde urbano del quartiere. All'interno di questa zona, gli abitanti si possono spostare tramite il modulo- vettore a tre ruote oppure a piedi. I percorsi sono organizzati per essere inglobati nelle aree destinate a parco per un costante rapporto quotidiano tra uomo e natura..

Figura 127 Tav 7 Rapporto tra le griglie dello sviluppo residenziale e l'orientamento dei nuclei edilizi

Figura 128 Tav 8 Analisi spaziale e orientamento di una pianta tipo

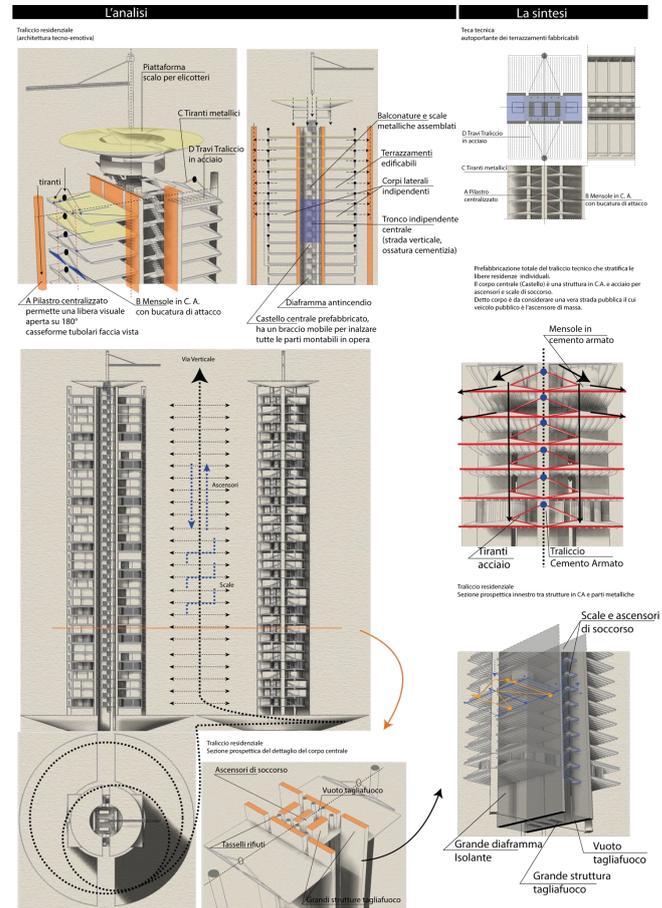
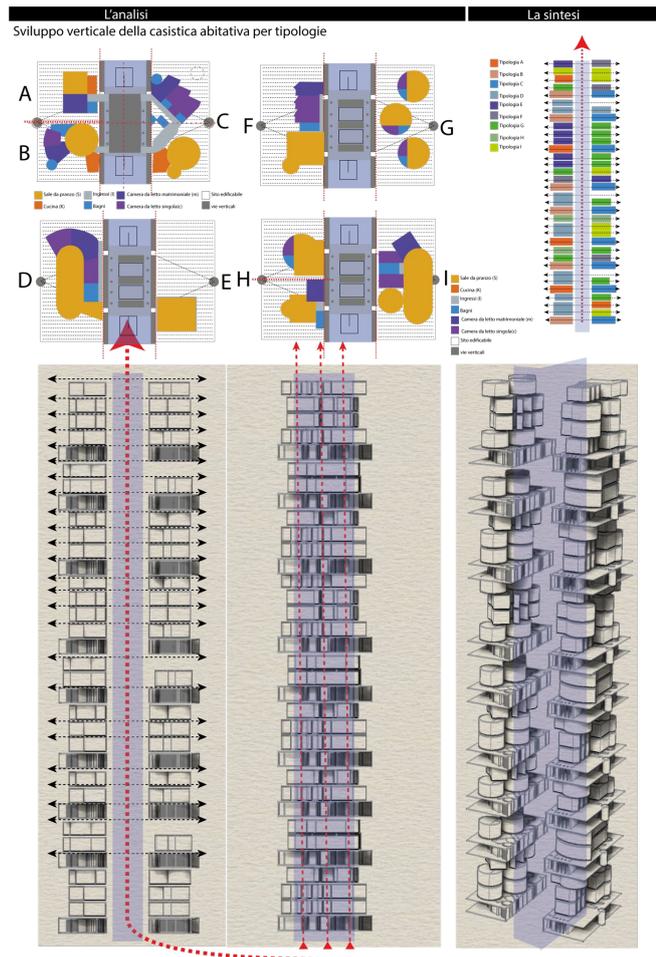
Figura 129 Tav 9 Traliccio residenziale: casistica dei moduli abitativi

2.9 Tav 9 Traliccio residenziale: casistica moduli abitativi

Nucleo fondamentale della proposta avanzata dal Ventura riguarda lo sviluppo residenziale e la densità abitativa. Di particolare rilievo risulta lo schizzo presente nella tav 7 che sintetizza, tramite una rappresentazione veloce e immediata, il ragionamento che l'architetto segue per la realizzazione delle vie verticali. L'architetto mette a confronto un estratto di una zona urbana organizzata per isolati, con lo sviluppo di vie verticali all'interno di un'area verde.

Lo schizzo prosegue indicando il flusso del transito autostradale orizzontale (la via sul piano) innestato nel verde ecologico e che morfologicamente devia, trasformandosi e proseguendo in vie verticali e liberandosi in una organizzazione schematica e panoramica proiettata nel cielo. A questa verticalizzazione si va ad aggiungere lo sviluppo della struttura portante. Le vie verticali divengono ascensori e scale posizionate in una dorsale centrale sorrette da setti murari in cemento armato. All'estremità due pilastri circolari che sorreggono le solette in travi di ferro e cemento che sorreggono i tiranti metallici utili a sorreggere il peso del solaio. I tiranti metallici sono affogati, da un lato al pilastro circolare e alle fioriere laterali, nel lato opposto, ai setti murari del vano scala e ascensori. Il sistema delle vie verticali ipotizzato dal Ventura, è il riflesso di un metodo progettuale che arte dall'assunto di organizzare il caos, organizzare le stratificazioni sociali e culturali. In ogni opera realizzata, il Ventura parte da schemi geometrici razionali che si innestano nelle varie realtà urbane. Da questa compenetrazione, vengono estrapolate le forme, a tratti organiche, a tratti decostruttiviste e a tratti più razionaliste che, come organismi viventi si modificano influenzandosi reciprocamente. Nelle vie verticali, l'ordine si fa struttura accogliendo le differenti cellule abitative. Proprio la differenziazione dei nuclei, ipotizzati dal Ventura, tramite rapidi schizzi funzionali (si veda la Tav 10c) ci permettono di immaginare come per il Ventura, ogni realtà personale, influenza la forma dell'abitare. Per questo motivo, gli schemi funzionali prodotti, sono veloci ipotesi compositive, regolati da una struttura organizzata ma che permette la libera formazione di agglomerati abitativi. Grazie ad un'analisi tipologica effettuata sui disegni di progetto del Ventura, si è costruito un modello integrato, che permettesse di restituire l'irregolare organizzazione delle facciate delle vie verticali. In tutta

la produzione architettonica del Ventura il fulcro principale resta la strada nel piano di calpestio, l'ingresso indipendente sulla strada verticale e le vie di collegamento verticali che portano alle singole e differenti unità abitative. Da questo schema funzionale si arriva ai vani interni delle unità che si aprono e formano in base allo spazio aperto, panoramico e soprattutto in funzione dell'orientamento della luce solare. Il sito edificabile può essere gestito liberamente, sia verso espansioni orizzontali (tre monolocali liberamente distribuiti in un sito, due accorpati ecc, oppure liberamente nello sviluppo verticale (duplex e bilivello). L'ascensore diviene l'unico mezzo "veicolo" comunitario.



2.10 Tav 10 Traliccio residenziale: architettura tecno-emotiva

L'indagine grafica effettuata sui disegni del Ventura e la realizzazione di un modello volumetrico hanno permesso di comporre nell'interezza il pensiero progettuale dell'architetto. Gli indizi diffusi nelle varie tavole autografe sono stati raggruppati in schemi analitici che vengono riproposti in un percorso che parte dall'indagine del traliccio residenziale definito traliccio tecno-emotivo in quanto contenitore di differenti stili di abitare, di differenti necessità personali che si riflettono nell'organizzazione del modulo abitativo in differenziate cellule inedite. Il traliccio – teca è la struttura portante che ingloba in sé tutti i servizi della comunità: impianto idrico, impianto antincendio, sistema di smaltimento dei rifiuti, ascensori per la viabilità verticale, scale metalliche antincendio, piattaforma per lo scalo per gli elicotteri, tirante

Ivan Valcerca

metallico per la cantierizzazione e i traslochi. Il tronco indipendente che ingloba scale e ascensori è organizzato con un’ossatura in cemento armato che genera un vuoto tagliafuoco (diaframma isolate). Ai lati si assemblano i moduli edificabili, indipendenti dal tronco centrale, ma aggrappati con un sistema di tiranti metallici, che permettono lo sviluppo verticale delle singole terrazze panoramiche collegandole ai pilastri centralizzati che permettono una visuale a 180°, realizzate con cassero tubolari a faccia a vista.

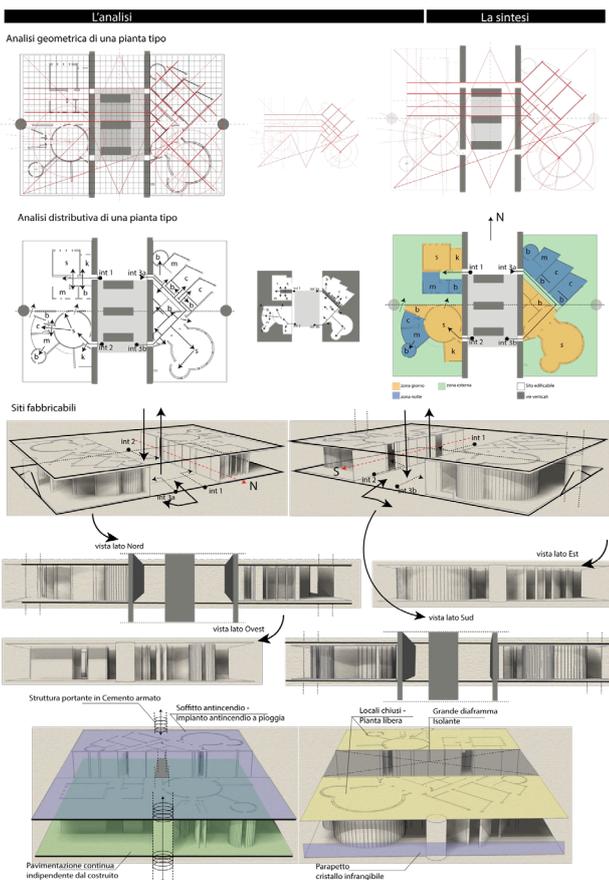
Il corpo centrale, definito dal Ventura come “Castello” va inteso come vera e propria via, strada pubblica fornita di tutti i servizi quali smaltimento dei rifiuti, pompe idriche, sistemi di soccorso e con al centro il veicolo (mezzo di trasporto di massa) che è l’ascensore.

2.11 Tav 11 Sviluppo verticale della casistica abitativa per tipologie

Il cuore dello sviluppo della linearità residenziale della proposta progettuale del Ventura, si basa sulla parte meno indagata graficamente: la casistica abitativa. La tipologia residenziale viene concepita in tutte le sue parti costituenti: la sala da pranzo (S), la cucina (K), gli ingressi (I), i bagni, le camere da letto matrimoniali (m) e la camera da letto singola (c). la libera composizione di questi ambienti, di differente morfologia, dà origine a differenti casistiche. Nella tav. 10 c il Ventura ipotizza 9 piante organizzate. Da un grande appartamento che occupa due moduli edificabili, a due moduli apparentemente diversi ma con possibilità di comunicazione, 3 alloggi organizzati in monolocali inseriti nello stesso modulo, case studentate e così via. Questa libera composizione volumetrica restituisce, alla facciata (mai rappresentata in dettaglio dal Ventura), una varietà infinita di soluzioni. Libere forme determinate dalle richieste degli abitanti e vincolate dal rapporto con l’esterno luce, cielo e vista panoramica. Nell’ottica del Ventura, il traliccio residenziale, dovrebbe avere la partecipazione economica delle istituzioni, il concetto di quartiere viene abbandonato per una fluida e libera convivenza di più classi sociali e più ceti economici, nell’ottica della privacy ma nella condivisione dell’isolato verticale. Questa idea rivoluzionaria trova strada anche nelle varie rappresentazioni che l’architetto produce. Non abbiamo mai tavole di dettaglio della facciata, non troviamo mai tavole tecniche sulla facciata, nessuna proiezione ortogonale che ci permetta di leggere pianta e prospetto nel suo insieme. Abbiamo solo rappresentazioni sommarie nella Tav 1 e 2 c, che inseriscono (con una timida prospettiva centrale) un accenno di prospetto in contesti naturali differenti. Il Ventura in queste due tavole utilizza il collage, probabilmente copia il disegno della vista in prospettiva centrale dell’organismo e lo inserisce in un disegno di paesaggio.

2.12 Tav 12 Analisi geometrica di una pianta tipo

L’indagine sulla tipologia abitativa portata avanti dal Ventura, passa per l’esperienza del movimento moderno. La definizione della pianta, come affermava Le Corbusier in Verso un’architettura procede dal dentro ai fuori: l’esterno è il risultato di un interno, gli elementi che concorrono a comporre l’architettura sono la luce, l’ombra, il muro e lo spazio mentre l’ordine



e i suoi principi regolatori sono la gerarchia degli scopi e la classificazione delle intenzioni.

Partendo dalle matrici teoriche del maestro del modernismo, possiamo rintracciare le differenti chiavi di lettura della progettazione del Ventura. Il blocco centrale resta l'organismo attivo, il collegamento tra la mobilità urbana esterna e il filtro graduale che accompagna l'uomo verso la propria dimora. Le vie di accesso determinano la distribuzione dei corridoi distributivi che gradualmente solcano il modulo edificabile. Nell'analisi della tipologia più dettagliata che il Ventura ci consegna, rintracciamo due diversi comportamenti geometrici: l'ortogonalità presente nei moduli a destra, e l'uso delle diagonali che alimentano la distribuzione organizzativa dei moduli di sinistra. Questi rapporti geometrici si compenetrano e si influenzano in modo reciproco, donando al modulo in basso a sinistra, l'organizzazione degli ambienti in una genesi antioraria, funzionale per l'assorbimento dei raggi luminosi. L'incidenza dei raggi all'interno dell'abitazione viene filtrata tramite l'utilizzo di ambienti circolari, che come un filtro, permettono una distribuzione luministica diffusa e graduale. Le pareti esterne del modulo in alto a sinistra, si snodano dall'inclinazione indicata dalla griglia, ruotando da un'estremità per permettere l'accesso alla luce anche nel quadrante ovest. Questa operazione geometrica viene usata dal Ventura già in una delle palazzine di Via Montanelli che in quella di Via Ciro Menotti intorno agli anni 60 probabilmente influenzata dalla Casa del Girasole di Moretti edificata negli anni 50. Lo sviluppo della cellula abitativa portata avanti dal Ventura nei suoi disegni (Tav20c e Tav6d), ci restituisce anche il dato materico strutturale. L'abitazione, composta di materiali prefabbricati è isolata dalla soletta in ferro e cemento, tramite la pavimentazione continua rialzata e tramite il soffitto antincendio che contiene l'impiantistica elettrica e il sistema antincendio a pioggia. .

2.13 Tav 13 La forma come fenomeno processuale

Dal segno al disegno, il titolo del presente progetto di ricerca, un titolo che indica la via percorsa per giungere ad una decodifica delle rappresentazioni inedite dell'architetto Venturino Ventura. un protagonista che sembra seguire a pieno regime lo spirito del modernismo che rintraccia nelle funzioni e nei fenomeni processuali la genesi della forma.

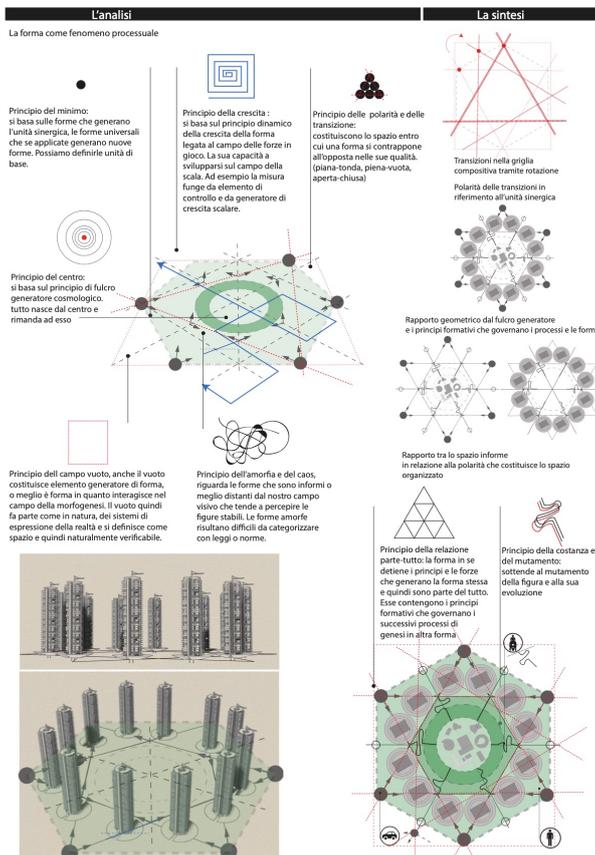
Nelle tavole e negli schizzi autografi rintracciamo un patri-

monio segnico importante basato su principi geometrici:

L'unità di base, il punto come principio del minimo elemento, si basa sulle forme che generano l'unità sinergica, prima azione per giungere all'ordine (principio del minimo). Paul Klee afferma "stabilendo nel caos un punto che, concentrato per definizione, può essere soltanto grigio, si conferisce a tale punto un primordiale carattere concentrico. Da esso irraggia, in tutte le dimensioni, l'ordine cui con ciò si è dato vita." Secondo Klee, la cellula originaria (identificata nel punto) viene attivata tramite una fecondazione (l'attuazione di tensione) con una complementare, per generare la crescita. "l'elevazione di un punto a valore di centro ha significato di momento cosmogonico. A tale processo corrisponde l'idea di ogni principio (esempio: la procreazione). Il fulcro generatore cosmologico da dove tutto nasce dal centro e rimanda ad esso (principio del centro), nella composizione delle planimetrie e del progetto urbano del Ventura, è l'origine affetta dal Principio dell'amorfia e del caos. Forme informi e distanti dal nostro campo visivo, difficilmente categorizzate con leggi e norme, diventano il luogo da dove tutto parte, ma il luogo da proteggere nel suo stato primordiale (il ritorno ad una città pedonale o per micro moduli a due ruote). Dal fulcro primordiale le tensioni partono seguendo il principio della polarità e quello della crescita. La prima è costituita dallo spazio entro cui la forma si contrappone all'opposta nelle sue qualità morfologiche esempio piana-tonda, piena-vuota, aperta-chiusa. Il secondo principio quello della crescita, si basa sul dinamismo della crescita della forma legata al campo delle forze in gioco. La sua capacità è quello di svilupparsi progressivamente, in un rapporto scalare. Proprio la misura funge da elemento di controllo e da generatore di crescita. Polarità e transizione congiunta al principio della crescita si stratificano su un campo, generando porzioni vuote (Principio del campo vuoto). Anche il vuoto costituisce l'elemento generatore di forme, è forma che interagisce nel campo della morfogenesi. Il vuoto fa parte fondante dei sistemi di espressione della realtà definendosi come spazio naturalmente verificabile. Su questi principi l'opera del Ventura, rintracciabile nelle planimetrie (Tav 5C), basa l'organizzazione formale e la distribuzione degli elementi che compongono lo sviluppo delle linearità residenziali. In questa organizzazione riusciamo a rintracciare le griglie compositive (si veda Tav 7 Rapporto tra le griglie dello sviluppo residenziale e l'orientamento dei nuclei edilizi

Ivan Valcerca

della presenta analisi grafica), che tramite un sistema di rotazione mette in comunicazione e in rapporto formale le polarità delle tensioni partendo dal fulcro generatore. Al centro di questo moto, il Ventura prevede lo sviluppo sociale e comunitario degli abitanti del quartiere, inglobando e rapportando gli sviluppi geometrici dello spazio informe con i principi formativi degli spazi organizzati. Riducendo al minimo le forme persistenti nella distribuzione planimetrica, possiamo dichiarare che la composizione si sviluppa mettendo in relazione i principi della relazione parte-tutto: la forma in sé detiene i principi e le forze che generano la forma stessa e quindi sono parte del tutto. Esse contengono i principi formativi che governano i successivi processi di genesi in altre forme. L'altro principio sotteso nello sviluppo dell'epicentro comunitario, è quello della costanza e del mutamento: mutamento formale e sua evoluzione sono i principi alla base dello sviluppo dei percorsi di mobilità pedonale che con i micro vettori, all'interno di parchi e giardini.



2.14 Tav 14 Il modulo: proporzioni

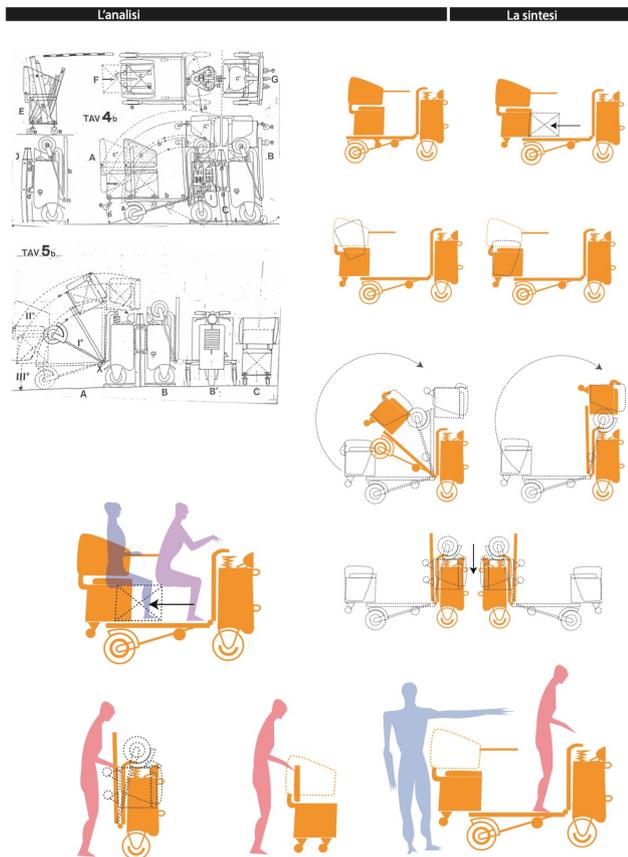
L'ultimo aspetto indagato dal Ventura è la realizzazione del “modulo a misura di uomo”. Le tavole prese in considerazione sono la Tav 3b, 4b,5b e7b. il titolo che il Ventura ci propone contiene in sé i due elementi che sono alla base dell'intero complesso ideativo proposto nei disegni autografi: Modulo e Misura. Abbiamo notato come in molte tavole, soprattutto quelle che propongono la distribuzione organica degli elementi in media scala, non vi siano quote né unità di misura. L'utilizzo che il Ventura fa della misura avviene quando si intende il progetto a grande scala, un'utopia tradotta in disegni urbani soprattutto quando si parla di concepire forme o strumenti a gestione diretta dell'essere umano. Proprio nell'ideare il modulo – veicolo di spostamento urbano che il Ventura avvia un'analisi minuziosa della misurazione, delle proporzioni partendo proprio dall'essere umano. Dalla Tav 7 b si evince come il Ventura introduca, in un'unica rappresentazione grafica, due viste del veicolo: Piano verticale e Piano laterale, all'interno di questa composizione appaiono quattro figure umane, ognuna di esse rappresenta il movimento e la fruizione dell'essere umano in rapporto con il vettore ipotizzato. La stessa immagine contiene quattro differenti rimodulazioni dell'organizzazione metrica che per il Ventura sembra attribuire al corpo umano.

I tre piani semantici sottesi nella rappresentazione autografa della Tav. 7b sono:

Posizione dell'uomo, la dimensione dell'uomo a terra (a), inabile o passeggero (b), unico guidatore o posizione seduta (c) guidatore in piedi (d);

Dimensioni dell'uomo, il rapporto sul modello (a) l'uomo a terra e nel (d) guidatore in piedi sono composto dalle misure 1.75, 0.60, 0.40, 0.40. Nella misurazione riferita alle due posizioni umane (b e c) l'inabile- passeggero e il guidatore seduto, le misure subiscono la riduzione data dalla rotazione dal corpo in verticale alla posizione da seduto (- 0.40);

Rotazione del corpo del modulo gommato, le tavole analizzate ci restituiscono una gestione del modulo simile al comportamento umano, la traslazione, le rotazioni del corpo macchina che simulano quelle del corpo umano determinandone le misure. Come già dibattuto, per il Ventura il punto di partenza è il piano di calpestio, la strada urbana dove l'essere umano e il suo modulo vengono accolti nelle vie verticali, vie che ci indicano l'ascensore come unico mezzo di trasporto



comunitario, mezzo che deve accoglierne gli spostamenti, considerando anche, che una parte del modulo svolge la doppia funzione di sedile e di carrello per contenere materiali da trasportare e che, tramite un sistema meccanico, viene incorporato nel modulo motorizzato.

2.15 Tav 15 Il modulo: sviluppo

Dalle tavole 4 e 5 b possiamo identificare il percorso che il Ventura immagina per il suo modulo. Analizzando le due tavole riusciamo ad estrapolarne i vari passaggi che mettono in luce i vari stadi, che il modulo veicolare, affronta. Il sistema di traslazione del sedile permette, al modulo, di dividersi in “moto-pattino” mentre il sedile diviene un carrello porta oggetti. Il blocco centrale, prevede la traslazione della base verso il motore, questa operazione permette al modulo di essere richiuso e trasportato a mano per essere riposto nelle apposite rastrelliere. La seduta, diviene un carrello o una seduta per inabili che, con agilità, possono fruire dell’uso del modulo.



Figura 130 (a pag. 157) Tav 10 Traliccio residenziale: architettura tecno-emotiva

Figura 131 Tav 11 Sviluppo verticale della casistica abitativa per tipologie

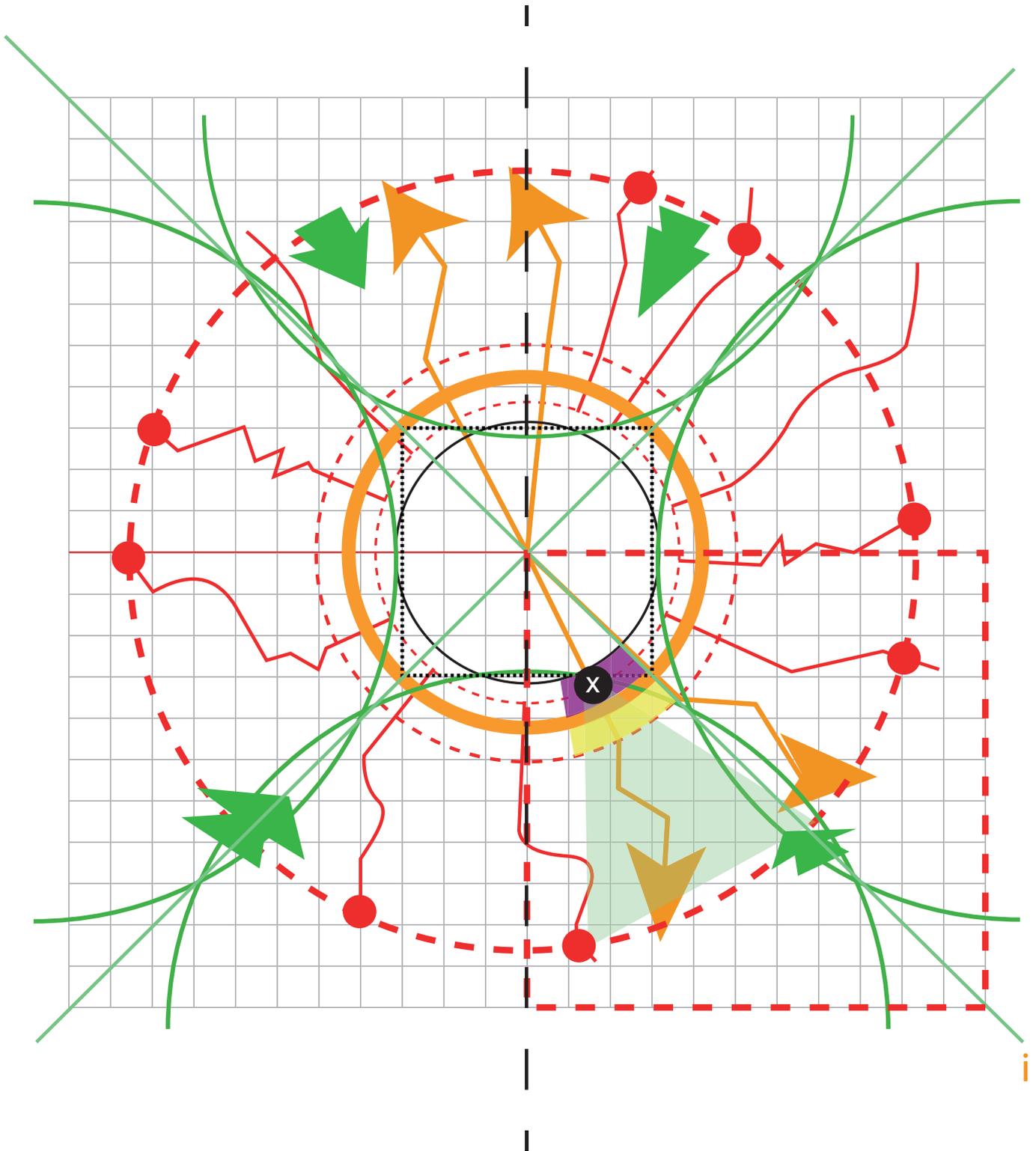
Figura 132 Tav 12 Analisi geometrica di una pianta tipo. Scala di rappresentazione 1:100

Figura 133 Tav 13 La forma come fenomeno processuale

Figura 134 Tav 14 Il modulo: proporzioni scala di rappresentazione 1:5

Figura 135 Tav 15 Il modulo sviluppo

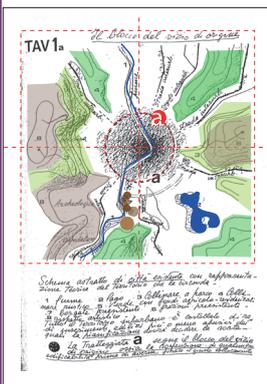
TAVOLE



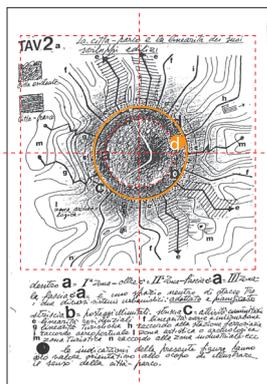
Ivan Valcerca

RIFERIMENTI

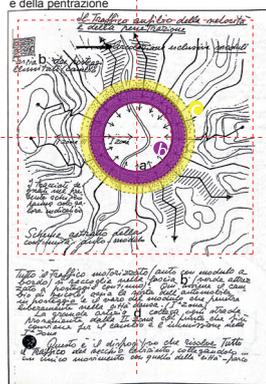
TAV 1a Il blocco del vizio di origine



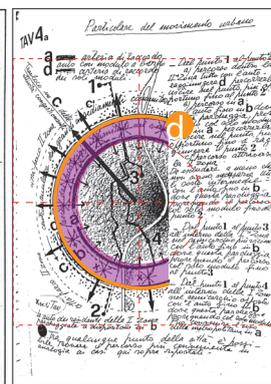
TAV 2a La città-parco e la linearità dei suoi sviluppi edilizi



TAV 3a Il traffico anfibio della velocità e della penetrazione



TAV 4a Particolare del movimento urbano

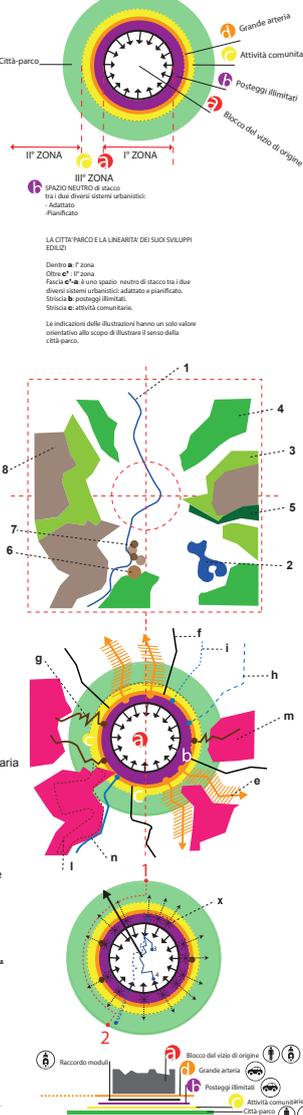
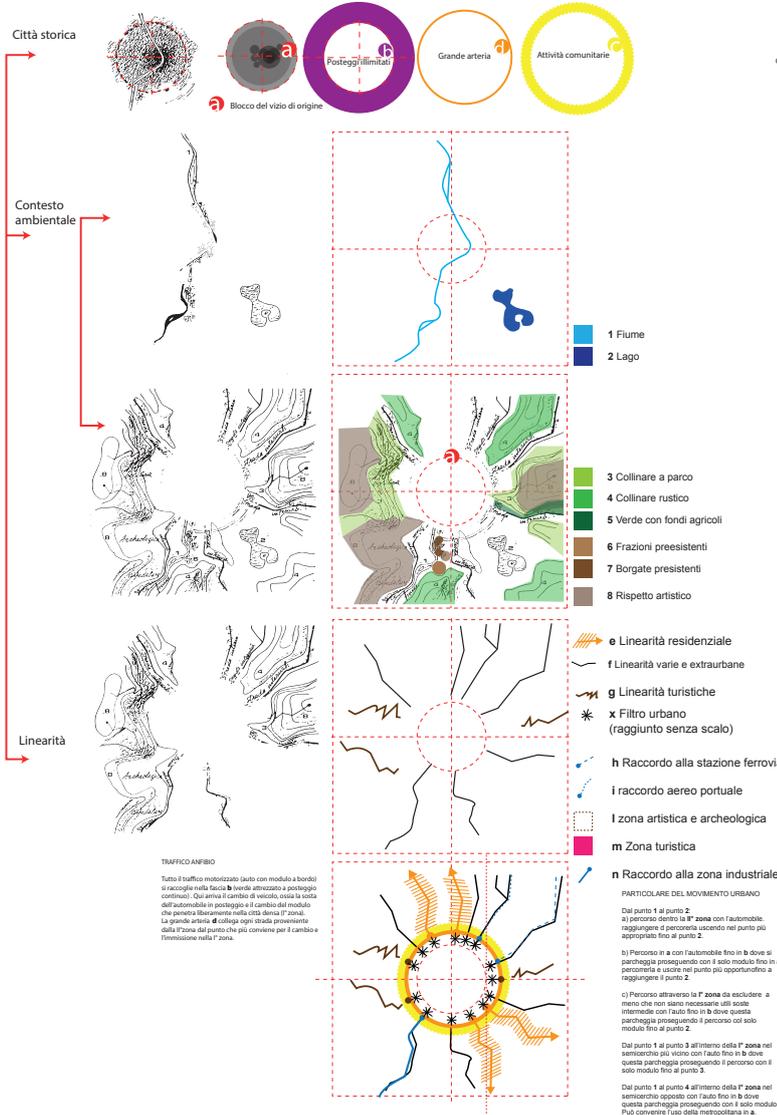


L'idea

L'analisi

La sintesi

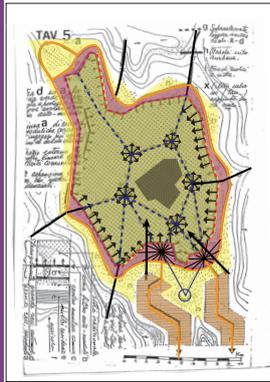
ANALISI E ELABORAZIONI



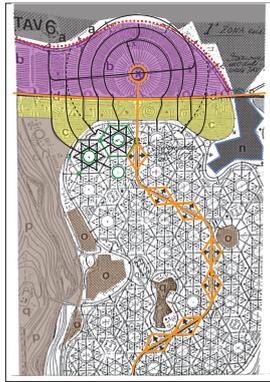
L'enumerazione

RIFERIMENTI

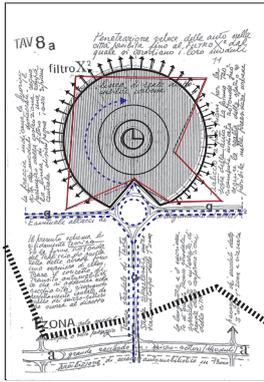
TAV 5a
Esempio di inserimento nella casualità del territorio



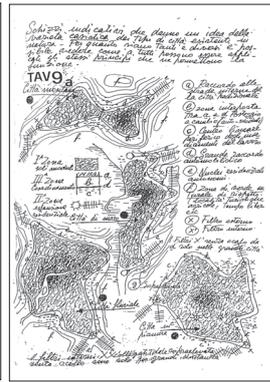
TAV 6a
Esempio di linearità residenziale



TAV 8a
Filtro interno al vecchio aggregato



TAV 9a
Casistica Urbana

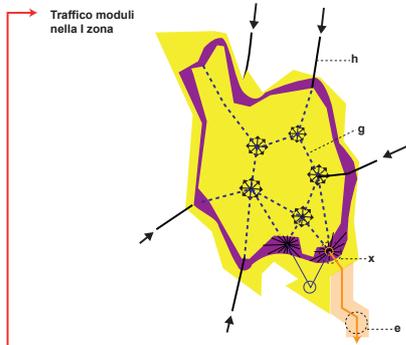


L'analisi

La sintesi

ANALISI E ELABORAZIONI

Linearità applicazione

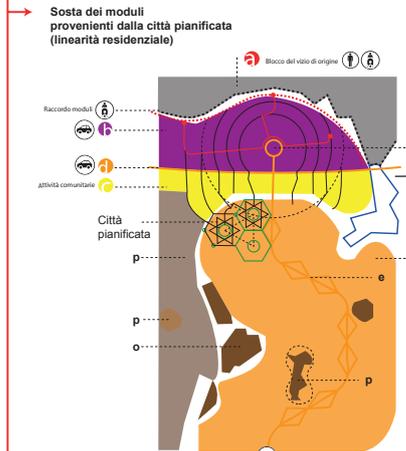


- g Sopraelevata leggera (senza scalo x-d)
- h Strada extraurbana
- i Fondi rustici e ville
- x Filtro urbano (raggiunto senza scalo)
- e Espansioni lineari dei moduli residenziali
- Raccordo alla zona industriale

Il concetto di transito che si addentra nella vecchia città risultando perfettamente isolato da quello dei micro-vettori che scorrono al di sotto

- o Borgata preesistente
- p Bellezze naturali
- q Località amene e storiche
- n Prolungamento della periferia urbana
- x Filtro
- x' Filtro interno al tessuto urbano

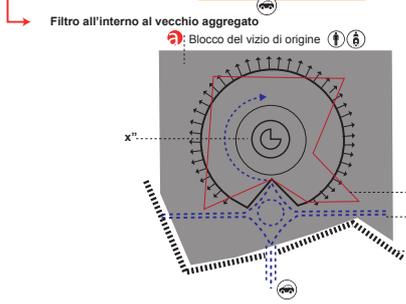
I filtri x' senza scalo da d solo nella grandi città



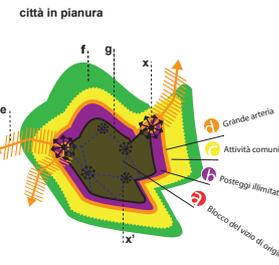
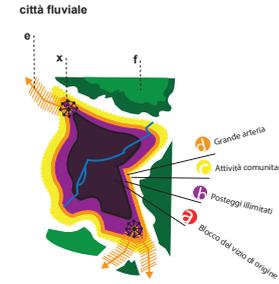
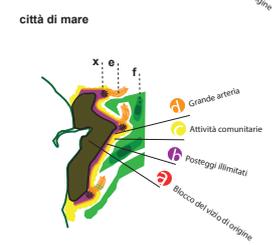
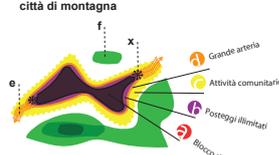
- a Raccordo alle strade interne della città tradizionale
- b zona interposta tra a e d posteggi e cambio (auto-moduli)
- c centro lineare periferico degli insediamenti del lavoro
- d Grande raccordo automobilistico e Nuclei residenziali autonomi
- f Zona di verde naturale di rispetto, località turistiche, agricole, tempo libero ecc
- X Filtro esterno
- X' Filtro interno

Penetrazione veloce delle auto nella città proibita fino al filtro x" dal filtro x" si irradiano i moduli.

Traliccio a più piani per la sosta delle auto, la forma indicata come circolare può assumere la forma di possibili persistenze urbane
Traliccio: struttura interrata

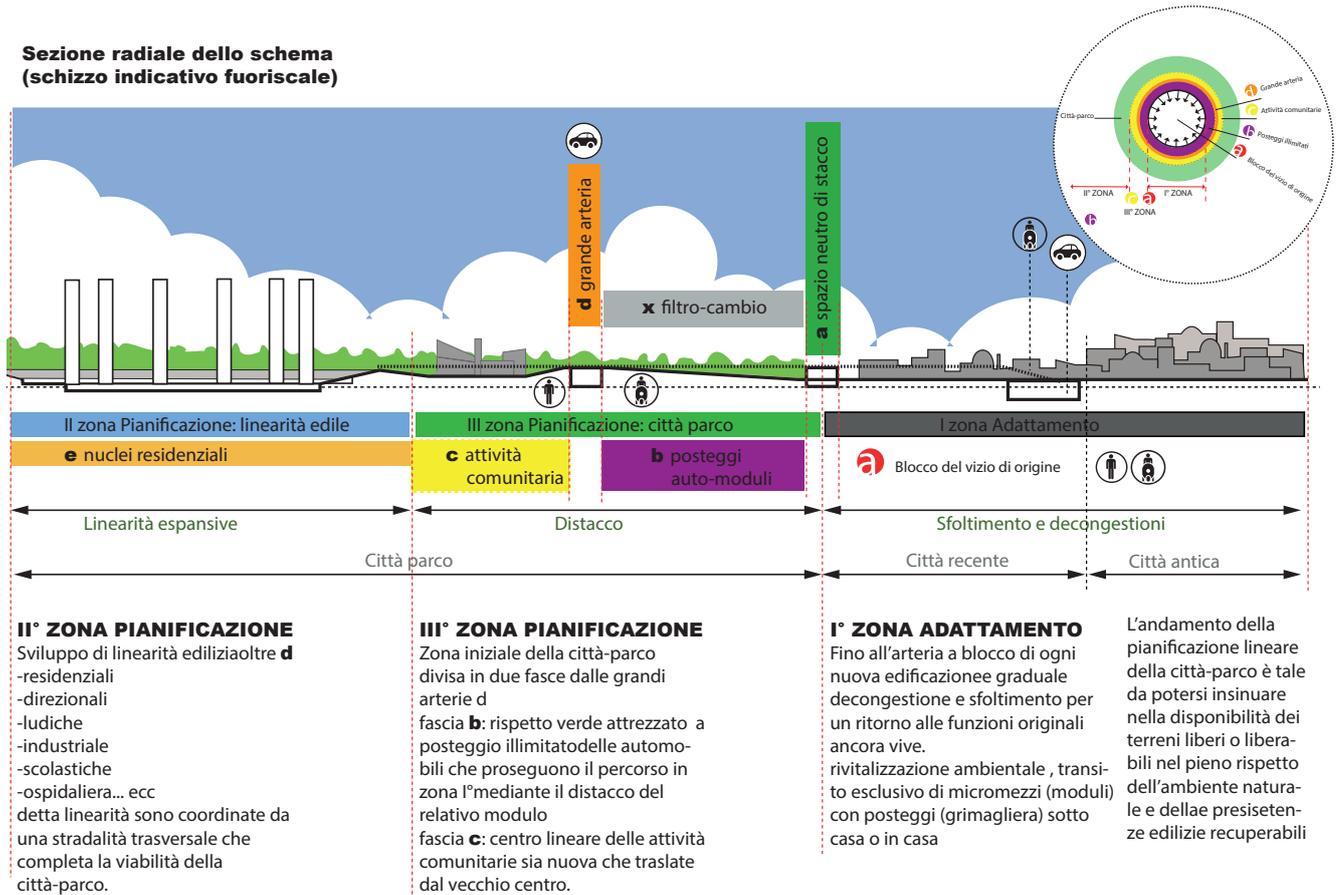


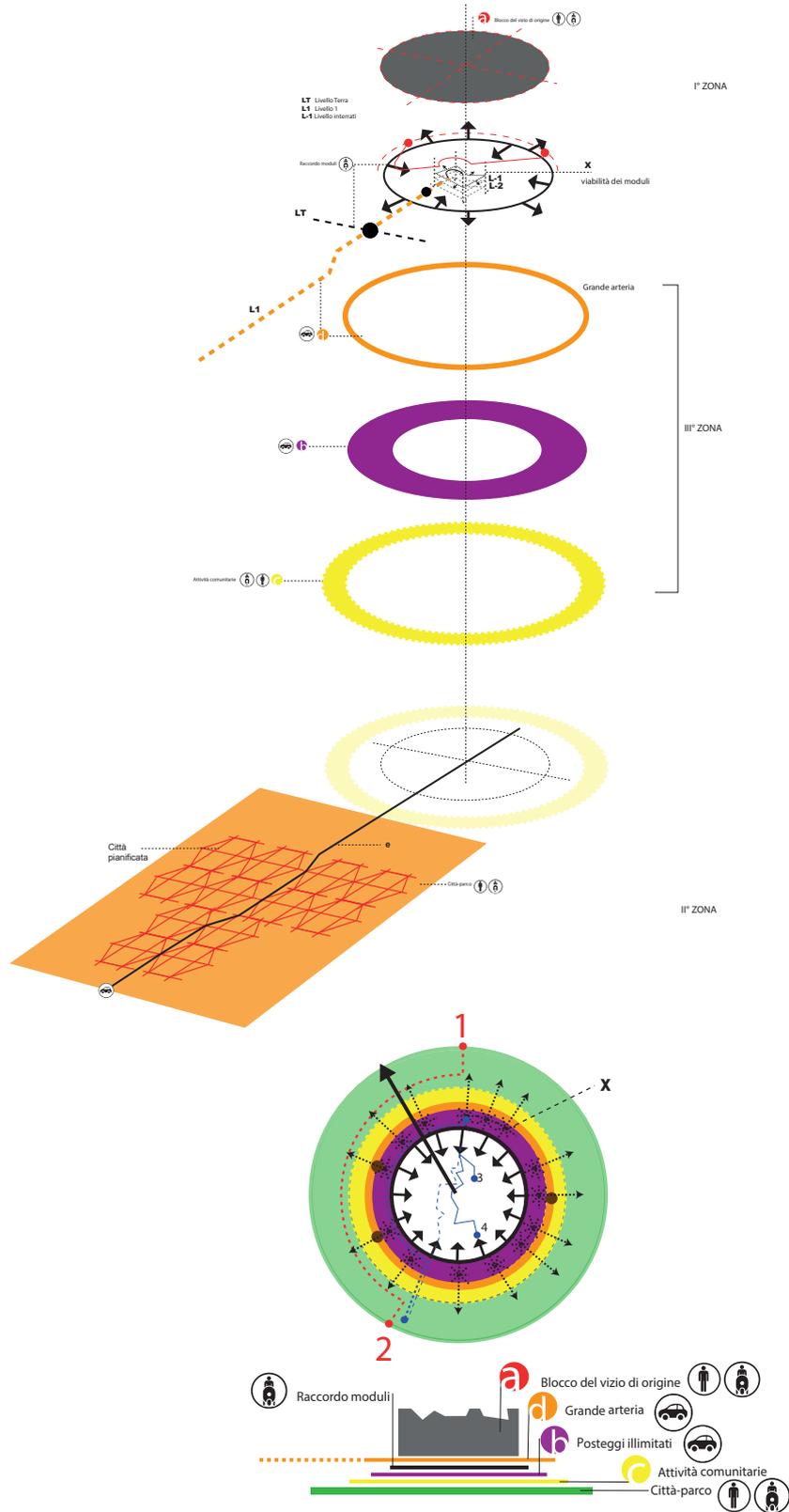
- g Sopraelevata leggera (senza scalo x-d)
- Raccordo moduli



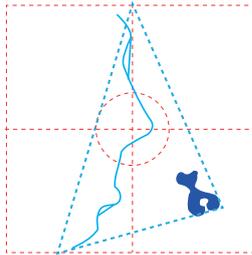
Ivan Valcerca

**Sezione radiale dello schema
(schizzo indicativo fuoriscale)**



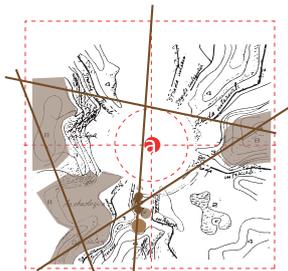


acque interne



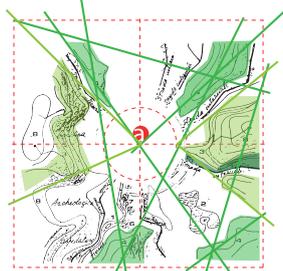
- 1 Fiume
- 2 Lago

vincoli architettonici



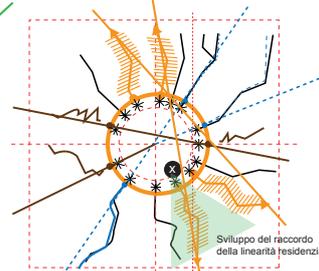
- 6 Frazioni preesistenti
- 7 Borgate preesistenti
- 8 Rispetto artistico

vincoli ambientali



- 3 Collinare a parco
- 4 Collinare rustico
- 5 Verde con fondi agricoli

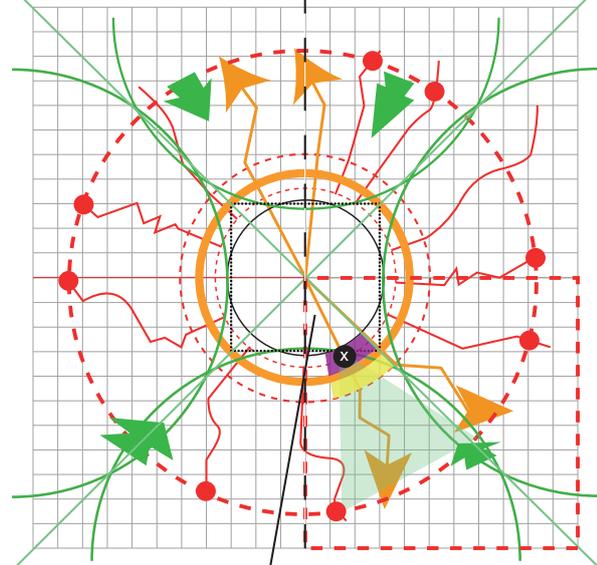
linearità



- e Linearità residenziale
- f Linearità varie e extraurbane
- g Linearità turistiche
- x Filtro urbano (raggiunto senza scalo)
- h Raccordo alla stazione ferroviaria
- i Raccordo aereo portuale

Sviluppo geometrico:
raccordo tra le linearità urbane, ambientali e d'interesse archeologico

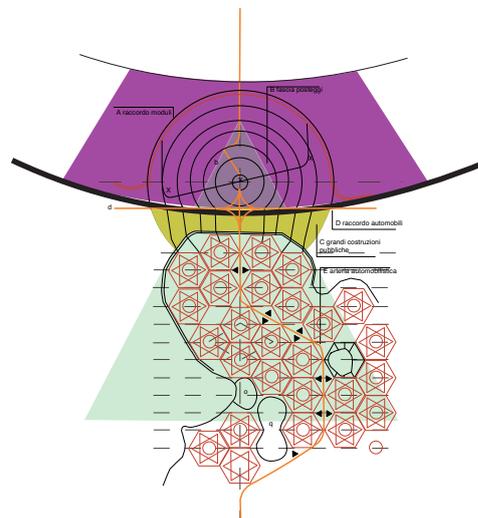
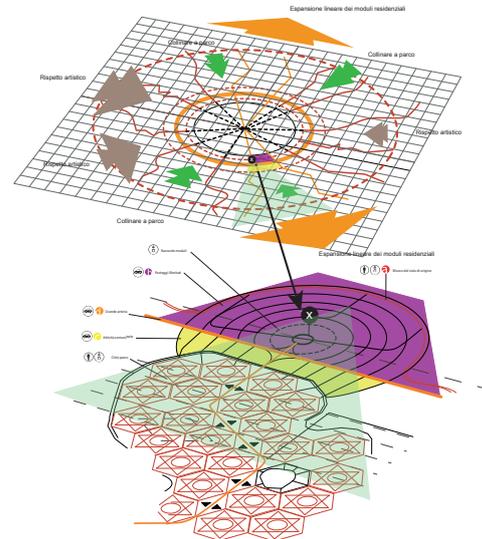
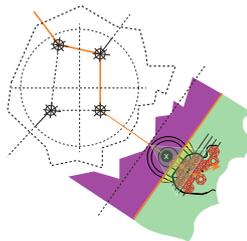
tensioni lineari residenziali



tensioni ambientali
verso il centro

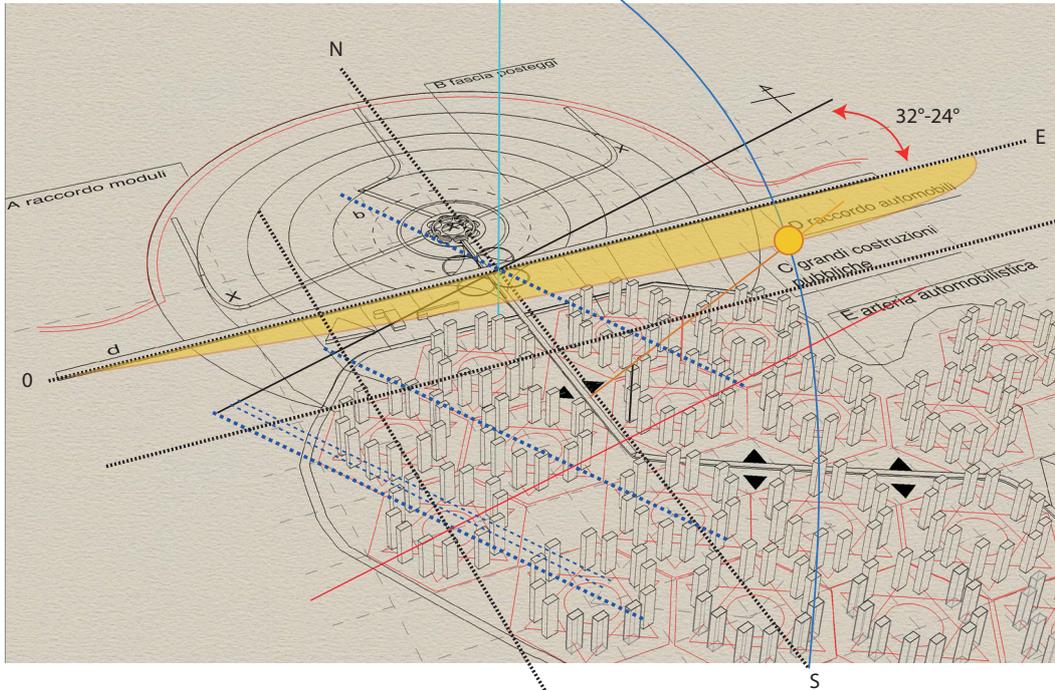
tensioni lineari residenziali
verso l'esterno

inserimento nella casualità del territorio urbano



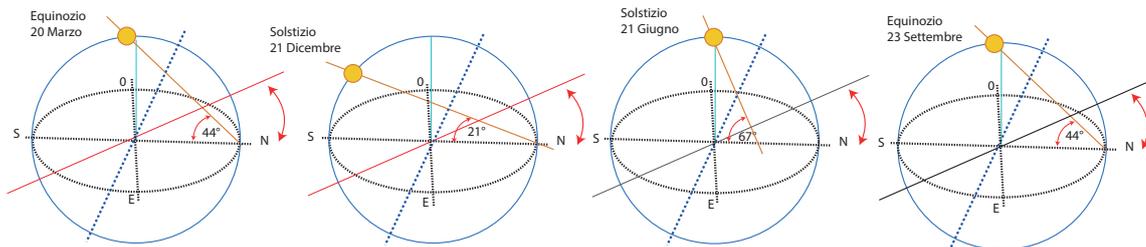
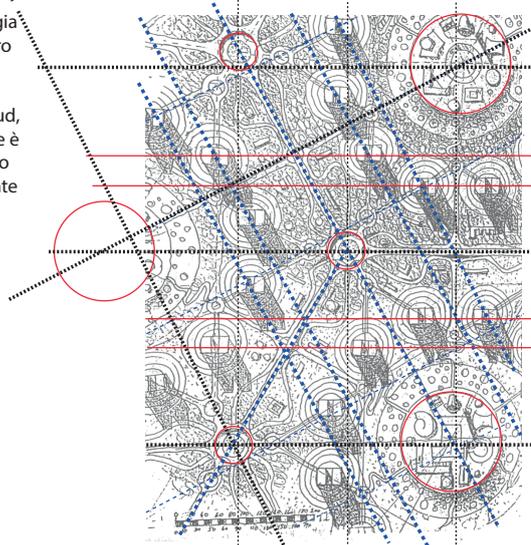
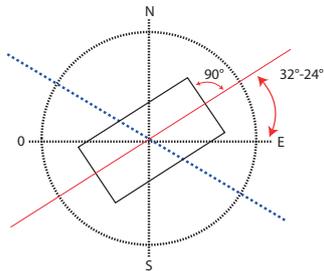
Ivan Valcerca

Rapporto tra le griglie dello sviluppo residenziale e l'orientamento dei nuclei edilizi



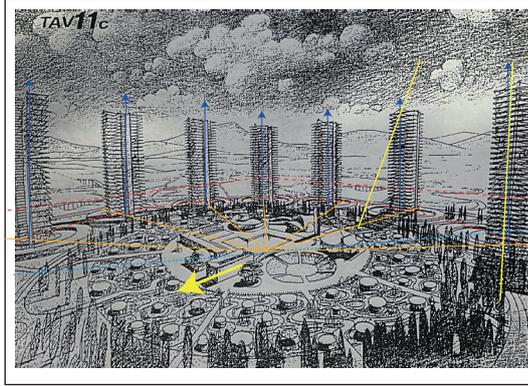
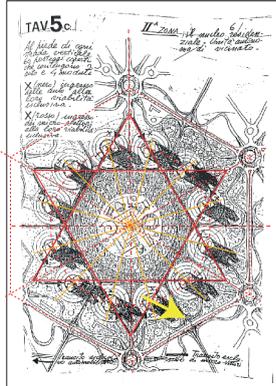
L'asse equisolare orientato all'incirca nord est-sud ovest (formante con l'asse est-ovest un angolo variabile a seconda della latitudine); perequare l'effetto termico per quattro esposizioni anzi che per due sole, permette di ipotizzare tipologie edilizie a quattro orientamenti anzichè due.

Ai fini di un guadagno di energia radiante dal fatto che nel nostro emisfero l'arco apparente formato dal sole nella volta celeste si svolge in direzione sud, deriva che il fronte a meridione è quello ottimale per il guadagno termico solare, viceversa il fronte nord investito dai venti freddi sarà quello più suscettibile alle dispersioni termiche.



RIEQUILIBRI

Analisi spaziale e orientamento di una pianta tipo

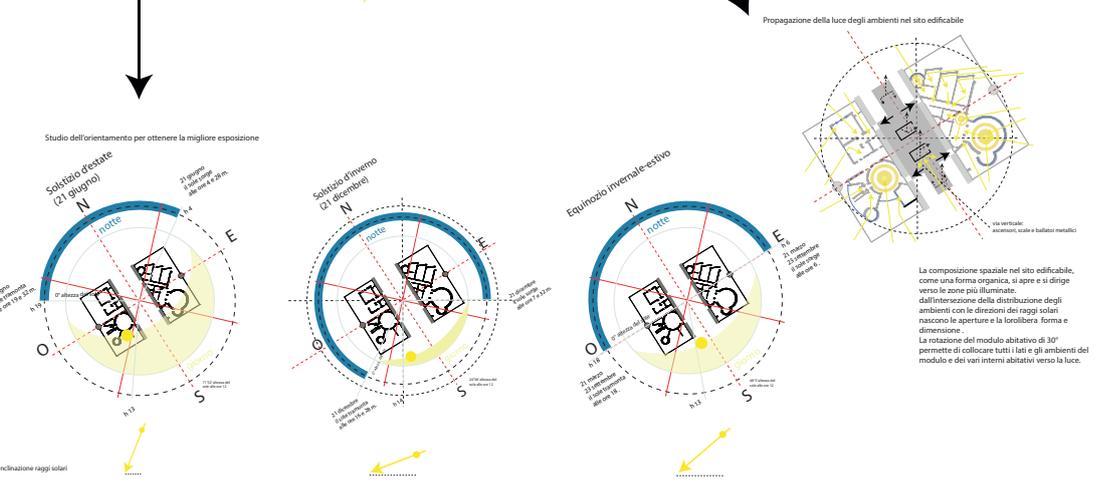
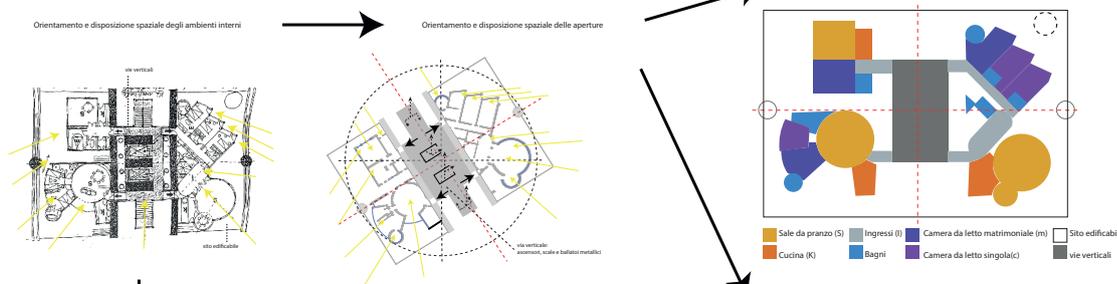
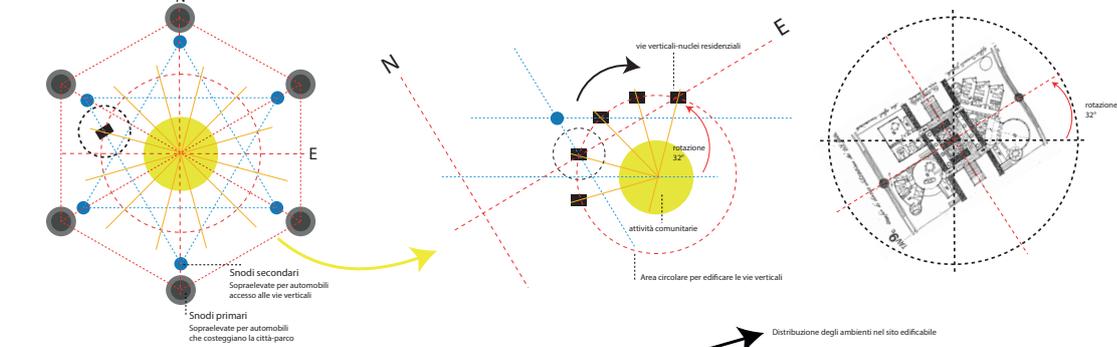


L'analisi

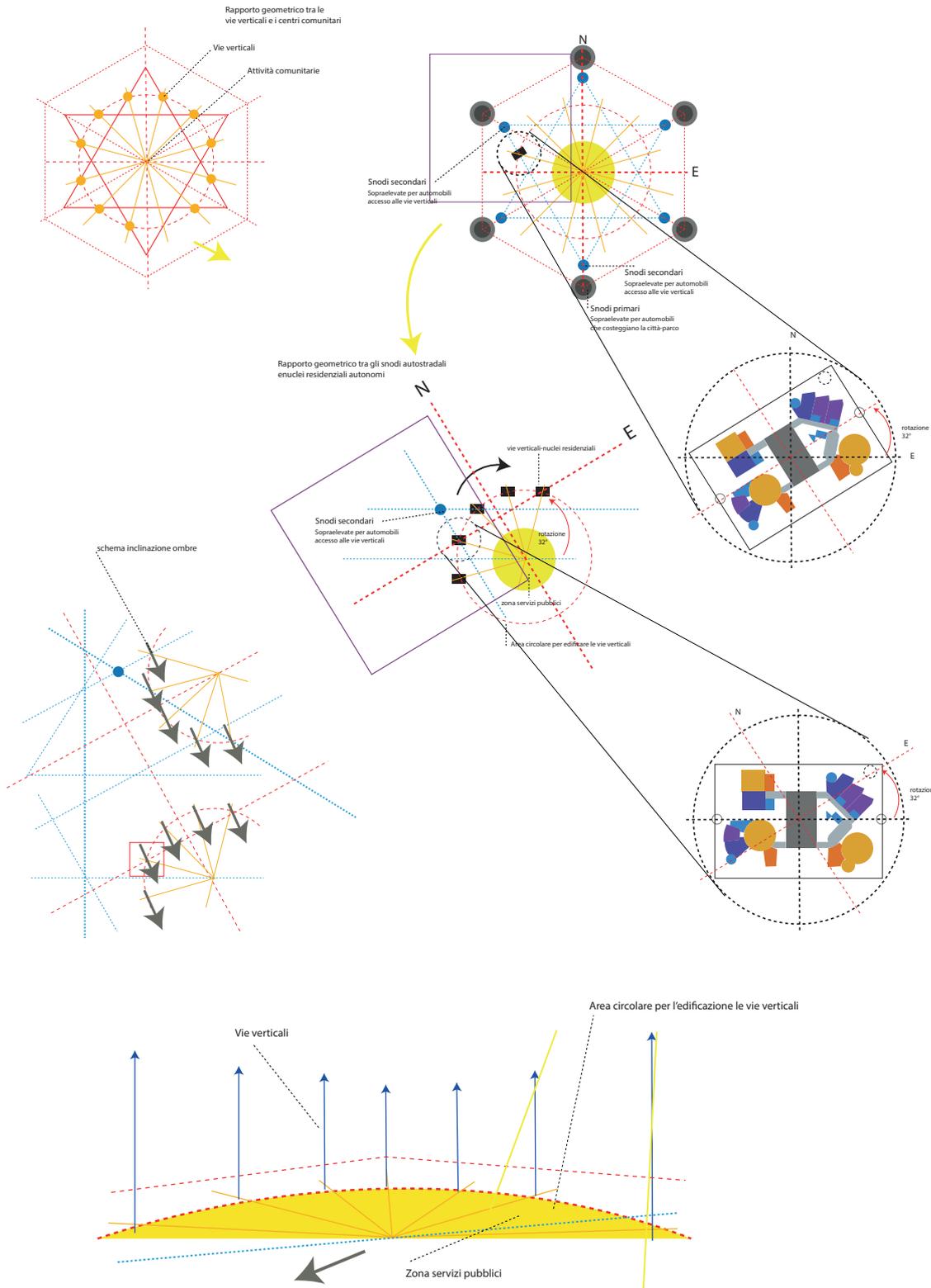
La sintesi

ANALISI E ELABORAZIONI

Dalla griglia distributiva del nucleo residenziale alla rotazione delle "vie verticali"

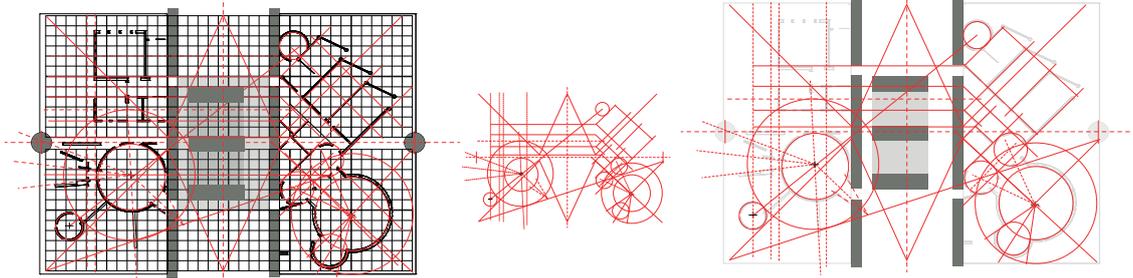


La composizione spaziale nel sito edificabile, come una forma organica, si apre e si dirige verso le zone più illuminate. dall'intersezione della distribuzione degli ambienti con le direzioni dei raggi solari nascono le aperture e la flessibile forma e dimensione. La rotazione del modulo abitativo di 30° permette di collocare tutti i lati e gli ambienti del modulo e dei vari interni abitativi verso la luce.

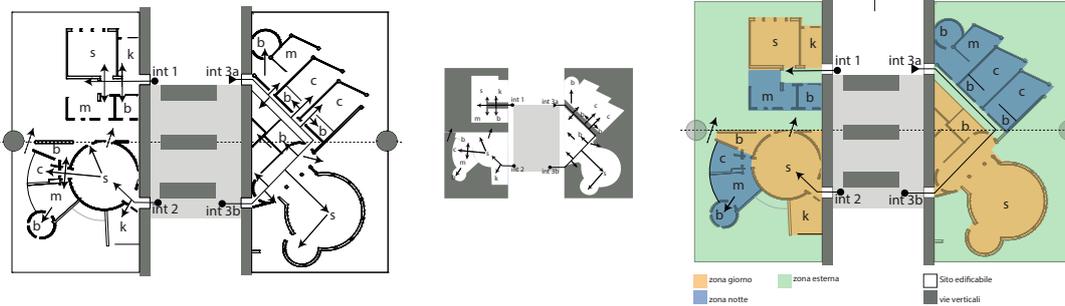


L'analisi **La sintesi**

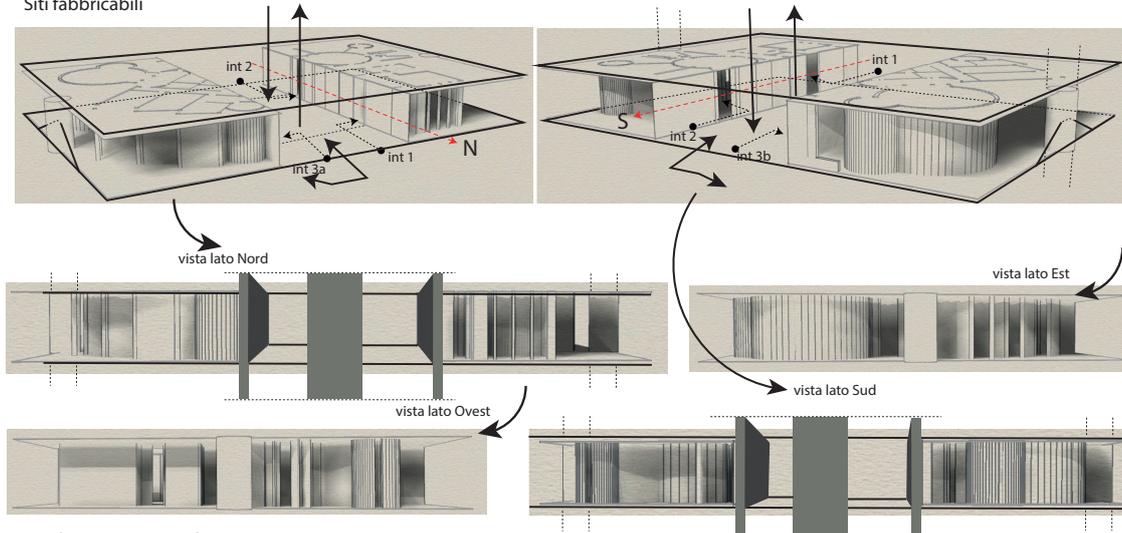
Analisi geometrica di una pianta tipo



Analisi distributiva di una pianta tipo

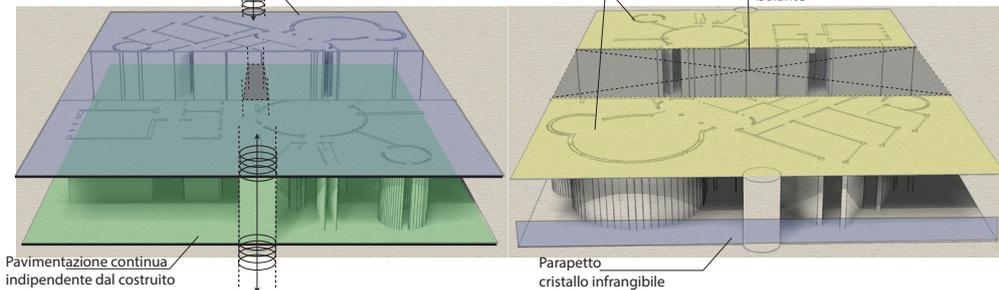


Siti fabbricabili



Struttura portante in Cemento armato

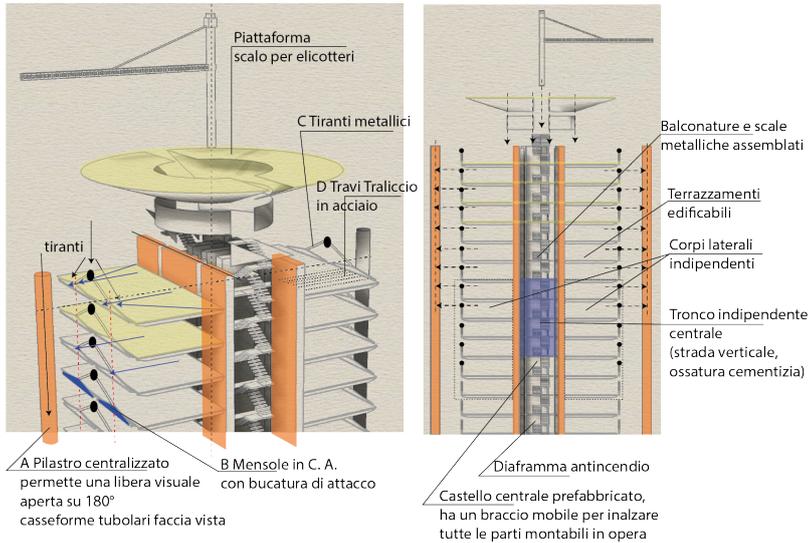
Soffitto antincendio - impianto antincendio a pioggia



Ivan Valcerca

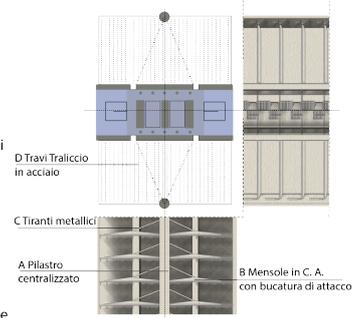
L'analisi

Traliccio residenziale
(architettura techno-emotiva)

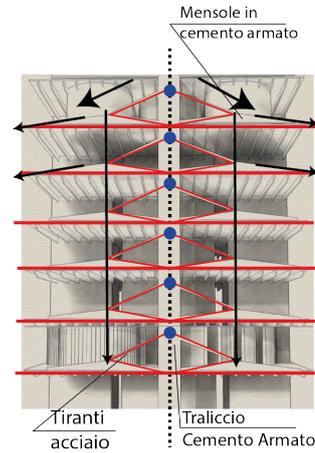
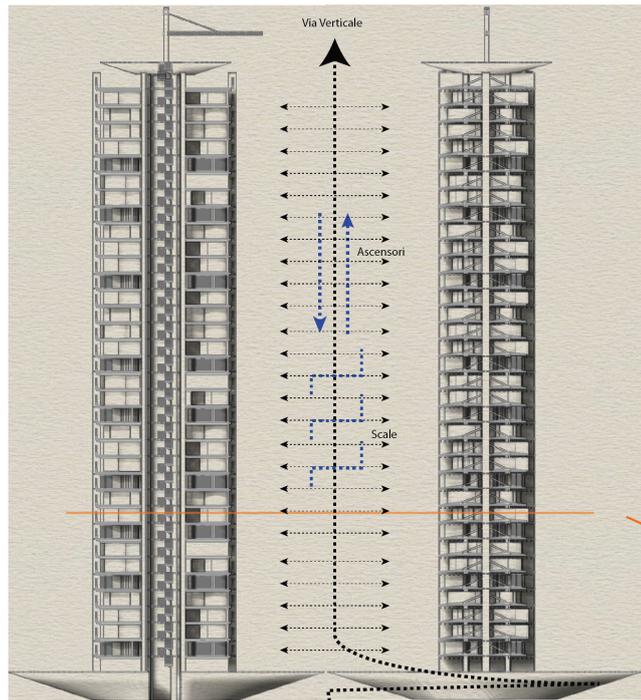


La sintesi

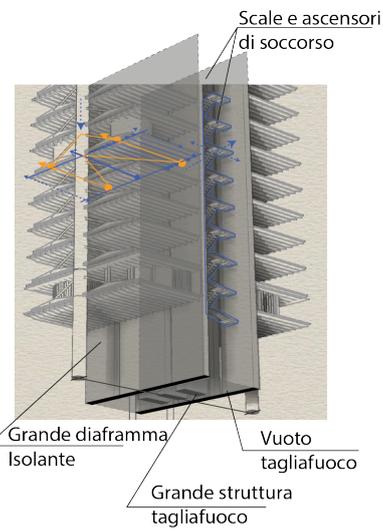
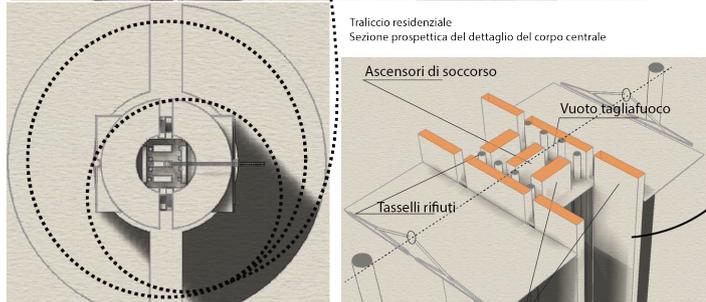
Teca tecnica
autoportante dei terrazzamenti fabbricabili



Prefabbricazione totale del traliccio tecnico che stratifica le libere residenze individuali.
Il corpo centrale (Castello) è una struttura in C.A. e acciaio per ascensori e scale di soccorso.
Detto corpo è da considerare una vera strada pubblica il cui veicolo pubblico è l'ascensore di massa.



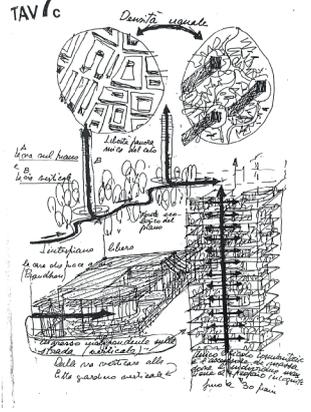
Traliccio residenziale
Sezione prospettica innesto tra strutture in CA e parti metalliche



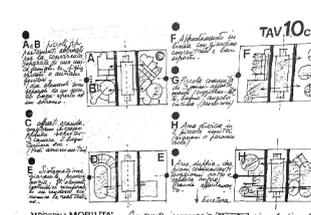
L'analisi

Traliccio residenziale
Casistica moduli abitativi

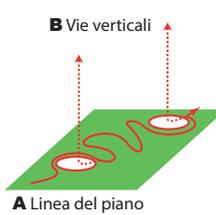
TAV 7c



TAV 10c



Verde ecologico del piano



B Vie verticali

A Linea del piano

Libertà panoramica del ceto



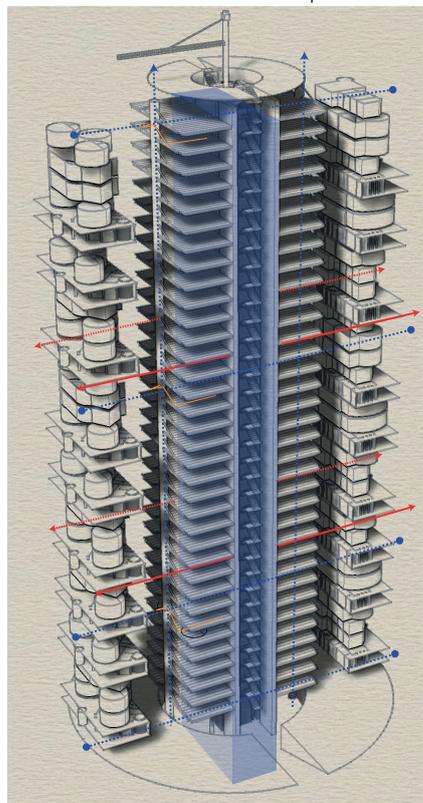
Città giardino

Ingresso indipendente sulla strada verticale

L'Unico veicolo comunitario è l'ascensore di massa dove l'individuo mantiene il proprio incognito fino a 30 piani.

La sintesi

Terrazzamenti edificabili-componibili



Tipologie abitative

A e B Piccoli appartamenti abbinati per la convivenza separata di una famiglia. I due elementi sono separati da un muro basso e aperto al suo esterno

C Appartamento grande

D e E Sistemazione giovanile provvisoria. Elementi costruttivi recuperabile rendono economica la realizzazione.

F Appartamento in linea con giardino concentrato e ben esposto.

G Piccola comunità di 3 mini appartamenti.

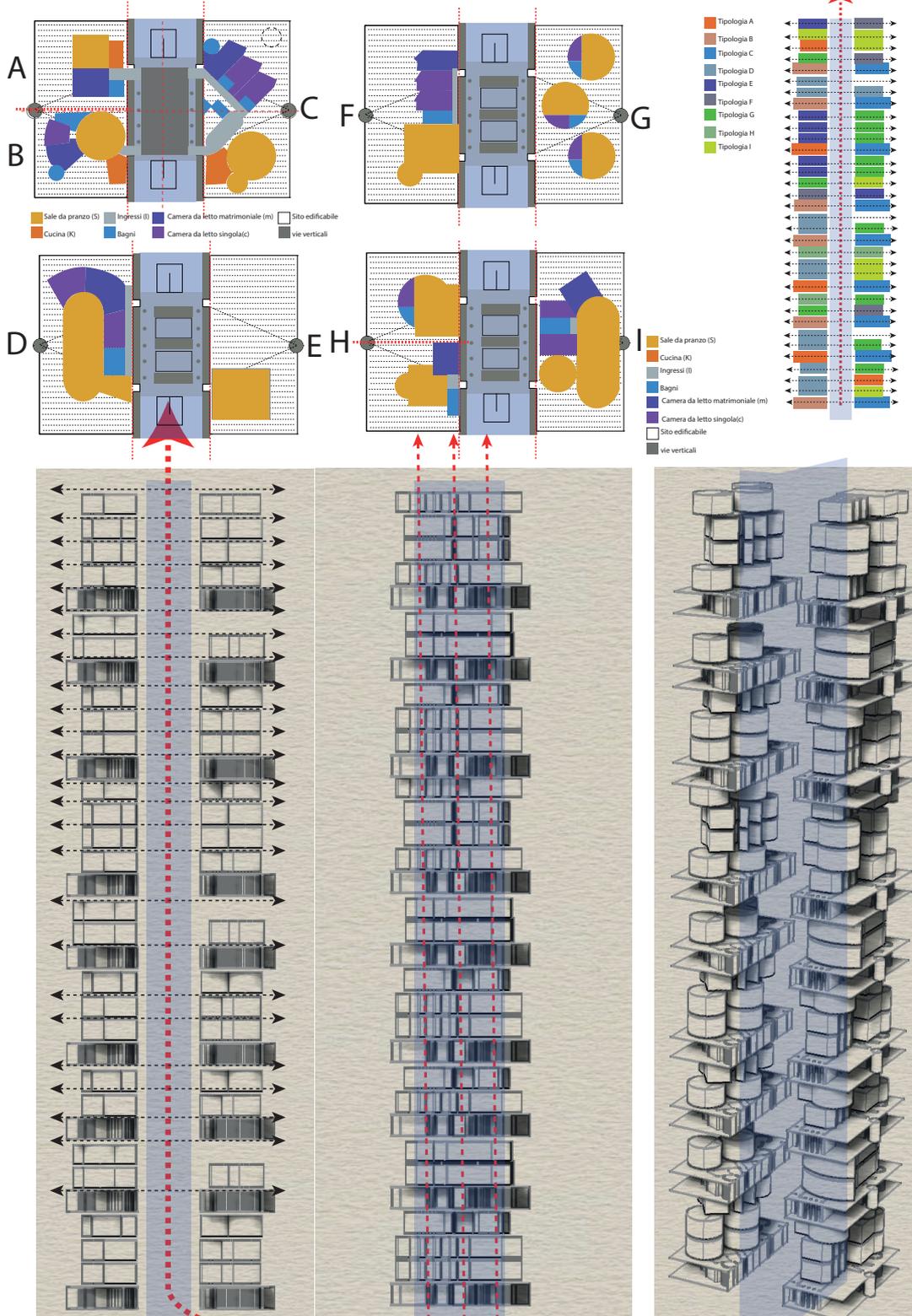
H Area divisa in due piccole unità.

I Area doppia, due piani comunicanti (soggiorno sotto e camere sopra). Grande appartamento.

Ivan Valcerca

L'analisi **La sintesi**

Sviluppo verticale della casistica abitativa per tipologie



L'analisi **La sintesi**

La forma come fenomeno processuale

Principio del minimo:
si basa sulle forme che generano l'unità sinergica, le forme universali che se applicate generano nuove forme. Possiamo definirle unità di base.



Principio del centro:
si basa sul principio di fulcro generatore cosmologico. tutto nasce dal centro e rimanda ad esso



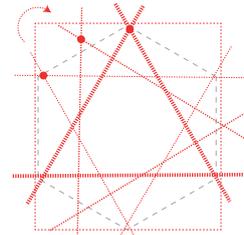
Principio del campo vuoto, anche il vuoto costituisce elemento generatore di forma, o meglio è forma in quanto interagisce nel campo della morfogenesi. Il vuoto quindi fa parte come in natura, dei sistemi di espressione della realtà e si definisce come spazio e quindi naturalmente verificabile.



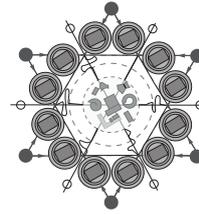
Principio della crescita:
si basa sul principio dinamico della crescita della forma legata al campo delle forze in gioco. La sua capacità a svilupparsi sul campo della scala. Ad esempio la misura funge da elemento di controllo e da generatore di crescita scalare.



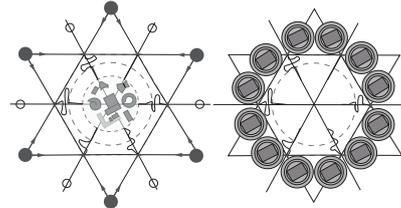
Principio delle polarità e delle transizione:
costituiscono lo spazio entro cui una forma si contrappone all'opposta nelle sue qualità. (piana-tonda, piena-vuota, aperta-chiusa)



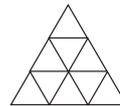
Transizioni nella griglia compositiva tramite rotazione
Polarità delle transizioni in riferimento all'unità sinergica



Rapporto geometrico dal fulcro generatore e i principi formativi che governano i processi e le forme



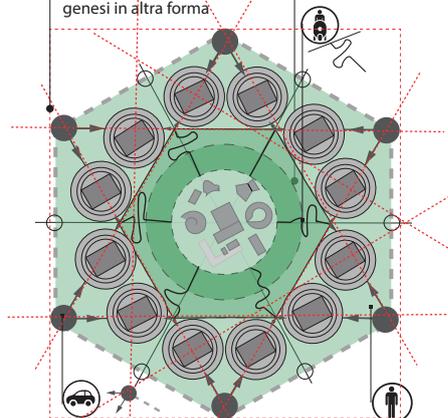
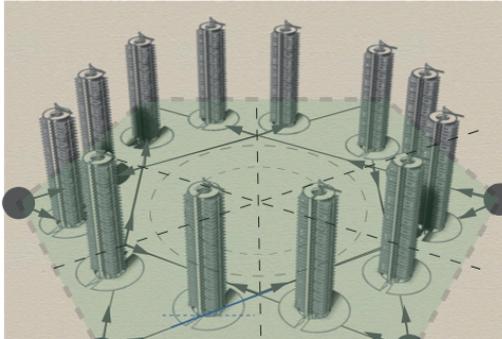
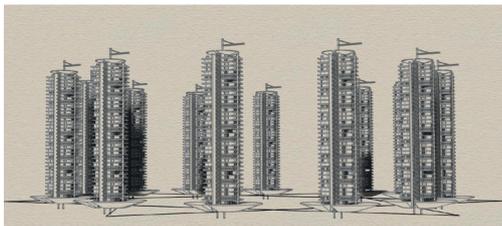
Rapporto tra lo spazio informe in relazione alla polarità che costituisce lo spazio organizzato



Principio della relazione parte-tutto: la forma in se detiene i principi e le forze che generano la forma stessa e quindi sono parte del tutto. Esse contengono i principi formativi che governano i successivi processi di genesi in altra forma.

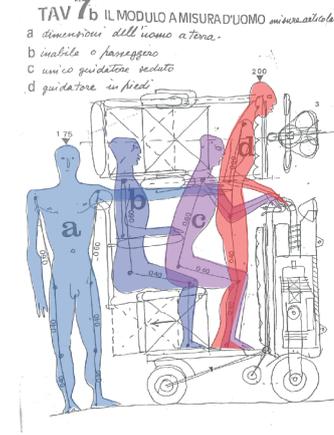
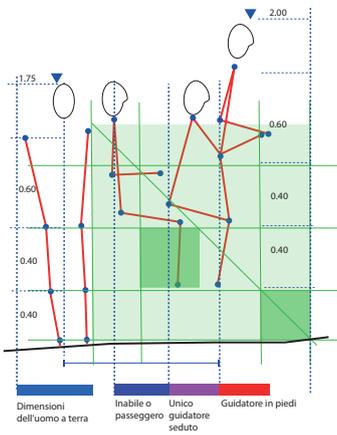
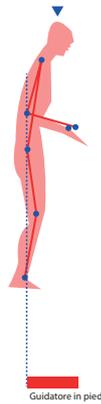
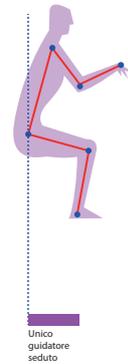
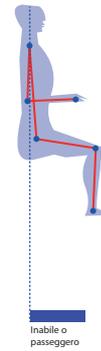
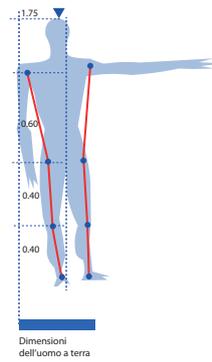
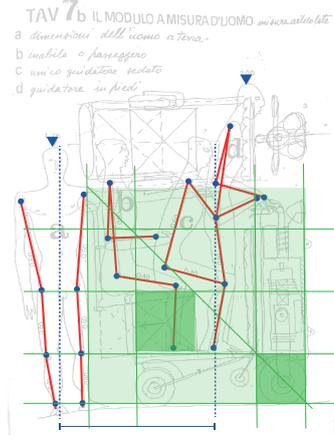
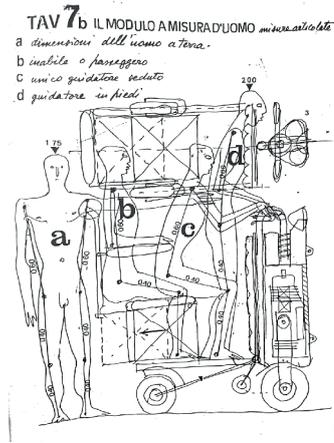


Principio della costanza e del mutamento: sottende al mutamento della figura e alla sua evoluzione

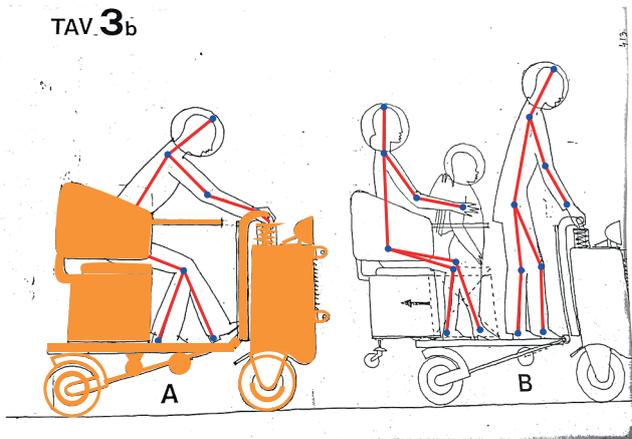


L'analisi

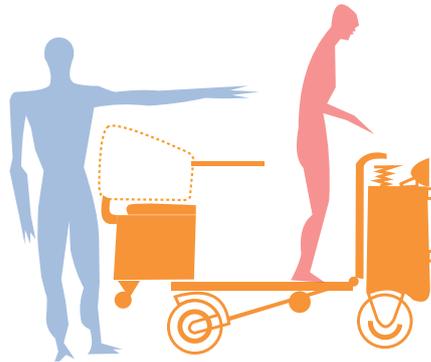
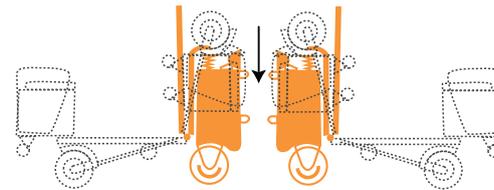
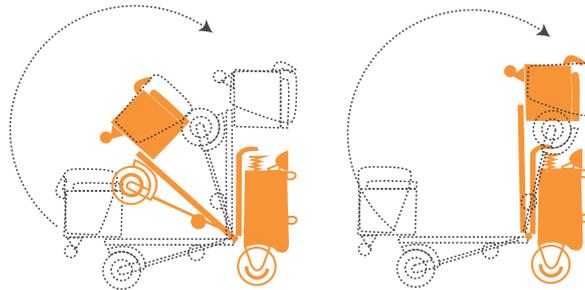
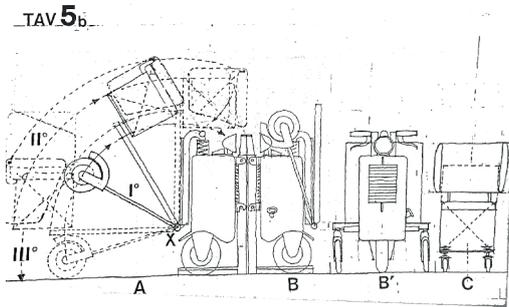
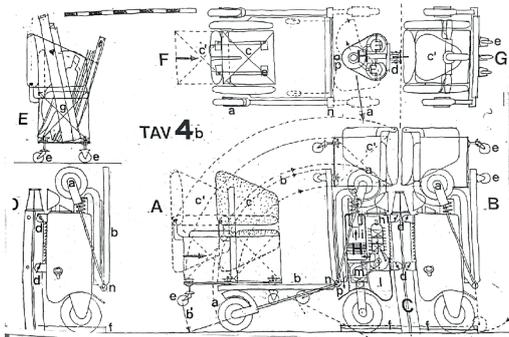
La sintesi



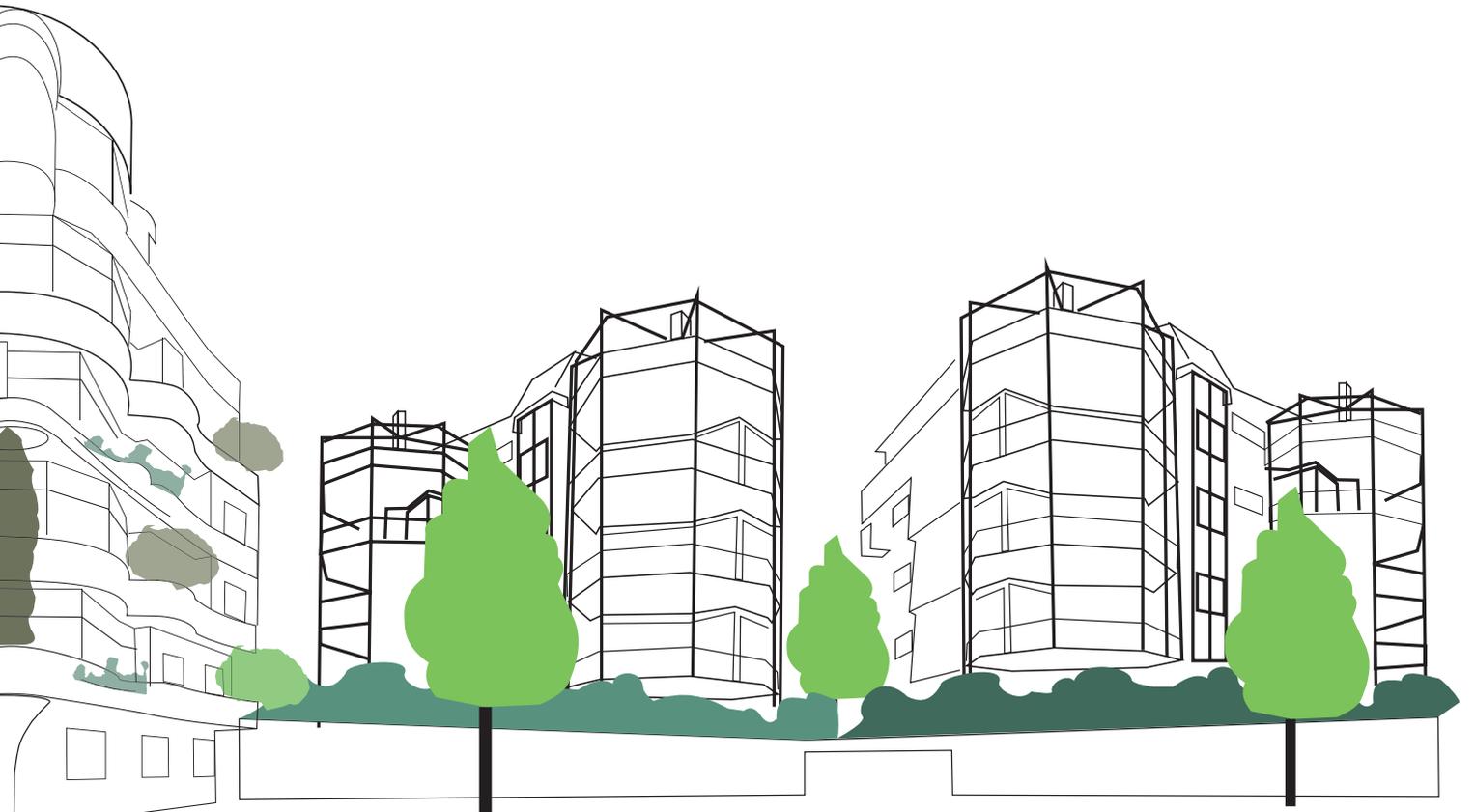
TAV 3b



L'analisi | La sintesi







3 Le applicazioni dell’analisi grafica

Secondo Roberto de Rubertis¹⁰⁰ il “disegnare” l’architettura è l’arte di individuare ed esporre tramite il linguaggio grafico un’opera realizzata, un progetto e aggiungerei un intento progettuale, un insieme di intenzioni e operazioni che possono, come nel caso del presente contributo, aiutarci a rintracciare un metodo operativo e soprattutto un linguaggio operativo. Nel primo caso, de Rubertis, identifica la riproduzione fedele delle forme della tridimensionalità su di un supporto bidimensionale, come atti conoscitivi trasmesso tramite geometrie e leggi proiettive. Nel secondo caso la ripresentazione dell’idea o di un’immaginazione viene riprodotta e decodificata sotto forma grafica. Le potenzialità del disegno di architettura, nelle sue accezioni più complete, se utilizzato per “analisi”, ovvero per la rappresentazione dell’esistenze, sia quando utilizzato per identificare il progetto o un metodo progettuale che proponga un’idea o un intento progettuale. Il comporre e lo scomporre l’architettura, non risulta mai, nemmeno nelle sperimentazioni di Realtà Aumentata o 3D modeling Integration, il disegno propone sempre un’interpretazione soggettiva condizionandone il giudizio, il disegno è un atto critico, produce una lettura o più letture possibili dell’opera seguendo un punto di vista o poi punti di vista particolari. Secoli di storia della rappresentazione ci hanno mostrato come, non si rappresenta ciò che si vede, ma ciò che si capisce. Quando si osserva la realtà fenomenica facciamo continue operazioni di raffronto tra quello che compare sulla nostra retina e il modello riproposto nella nostra memoria, riconoscendo quello che vediamo in quanto esperienza visiva depositata nel nostro bagaglio conoscitivo. Tramite il modello e la sua costruzione si può indagare qualsiasi accezione sperimentale della rappresentazione grafica.¹⁰¹ il modello grafico fornisce la possibilità di comprendere le azioni operative, attraverso la stratificazione di ricerche sempre più dettagliate. Disegnare diventa un “processo”, un “percorso” attraverso modelli successivi, portando sempre più approfondita. Come scrive Matteo Clemente, il modello “*opera sull’architettura attraverso operazioni di misura, riconducendo la forma complessa di uno spazio alla sua geometria elementare, al suo “schema” generatore. Lo schema è l’ossatura invisibile di una forma, si*

*nasconde sotto le apparenze esteriori dell’architettura e, una volta portata alla luce, può rivelarne l’anima”*¹⁰²

Il termine skhèma, secondo Vittorio Ugo identifica il disegno come apertura a molteplici vie teoriche e lo riconosce come strumento capace di riassumere i contenuti fondanti dell’“opera”, rappresentando quel “principio”, la sua organizzazione e strutturazione, quel modo di essere dello spazio architettonico e del suo inventore.¹⁰³

3.1 Organizzazione distributiva degli spazi

L’analisi funzionale ha lo scopo di mettere in risalto l’organizzazione distributiva degli spazi, dei percorsi orizzontali e quelli verticali, sottolineando il collegamento o i collegamenti le superfici alle varie funzioni, l’illuminazione naturale e l’orientamento, gli impianti tecnologici, tutto in funzione all’organismo centrale.

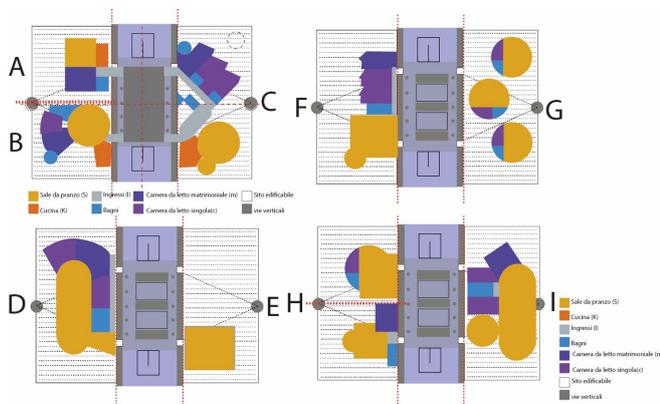
Come vedremo più in avanti, Venturino Ventura fa proprio il linguaggio modernista, riuscendo a sviluppare per ogni sfida progettuale o ideativa, una compenetrazione di variabili innovative, per forma e per composizione. Così l’architetto introduce una propria cifra stilistica. Lo schema riporta le varie organizzazioni distributive che il Ventura ipotizza per le funzioni, in alcuni casi minime, in altri casi, moltiplicate in base alle esigenze socio-economiche degli abitanti. La pianta libera da tipologie classiche, si compone in base alle esigenze del singolo nucleo, l’architetto fornisce l’impianto tecnico lasciando le persone libere di comporre la propria abitazione. L’asse centrale (la via verticale) è la struttura che ingloba in sé le infrastrutture e gli impianti tecnologici: raccolta e smaltimento dei rifiuti, la diramazione dei sistemi fognari, del sistema antincendio, scale di emergenza e ascensori comunitari. L’intero blocco risulta pienamente autonomo nei confronti dei moduli (quattro) che si vanno a stratificare verticalmente e orizzontalmente alla via pubblica. Gli schemi componibili in modo libero, prendono in esame alloggi che presentano cucina, sala da pranzo, ingressi, bagni, camera matrimoniale e camere singole.

100 De Rubertis 1994, p.11

101 Clemente 2012, p.33

102 Clemente 2012, p. 35

103 Ugo 1987, p. 23



Analisi distributiva di una pianta tipo

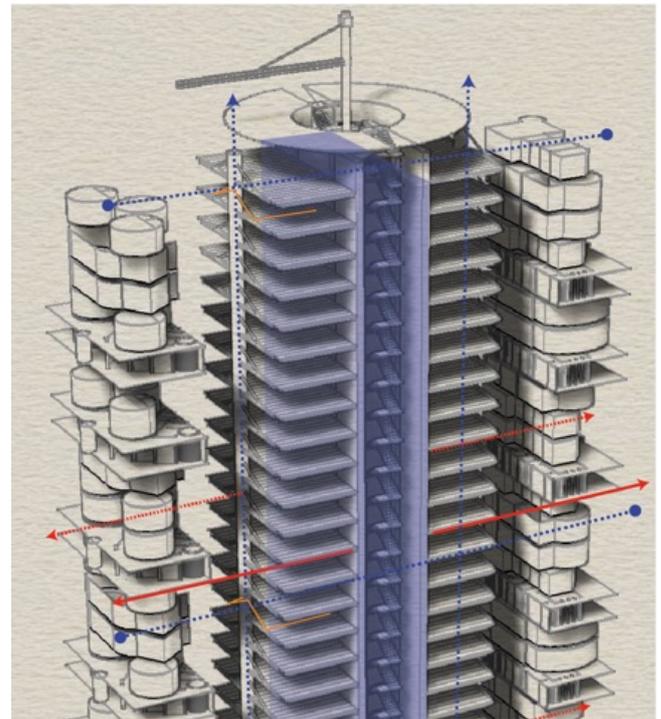
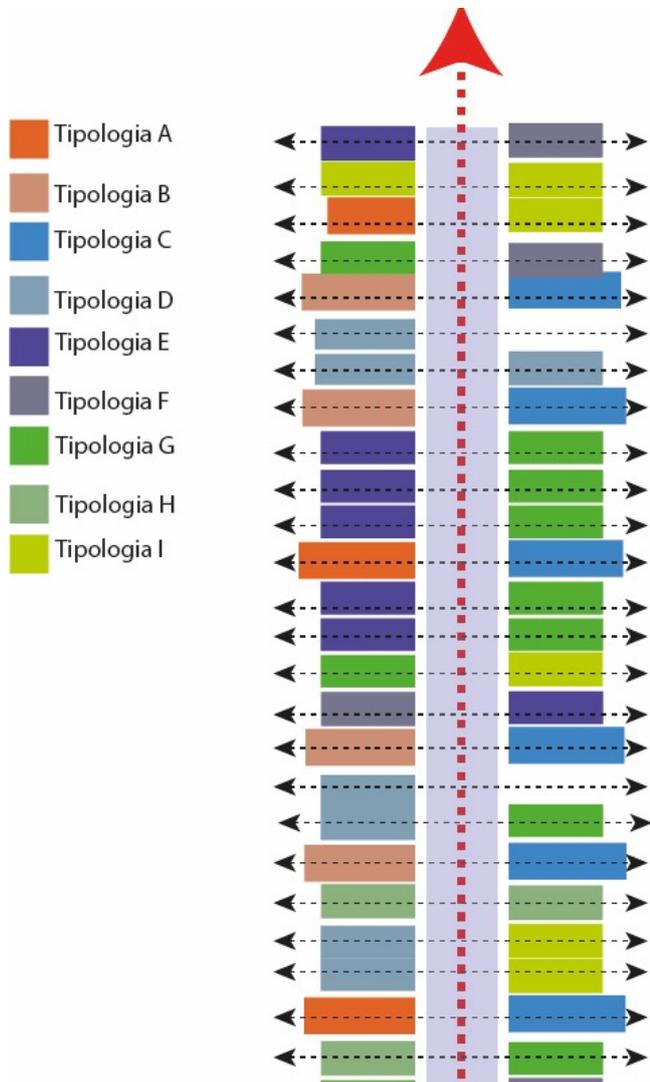
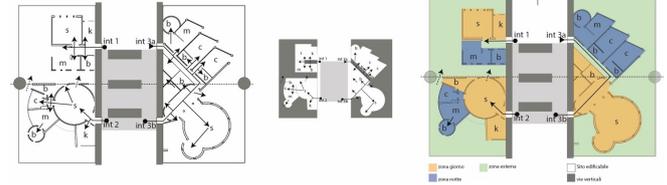


Figura 136 Dalla tav. 8 orientamento spaziale, Analisi dell'illuminazione interna degli ambienti in relazione all'esposizione delle diverse ore del giorno.

Figura 137 Dalla tav 10 Teca tecnica autoportante Prefabbricazione totale del traliccio tecnico che stratifica le libere residenze individuali.

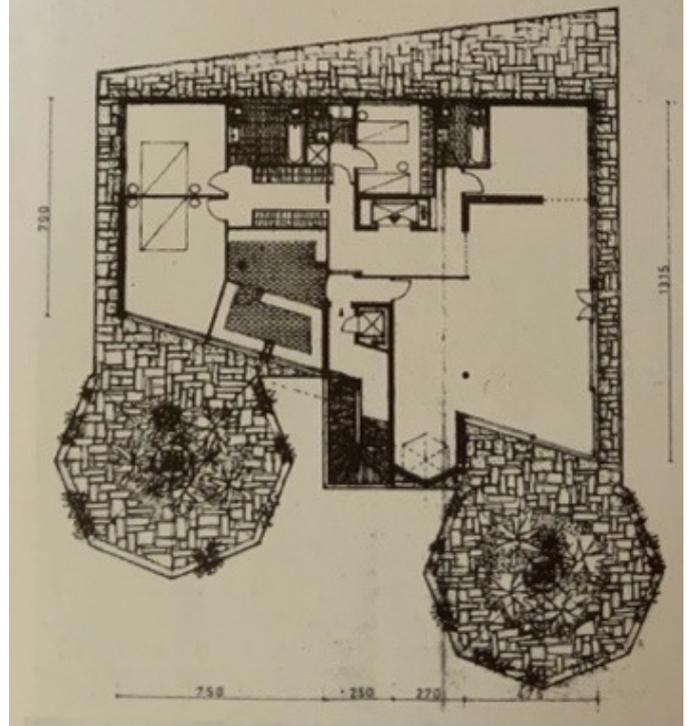
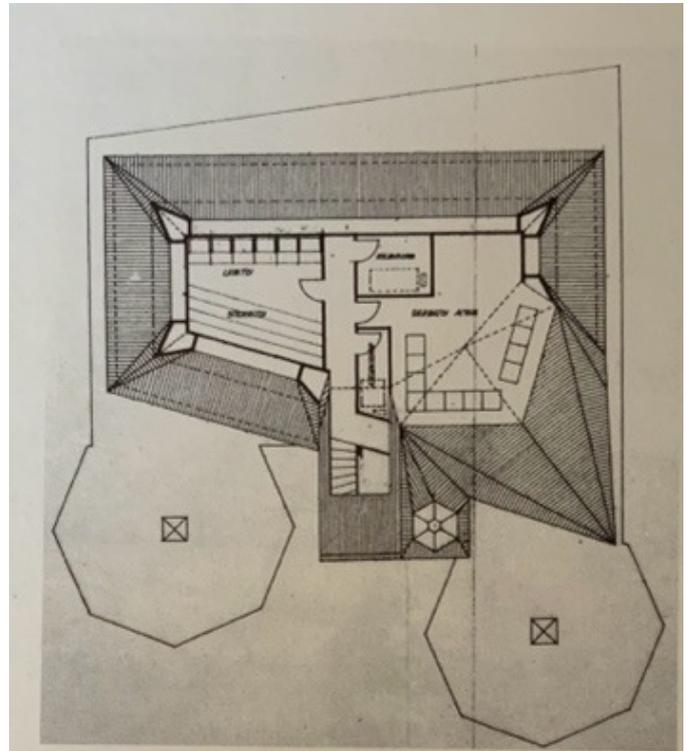
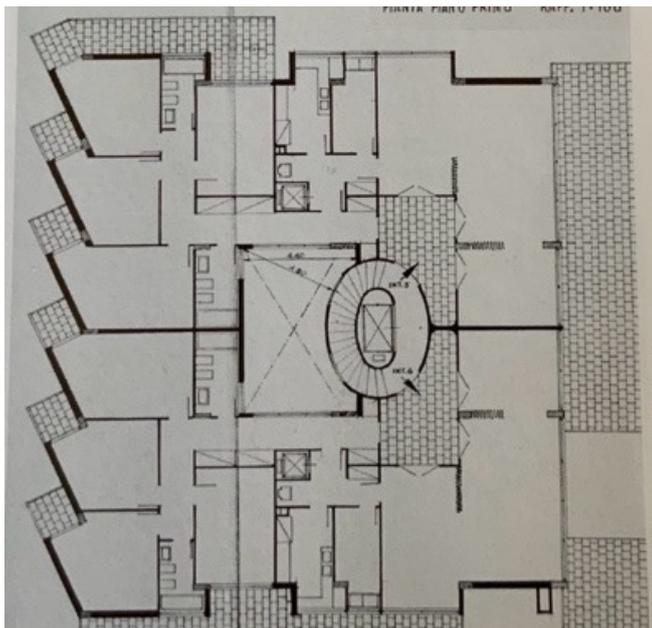
Figura 138 Dalla Tav 9 nalisi distributiva di una pianta tipo

Figura 139 Dalla Tav 11 Traliccio tecno emotivo

Ivan Valcerca

Fondamentale, per la comprensione totale del progetto di Venturino Ventura e dell'anomala presentazione di tipologie abitative variabili, è cercare di ripercorrere come, nello studio dei tipi (tipologia), in riferimento a oggetti architettonici, si riscontrino dei caratteri comuni. Si intende per tipo una costruzione mentale, che consente di estrarre da una categoria tutti gli oggetti e le caratteristiche che li accomunano nel loro sviluppo distributivo.

Nel testo inedito del Ventura, non possiamo rintracciare disegni di dettaglio sulla composizione formale delle tipologie abitative, nel presente contributo di ricerca si è cercato di ricostruire tipologie volumetriche estratte da segni e tracciati prodotti in modo rapido dall'architetto. Ma, per una maggiore comprensione del metodo ideativo dell'architetto, possono essere di fondamentale importanza richiamare, dalla storia professionale del Ventura, alcune tipologie abitative estratte dall'opera realizzata. Nelle realizzazioni proposte nelle figure 38,39 e 40, si può constatare come il Ventura parta dalla morfologia del lotto edificabile, dall'accesso principale che collega la via esterna con il cuore centrale dell'area edificabile, facendo partire da tale compenetrazione, lo sviluppo spaziale della tipologia abitativa.



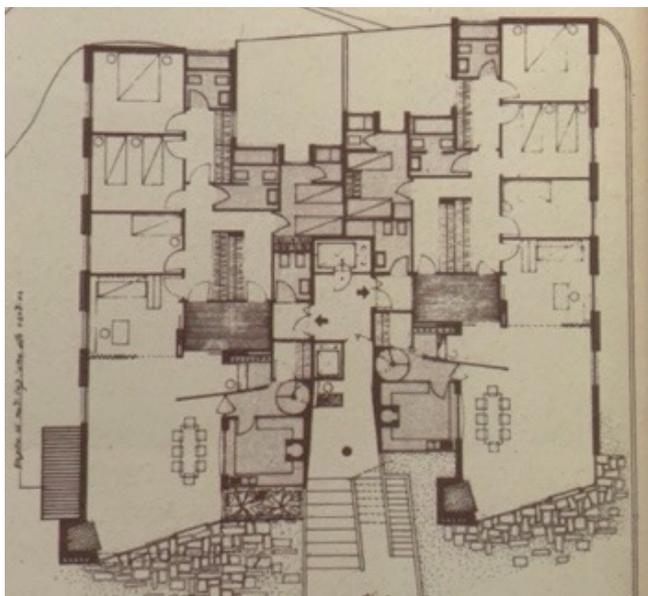
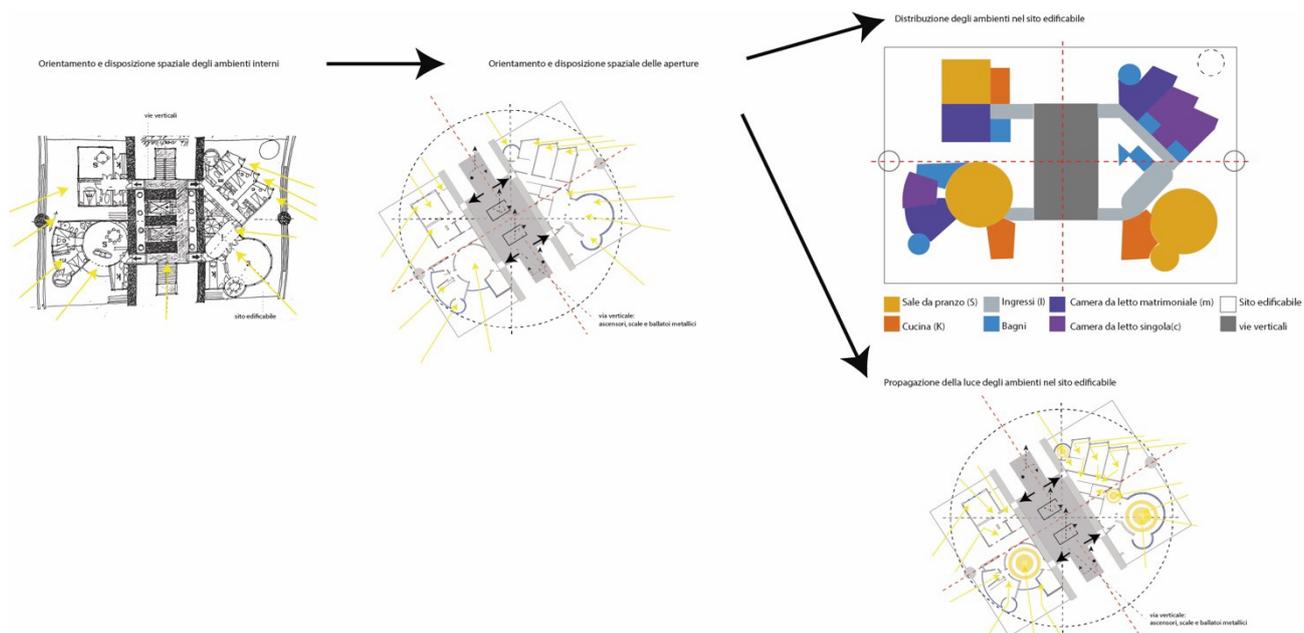


Figura 140 Pianta Piano Primo palazzina via Piccolomini 1968

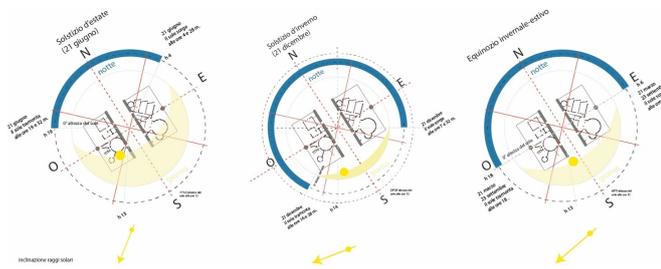
Figura 141 a e b Pianta Primo Piano e piano sottotetto palazzina di via Gomenizza 1960

Figura 142 Pianta Primo Piano palazzina via Menotti 1968
Analizzando le tipologie abitative, di fondamentale importanza è la distribuzione spaziale degli ambienti in riferimento all'orientamento spaziale.

Figura 143 Dalla Tav 8 Orientamento spaziale, analisi dell'illuminazione interna degli ambienti in relazione all'esposizione delle diverse ore del giorno



Ivan Valcerca



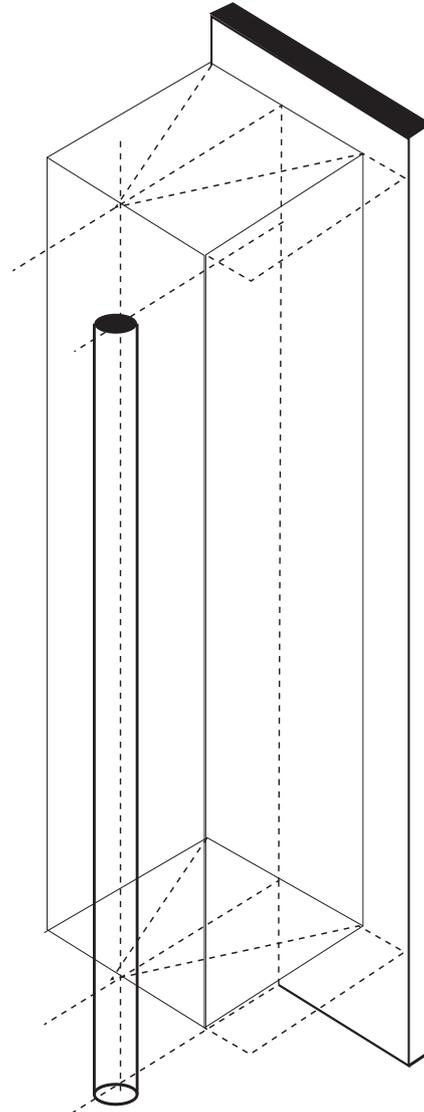
3.2 Analisi della struttura portante

Tutti gli edifici, anche quelli apparentemente più modesti, hanno necessità di una struttura portante, realizzata, nella maggior parte da elementi verticali poggianti sul terreno così come da elementi inclinati od orizzontali poggianti su quelli verticali. Nella proposta di Venturino Ventura, il sistema puntiforme (su pilastri) crea una netta separazione, nelle pareti, che il Ventura ipotizza prefabbricate, dalla parte portante (setti e pilastri di cemento armato collegati da tiranti metallici a sostegno dei terrazzamenti o solette metalliche affogate nel cemento. (fig.144-145). Questo sistema porta l'individuo a realizzare una distribuzione spaziale totalmente libera e autoportante tramite pareti-pannelli di spessore minore agli 8 cm. L'impiego di questo tipo di struttura ha modificato in maniera radicale il linguaggio architettonico del novecento, portato avanti dal Razionalismo Europeo. Il Ventura sembra avviare la propria attività professionale proprio negli anni in cui viene a mancare la presenza del padre del movimento moderno europeo Le Corbusier (1887-1965).

L'architettura secondo il maestro del modernismo si basa su cinque punti che Venturino Ventura sembra far propri con una cifra stilistica totalmente personale..

Pilotis

La casa moderna si sviluppa in aria, grazie al cemento armato l'abitacolo abitativo si stacca dal terreno; mentre il giardino passa sotto la casa o sopra la casa, intorno alla casa. Su questi presupposti l'interpretazione che il Ventura fa dei pilotis porta ad avere come focus principale la dimensione panoramica dell'abitazione. La struttura emerge da un lotto di terreno generando, nella parte interrata gli ambienti tecnici, cisterne e una parte dedicata ai parcheggi, il volume al piano terreno risulta indipendente dalla via - strada verticale. (fig.146-147).



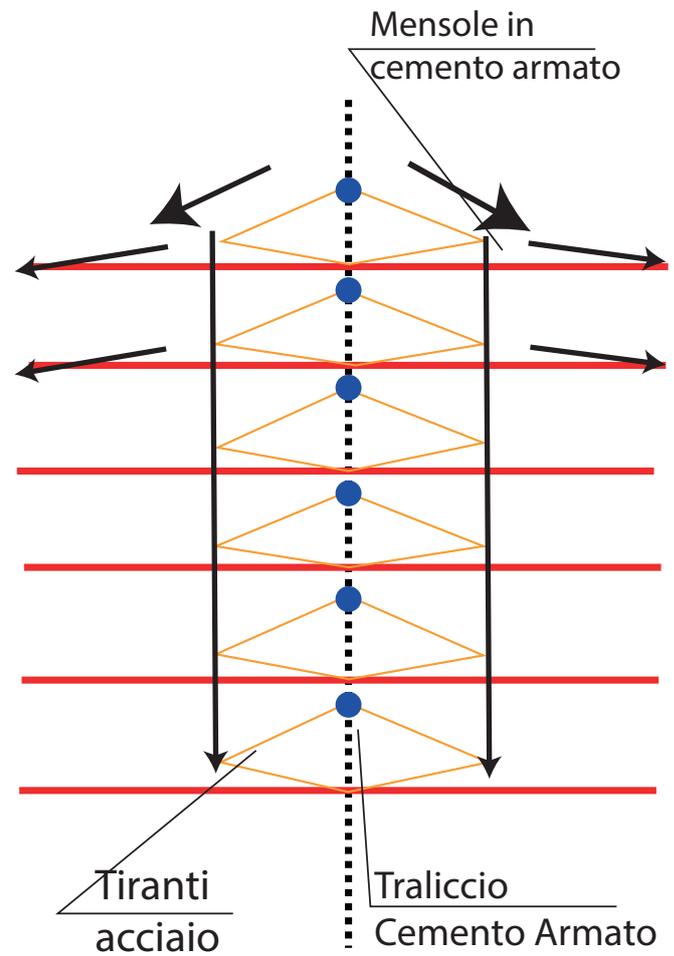
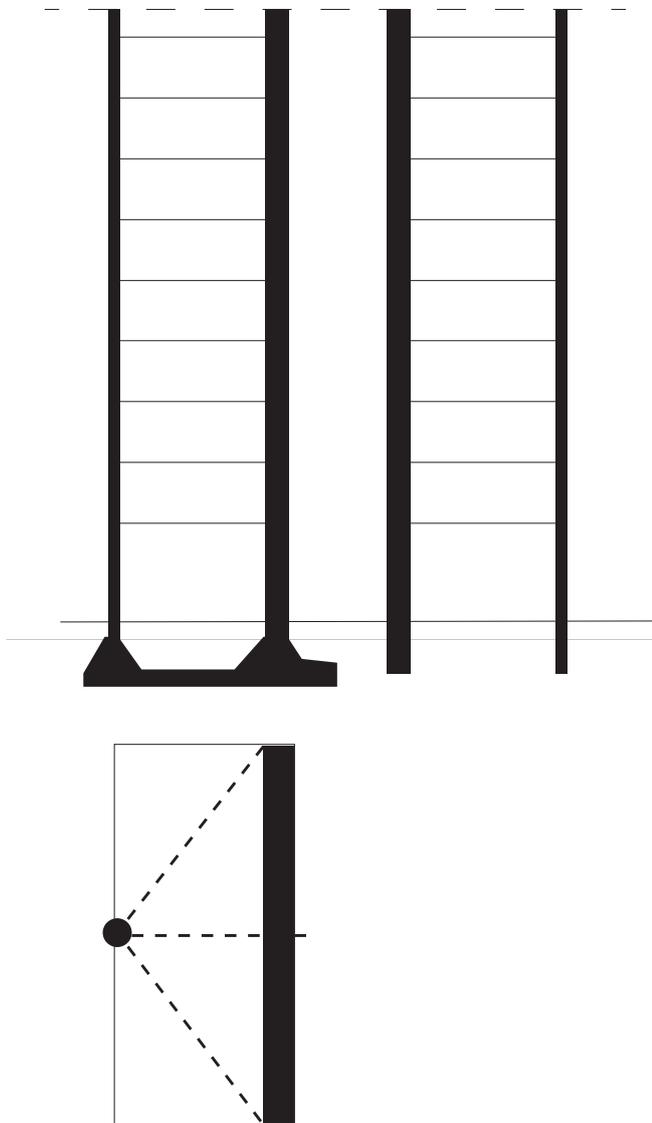


Figura 144 Teca tecnica autoportante, rapporto tra setto murario e pilastro in c.a. Schema geometrica. Schema assonometrico

Figura 145 schema compositivo in pianta e alzato del rapporto tra setti murari e pilastro in c.a.

Figura 146 Schema relazionale tra il traliccio in c.a., le mensole in c.a. e i tiranti in acciaio

Ivan Valcerca

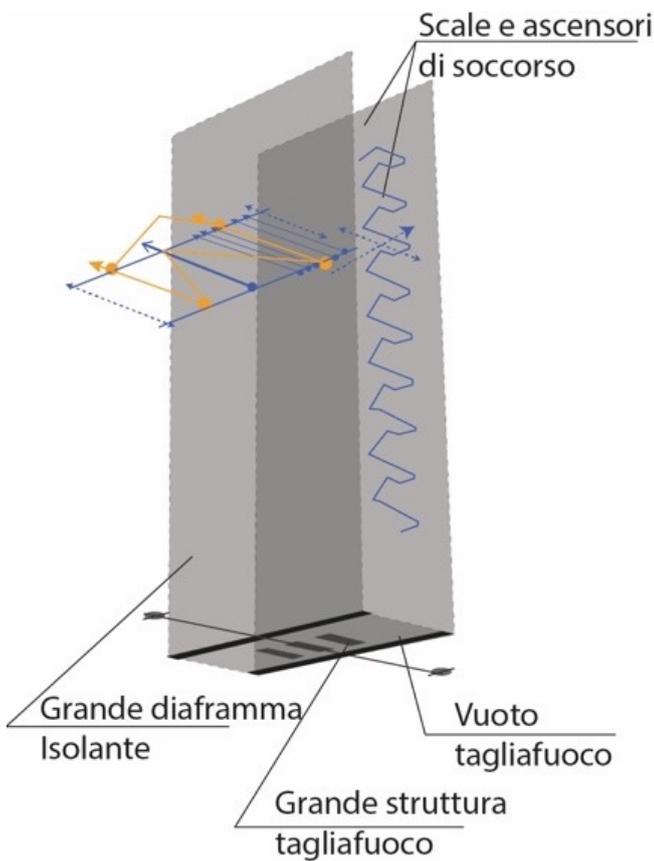


Figura 147 Schema grafico del rapporto tra setti murari portanti e collegamenti verticali (scale e ascensori).

I setti murari hanno funzione di grande struttura tagliafuoco, le intercapedini tra gli ascensori e i setti murari assumono la funzione di grande diaframmi isolanti.

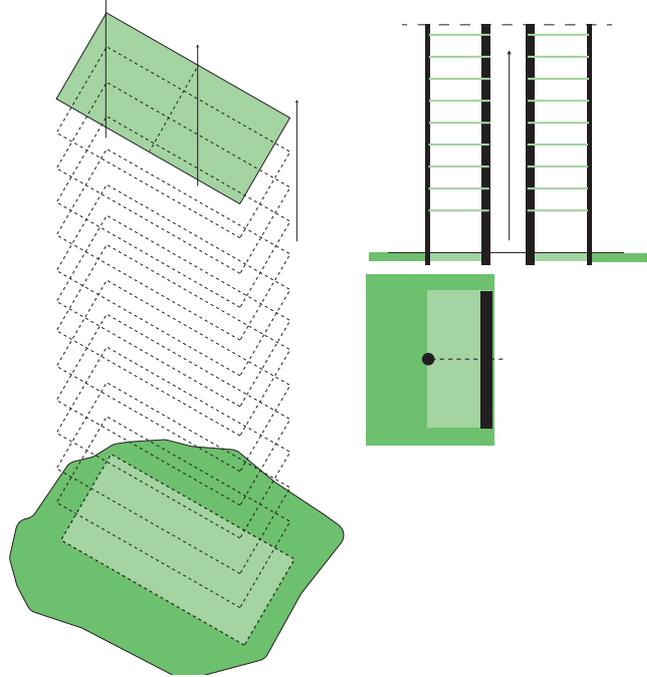
Figura 148 Analisi schematica del sistema del tetto giardino nello sviluppo delle vie verticali ipotizzate da Venturino Ventura. schema volumetrico assometrico e visualizzazione in pianta e prospetto.

Figura 149 Analisi schematica del sistema a pianta libera ipotizzato da Venturino Ventura per lo sviluppo del traliccio residenziale

Figura 150 Analisi schematica del sistema delle finestre a tutto campo

Tetto giardino

Il tetto giardino per ragioni tecniche, economiche e funzionali ci porta ad adottarlo considerando che il cemento armato è lo strumento che permette la realizzazione delle coperture omogenee, una corretta messa in opera è costituita dalla necessità di mantenere una certa percentuale di umidità, una temperatura regolare realizzabile tramite sabbia ricoperta di lastre spesse di cemento a giunti sfalsati e sabbia e radici nelle fughe così permettendo all'acqua di non infiltrarsi nella struttura. Per tali ragioni l'opera del Ventura sembra basarsi sulle interessanti e particolari fioriere, balconi alternati con aiuole o, in alcuni casi, pilastri incavati che accolgono arbusti (fig.148). Nella soluzione riproposta nel manoscritto inedito, il Ventura sembra raccogliere le più interessanti sperimentazioni riferite ai tetti-giardino facendone il motivo principale, porzioni di giardini sospesi e acquistabili come area liberamente edificabile. di particolare interesse sono le soluzioni utilizzate nelle palazzine romane di via Bruxelles, quelle in via Nicotera, via Gomenizza e il complesso residenziale in villa Brasini.¹⁰⁴

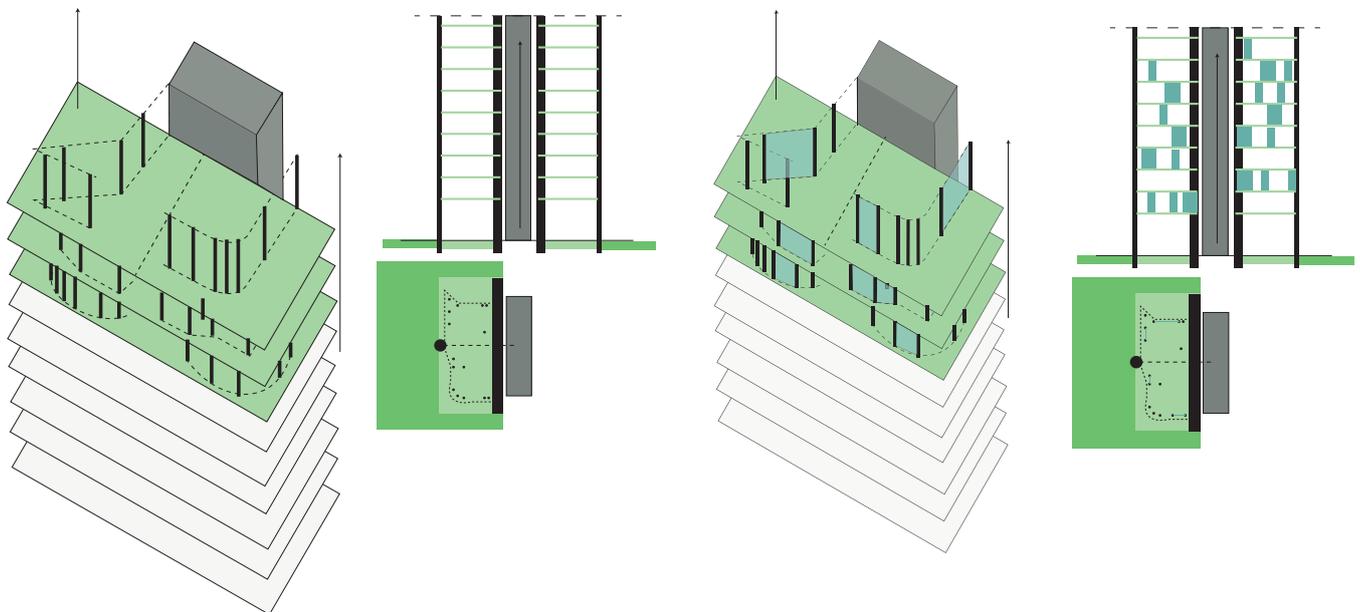


104 Per maggior dettaglio si rimanda a *Le palazzine romane di Venturino Ventura. interpretazioni della modernità: volumi espressionisti, scomposizioni De Stijl e atmosfere wrightiane di elena Mattia.*

Pianta libera

Dalle parole di Le Corbusier si può delineare l'importanza dell'uso della pianta libera "Finora: muri portanti. Partendo dal sottosuolo, si sovrappongono formando il pianterreno e gli altri piani, fino al tetto. La pianta è schiava dei muri portanti. Il cemento armato porta nella casa la pianta libera! I piani non devono più essere ricalcati gli uni sugli altri. Sono liberi. Grande economia di volume costruito, impiego rigoroso di ogni centimetro. Grande risparmio di denaro. Razionalità agevole della nuova pianta"¹⁰⁵.

Il sistema a pannelli prefabbricati organizzati tramite pilastri industriali, permette al ventura di ipotizzare una pianta totalmente libera, fluida, modificabile e gestibile dagli abitanti. Superando qualsiasi limite imposto dalla struttura. La cellula abitativa risulta isolata anche dal traliccio verticale, che viene considerato come vera e propria via urbana ma verticale. (fig.149)



Finestre a nastro

"La finestra è uno degli elementi essenziali della casa. Il progresso porta una liberazione. Il cemento armato rivoluziona la storia delle finestre. Le finestre possono correre da un bordo all'altro della facciata. La finestra è l'elemento meccanico-tipo della casa; per tutti i nostri alloggi unifamiliari, le nostre ville, le nostre case operaie, i nostri edifici d'affitto..." Nell'opera del Ventura, più volte rintracciamo la qualità e maestria nella definizione di tipologie differenti di finestre. Il vincolante rapporto tra interno ed esterno, in tutti i casi, porta a dover studiare differenti soluzioni, superando tutti i limiti morfologici e strutturali. La finestra a nastro viene utilizzata, dal Ventura, nei luoghi dove è impossibile sviluppare un affaccio, uno spazio filtro esterno o dove la conformazione spaziale porta ad avere poca luce. Il resto degli ambienti (si pensi alla palazzina di via Bruxelles) la parete viene sostituita interamente con la finestrate. (fig.150).

105 Estratto da *Le Corbusier, i cinque punti di una nuova architettura*, 1926

Facciata libera

Il sistema strutturale che il Ventura ipotizza, castello in cemento, pilastro esterno di appoggio alle solette concatenate tramite turanti metallici, permette di liberare la facciata, le finestre, senza più interruzione possono comporsi in soluzioni angolari infinite, la facciata può indietreggiare, può avanzare, può essere sostituita in totalità da finestrate, la facciata ne risulterà come una vetrina esperienziale, prodotto del desiderio delle persone e delle loro considerazioni e riflessioni sul concetto personale di casa (fig.151).

Ogni distribuzione arbitraria, dello spazio abitativo, produce una differenziazione variegata di panoramiche, di viste esterne ma soprattutto, ambienti esterni, composti di filtri vegetali, che divengono l'elemento formale che compongono le differenti facciate. .

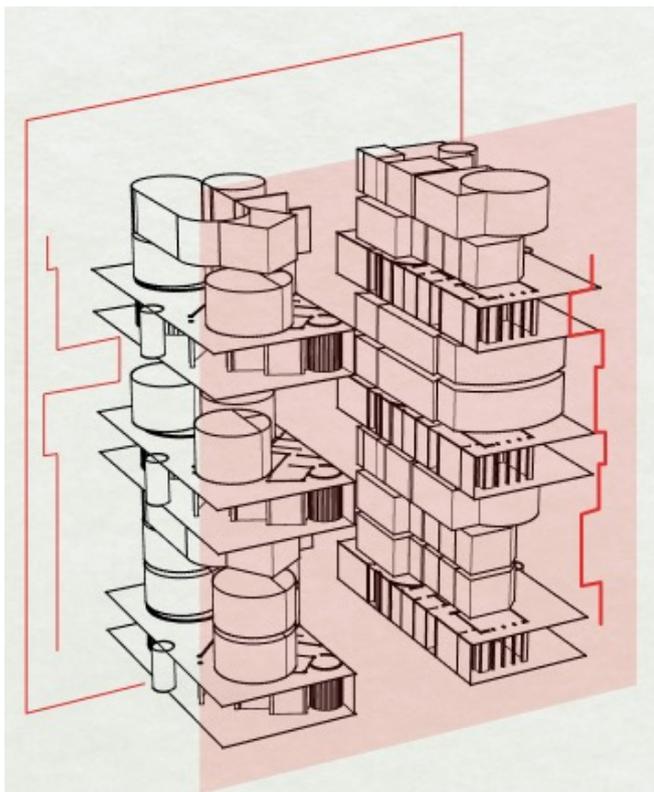


Figura 151 Schema grafico per l'individuazione del sistema della facciata libera e liberamente componibile

3.3 Analisi formale

Uno delle azioni più importanti dell'analisi grafica riferita all'architettura è l'analisi formale. In questa azione analitica vengono presi in esame gli elementi costitutivi che portano alla creazione dello spazio architettonico.

Importante è cercare di individuare nell'organismo architettonico continuo (nel caso di edifici realizzati) scomponendo in sottoinsiemi o meglio i vari elementi costitutivi. Il fine di questa analisi è dimostrare come, a seguito di una composizione- costruzione di un modello virtuale, d'un organismo architettonico non esistente, ma sotteso nel materiale autografi di Venturino Ventura, possa agevolare la creazione di un metodo analitico che vada a estrapolare le varie soluzioni ipotizzate dall'architetto. L'analisi grafica concorre a rintracciare indizi progettuali nel patrimonio inedito ritrovato, confrontare questi percorsi con l'opera realizzata, si procede in una ricomposizione, in un unico discorso visivo dell'esperienza progettuale inedita del Ventura.

Elementi di chiusura laterale: facciate

La facciata, notoriamente conosciuta come parte di delimitazione perimetrale dell'organismo architettonico, elemento di frontiera che consente di decodificare la delimitazione di un equilibrio spaziale interno, è anche l'immagine esterna dell'edificio. Nell'esperienza, presa in esame in questa trattazione, la parete diviene il filtro, l'elemento di separazione tra lo spazio interno e quello esterno. Tramite le trasparenze e la libertà compositiva del sistema costruttivo degli alloggi, è possibile rintracciare una continuità illimitata di visioni, tra l'interno e l'esterno costruendo un maggior rapporto di continuità. Con l'utilizzo del cemento armato e della soluzione del traliccio centrale, la parete esterna perde compiutamente il suo ruolo di struttura portante, conservando solo il ruolo indicativo di delimitazione spaziale, consentendo l'apertura illimitata di finestre. L'adozione del sistema puntiforme, nella struttura portante, consente di realizzare nella facciata delle facciate continue (curtain-walls). Possiamo ripercorrere le esperienze che il Ventura ipotizza nella realizzazione di infissi nelle svariate opere realizzate, opere caratterizzate da una ricerca tecnologica e formale totalmente personale. Nelle ipotesi volumetriche che sono state estrapolate dal pensiero del Ventura, possiamo immaginare come qualsiasi conformazione volumetrica, non va a limitare le possibilità di

applicazione delle finestre. (fig.152-153). Un ambiente completamente circolare ci consente di immaginare uno spazio totalmente vetrato, basti pensare all'esperienza della palazzina di Via Bruxelles, così come le pareti lineari e continue possono offrire supporto all'applicazione di finestre scorrevoli alternate a persiane-filtro a parete, come nella palazzina di via Montanelli.

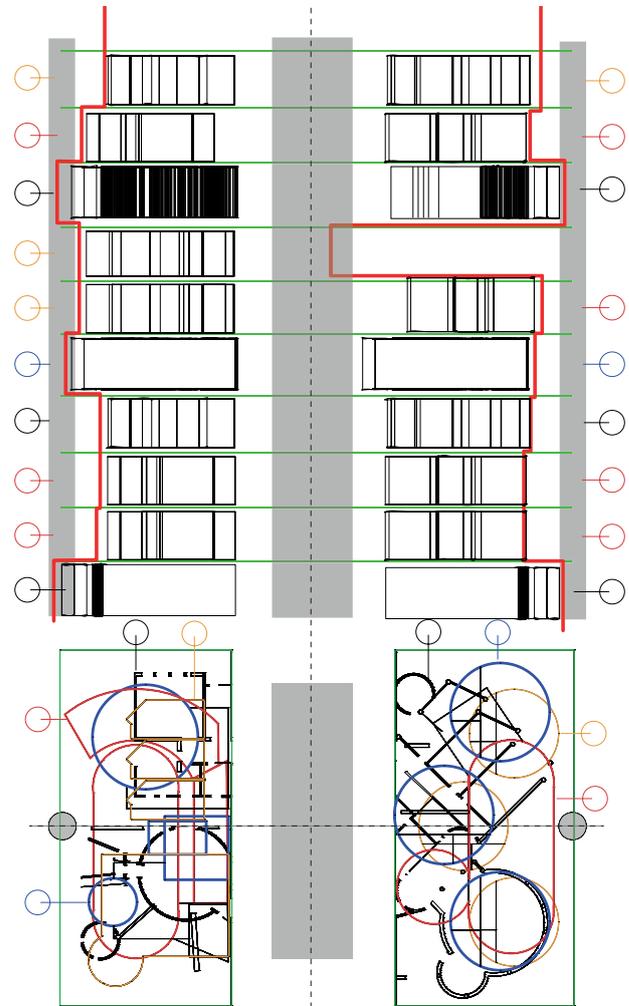
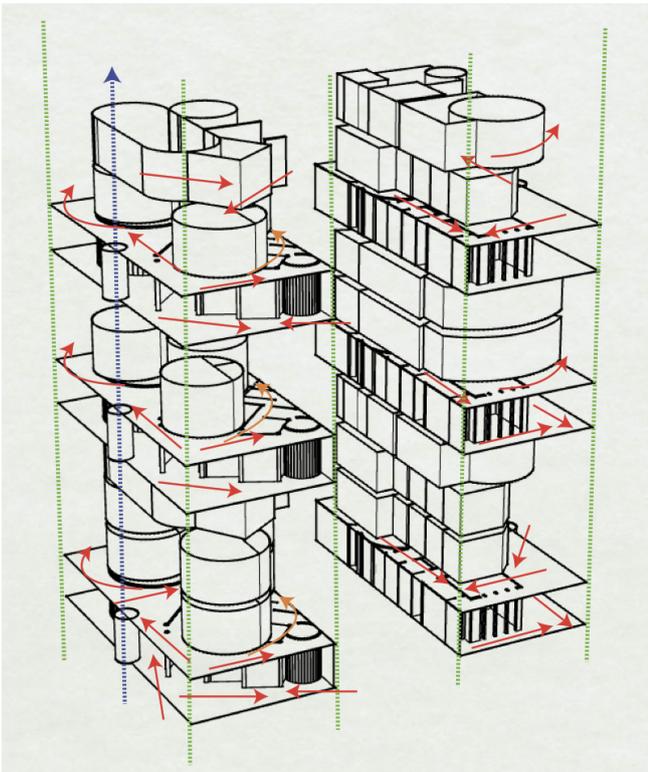


Figura 152 Schema grafico per l'individuazione degli elementi di chiusura laterale delle facciate liberamente componibili

Figura 153 Schema grafico per l'individuazione e la sovrapposizione delle varie tipologie abitative liberamente componibili

Elementi di collegamento con il terreno (attacchi a terra)

Formalmente nei disegni del Ventura non vi è un particolare dettaglio dell’attacco a terra del complesso ipotizzato. Vi sono alcune indicazioni operative che l’architetto segna di lato a disegni geometrici che fanno ipotizzare che il piano terra sia collegato all’interrato tramite percorsi pedonali. L’interrato, ci appare come un ambiente utilizzato per le centrali degli impianti elettrici, per il deposito delle acque, per il sistema integrato di sosta. Il collegamento principale avviene tramite il mezzo di trasporto di massa (l’ascensore) che collega la parte interrata all’aliporto collocato in cima alla struttura portante. Il piano di accesso, come in molte palazzine edificate dal Ventura, risulta uno spazio incavato nel corpo centrale, un luogo dove si incontrano differenti vie di comunicazione, quelle pubbliche che sfruttano l’ascensore come mezzo di fruizione dei collegamenti verticali e quelle più private tramite le scale. Le sproporzionate misure del progetto qui analizzato, permettono l’utilizzo delle scale solo come sistema secondario di spostamento. (fig.153).

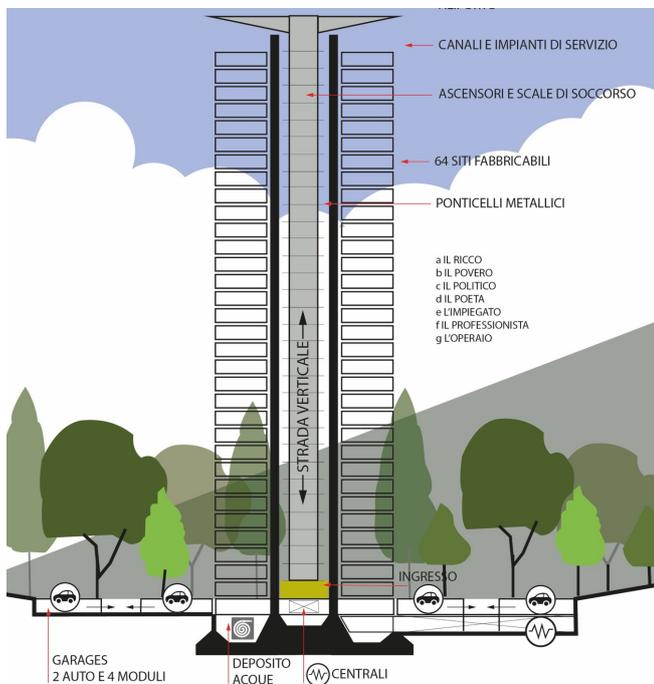
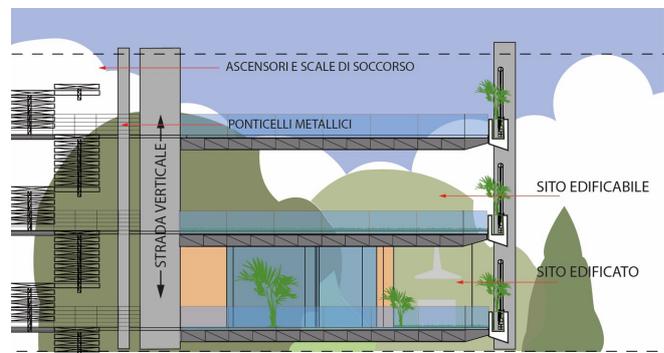


Figura 153 e 154 Schema grafico per l'individuazione del sistema del realiccio verticale e sito edificato

Elementi di copertura (tetti giardino, terrazze)

L’organismo architettonico proposto da Venturino Ventura si concentra proprio sugli elementi di copertura della scatola spaziale. Abbiamo dimostrazione di come, nel costruito il Ventura sappia realizzare soluzioni creative per le coperture delle palazzine romane. Forme più disparate, materiali raffinati di varia natura, geometrie di matrici differenti, ellittiche, trapezoidali, terrazzamenti con pensiline sporgenti, fino a falde ricoperte di tegole. In questo caso, ancora una volta è il trasporto a fare da guida. La via verticale che porta alle terrazze libere (moduli edificabili), che compongono il verde esterno di questi giardini verticali. Completa il tragitto proprio verso la parte più alta della torre. Come coronamento del corpo ipotizzato, il Ventura inserisce una piastra circolare utilizzata come pista di atterraggio per gli elicotteri. Al centro di tale pista una gru utilizzata per traslochi e per lo spostamento del materiale prefabbricato da utilizzare nella edificazione dei moduli abitativi. (fig.154).

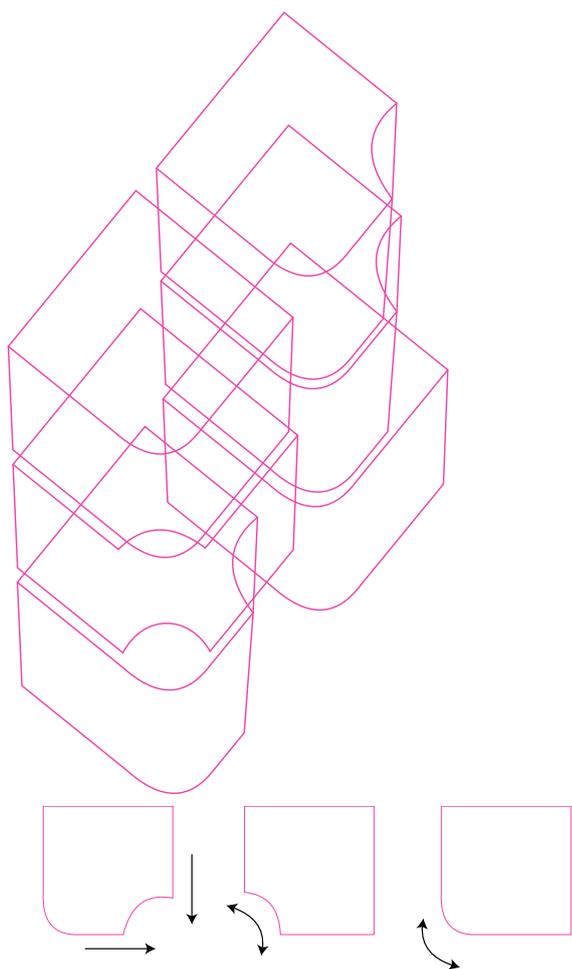


Elementi di raccordo tra le chiusure laterali e di collegamento esterno-interno (soluzioni d’angolo)

Come analizzato in precedenza, la libertà compositiva del modulo abitativo non consente di avere una apparente idea dello stato finale dell’idea ipotizzata. Analizzando le tracce che il Ventura ci ha lasciato, ripercorrendo i vari passi per la realizzazione di un modello virtuale integrato, abbiamo potuto constatare come il gioco di forme e illuminazione possa essere uno dei punti fondamentali, a livello percettivo, del volume architettonico proposto. L’assenza di spigoli vivi, o la presenza di spigoli vivi svuotati dall’alternanza materia vetrata, consentono di avere una immagine poco delimitata

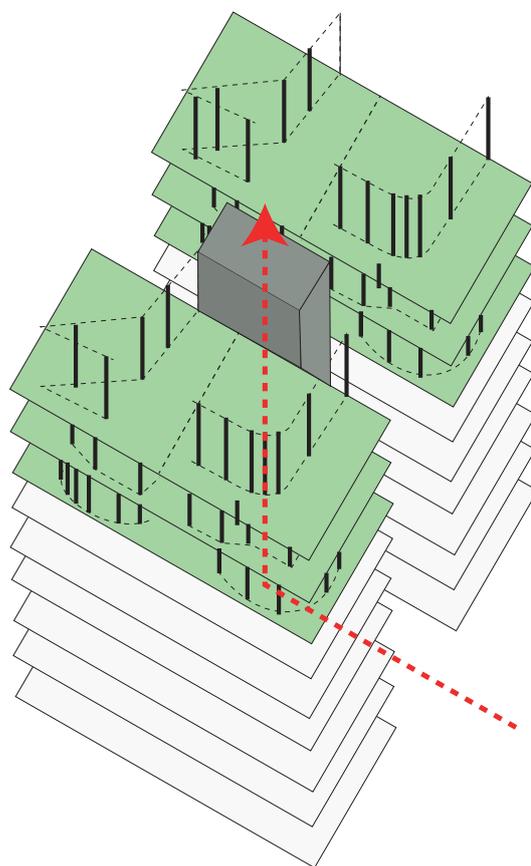
del volume architettonico. Le pareti naturali (alberature) l'utilizzo di strutture frangisole di varia natura, l'utilizzo continuativo di pareti vetrate, permette di percepire un edificio in continui movimenti, piani che si innestano e si contaminano a vicenda.

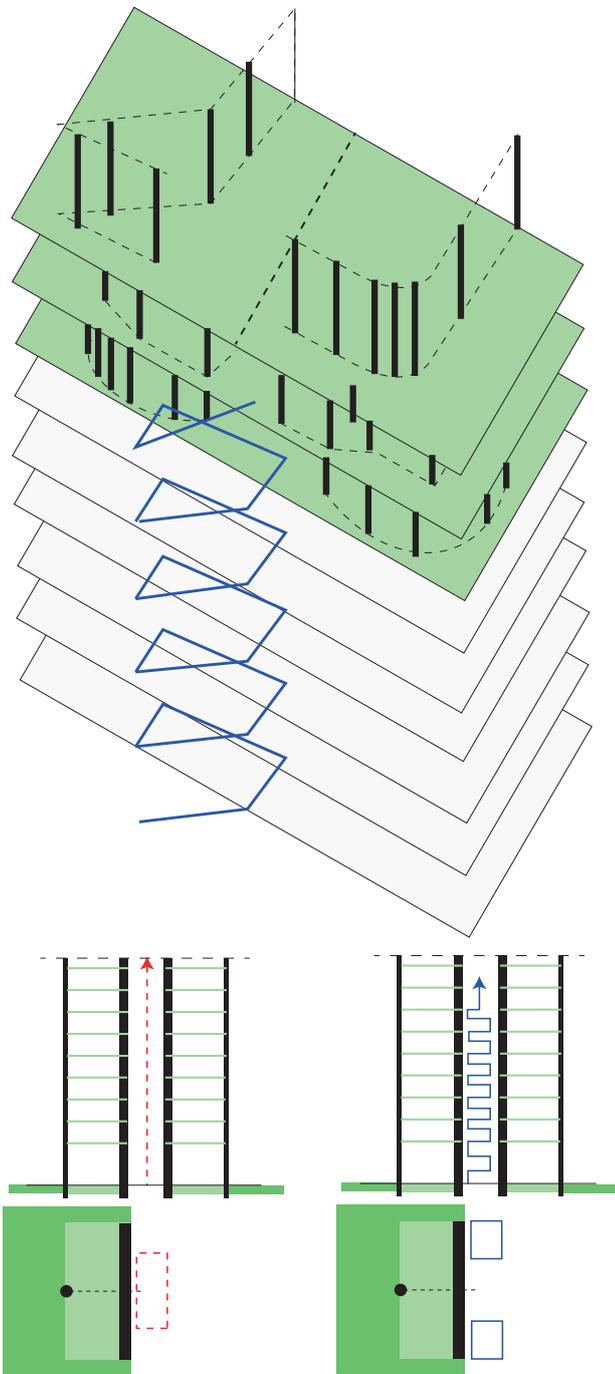
La palazzina in Via Ciro Menotti, e quella di via Bruxelles, sono due esempi diametralmente opposti, che mostrano come le soluzioni angolari che il Ventura ipotizza non rispecchiano mai un modulo univoco, ma il rapporto tra spazio urbano e spazio verde ne determinano la morfologia spaziale (fig.155). Il rapporto tra il blocco centrale (castello cementizio) e le entrate ai singoli moduli abitativi, sono collegate da ballatoi metallici. L'entrata nel modulo non corrisponde, spesso, all'entrata nell'abitazione, ma più propriamente è l'accesso al modulo-lotto edificabile o liberamente edificato.



Elementi di collegamento verticale (scale e rampe, ascensori)

Rare volte, come in questo caso, gli elementi di collegamento verticale acquisiscono un valore qualificativo. Da elemento costituente la spazialità architettonica a invaso spaziale, in questa elaborazione il Ventura ne fa il perno centrale. Assolvendo il compito di elemento comunicativo, come elemento divisorio che irrompe in modo massiccio contro i due blocchi tenso-edificati, ma contemporaneamente è l'elemento centrale della composizione e del significato intrinseco dell'opera ideata. Il Ventura concepisce il blocco centrale come vera e propria via urbana, una via rettilinea con tutti i servizi ad esso connessi, che si dota di un sistema di trasporto di massa (l'ascensore). L'ascensore è l'elemento che mantiene la privacy degli abitanti del cospicuo volume residenziale, sono gli ascensori ad accogliere i moduli di trasporto a tre ruote, provvisti anche di un carrello sganciabile dal blocco centrale. (fig.156-157).





3.4 Analisi spaziale

Partendo dalla rappresentazione sintetica dei volumi e dei tracciati geometrici che mettono in correlazione le singole componenti, è possibile collegare e confrontare le relazioni tra spazio e i suoi elementi costitutivi.

Come si evince dallo schema di seguito riportato, i volumi principali, dell'organismo architettonico ideato dal Ventura, possono essere suddivisi in:

Blocco centrale: il traliccio che consente alla struttura collegamenti verticali, quali ascensori e scale, blocchi dedicati allo smaltimento dei rifiuti e blocchi per il collegamento delle utenze.

Blocchi laterali: due blocchi laterali, o meglio definiti come moduli edificabili, che non presentano interruzioni di tipo strutturale e che permettono agli utenti di comporre il proprio alloggio seguendo il principio della pianta libera, della vista panoramica e soprattutto quella di poter comporre rapporti alternativi tra spazio interno e spazio esterno. I due blocchi, sono distribuiti, ai lati della dorsale (via verticale).

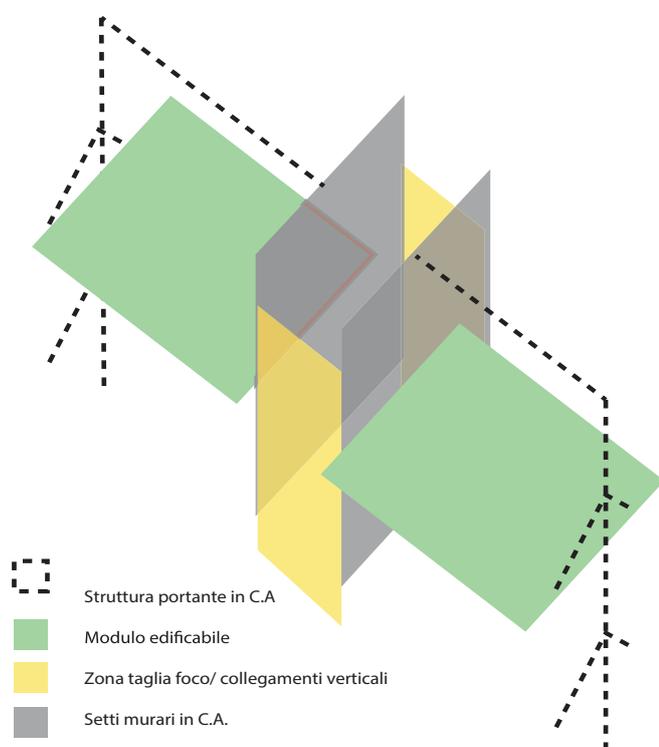
Gli elementi che costituiscono l'apparato strutturale del traliccio si distinguono in:

corpo centrale: traliccio che oltre a supportare gli elementi di collegamento verticale, è caratterizzato dalla presenza di due setti murari, disposti agli estremi, con finzione di muri tagliafuoco e di setti dal valore portante. (fig.158).

Pilastri: altro elemento presente nella composizione strutturale è il pilastro di sezione circolare, uno collocato al centro del profilo del modulo di destra e l'altro collocato, in modo speculare, nella facciata del modulo di sinistra.

Solette: le solette realizzate in calcestruzzo e ferro, sono gli elementi strutturali di collegamento orizzontale, vengono inseriti e sorretti dai due elementi della struttura portante (pilastro e setto murario).

Il rapporto tra la struttura portante, il traliccio centrale e la fruizione spaziale divengono gli elementi caratteristici per poter realizzare unità abitative libere da qualsiasi vincolo strutturale. Gli accessi gli appartamenti, come visto precedentemente, vanno a influenzare la composizione degli spazi interni. Gli spazi interni, analizzati tramite le planimetrie, risultano essere soluzioni morfologiche che nascono da due variabili, la prima il sistema viario verticale (presente nel traliccio centrale), la seconda la vista sull'infinito panoramico.



3.5 Analisi del rapporto tra architettura e contesto

Relazione planimetrica della viabilità e dei percorsi e relazioni tra le diverse emergenze architettoniche e la morfologia della parte urbana analizzata

Le analisi prodotte, mettono in luce il rapporto che scaturisce tra le relazioni:

tra emergenze architettoniche e viabilità nella città storica, tra nuove viabilità e nuova morfologia della linearità residenziale. Pur trattandosi di una soluzione utopica, il Ventura sembra improntare la sua proposta progettuale proprio partendo dall'analisi del contesto paesaggistico e urbano (fig.159). È in dubbio che la proposta sia una risposta ai mali che oggi affliggono le nostre città, mali sociali e antropologici che si sono proiettati sulla mobilità personale e il caos dovuto alle automobili che intasano le città storiche. La risposta che il Ventura dà, parte proprio dallo svuotamento dei mezzi di trasporto provato, all'interno dei nuclei urbani che, secondo l'autore vanno riportati ad una fruizione più umana, tempi e mezzi sempre più vicini all'essere umano che ai mezzi di trasporto di lunga percorrenza e di alta velocità (fig.160).

Decongestionare i centri urbani, significa per il Ventura, dilu-

ire l'accesso delle automobili, proponendo ampi spazi verdi da utilizzare come parcheggi, dove le persone possono lasciare l'automobile per utilizzare il modulo- veicolo a tre ruote. Questa organizzazione della mobilità porta a ripensare tutte le vie di comunicazione che collegano parchi, siti archeologici, preesistenze urbane, stazioni, aeroporti, ma soprattutto, ripensare alle vie di comunicazione che portano, non più a periferie destinate a dormitori, ma a ecosistemi capaci di inglobare unità abitative con servizi e attività comunitarie. Ogni singolo agglomerato risponde alle esigenze sociali dei suoi abitanti, alla libertà organizzativa delle proprie abitazioni, al rapporto con gli spazi verdi e soprattutto, favorisce la relazione tra le persone, che non subiranno più (secondo l'idea del Ventura) una suddivisione per classi sociali e un monopolio urbano di certi ceti in confronto di quelli più poveri. È nella mobilità e nella pianificazione di essa che il Ventura rintraccia le pratiche democratiche che un architetto può mettere in atto per migliorare la vita dei cittadini. L'area di confine tra la città persistente e le nuove zone edificabili, vengono interrotte da parchi e da zone destinate a gradi costruzioni pubbliche. I servizi pubblici, partono da queste aree di confine per disseminarsi nei singoli centri urbani che si sviluppano grazie alle vie "verticali" servite da mezzi di trasporto collettivo come gli ascensori. Il collegamento dei singoli quartieri con le arterie a lunga percorrenza, passa per gli snodi alla base dei tralicci residenziali, dove si possono parcheggiare le automobili. Gli utenti, una volta parcheggiata l'automobile possono fruire del quartiere in modo pedonale o per vie del modulo. All'interno del parco e della zona ad uso collettivo si accede agli assi di transito per i moduli, che si collegano alle arterie principali dedicate. (fig.161).

Figura 155 Schema grafico per l'individuazione dei raccordi di chiusura laterale

Figura 156 e 157 Schema grafico per l'individuazione del rapporto tra siti edificabili e sistemi di collegamento verticali (scale e ascensori)

Figura 158 Schema grafico e analisi spazio-volumetrico

Ivan Valcerca

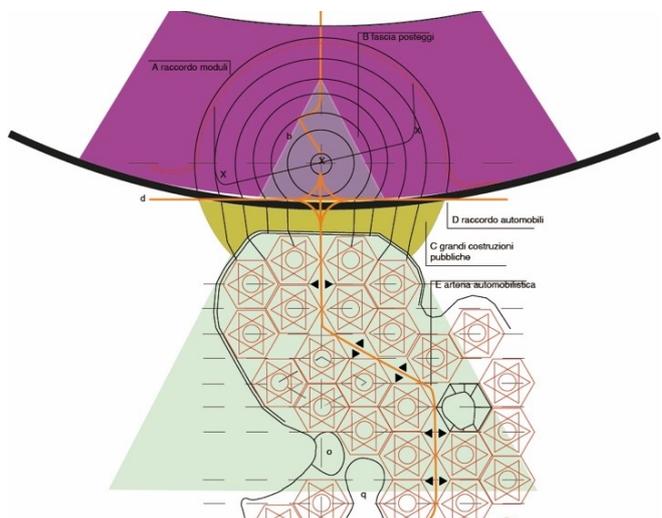
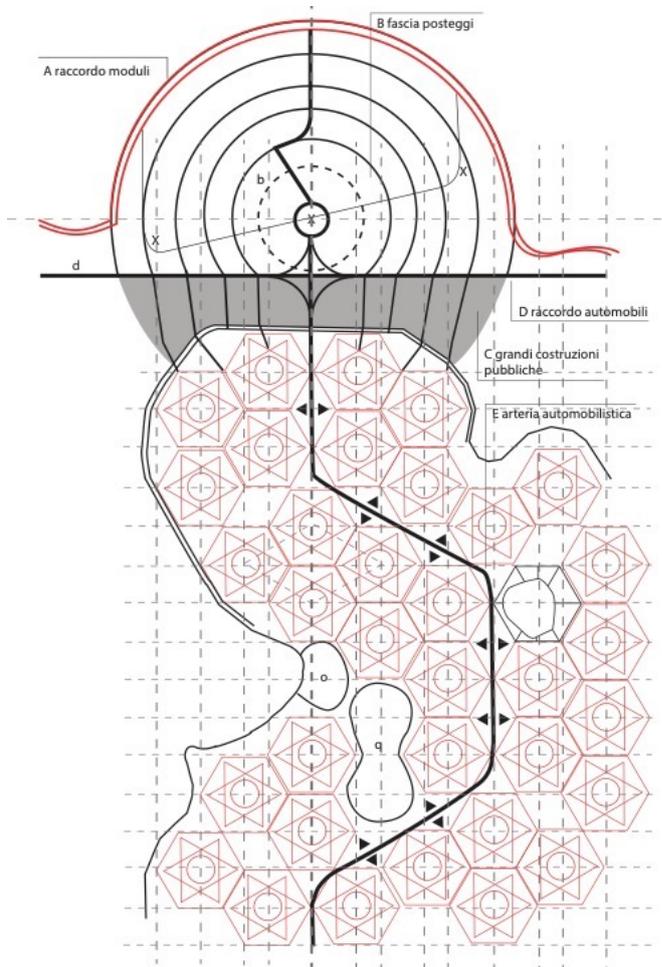
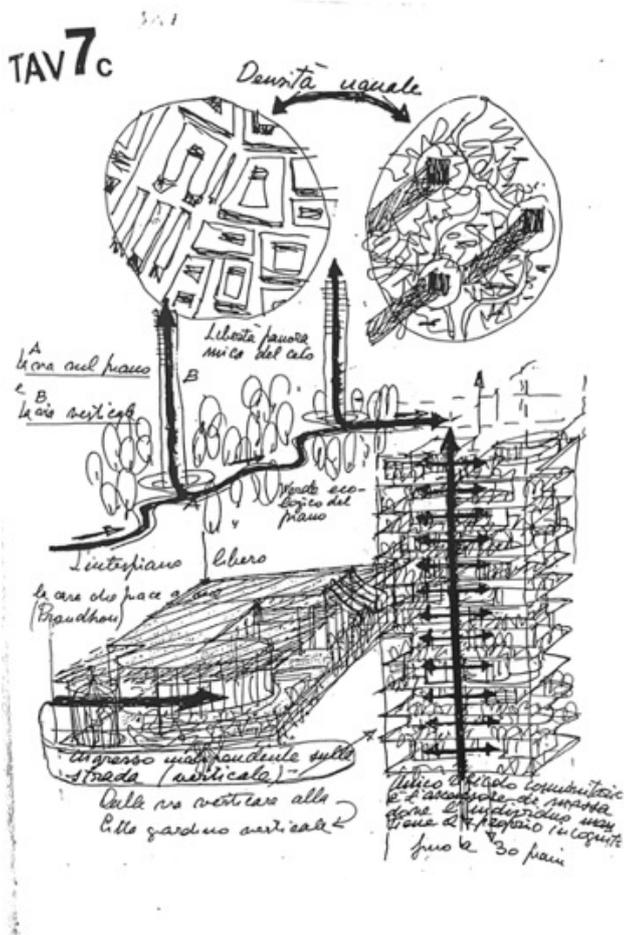


Figura 159 Analisi tra architettura e contesto nelle rappresentazioni di Venturino Ventura. rapporto e identificazione del flusso della densità abitativa

Figura 160 Schema grafico per l'individuazione dei rapporti geometrici tra architettura e contesto ambientale

Figura 161 Schema grafico e analisi spazio-volumetrico, collegamento tra le persistenze ambientali e paesaggistiche

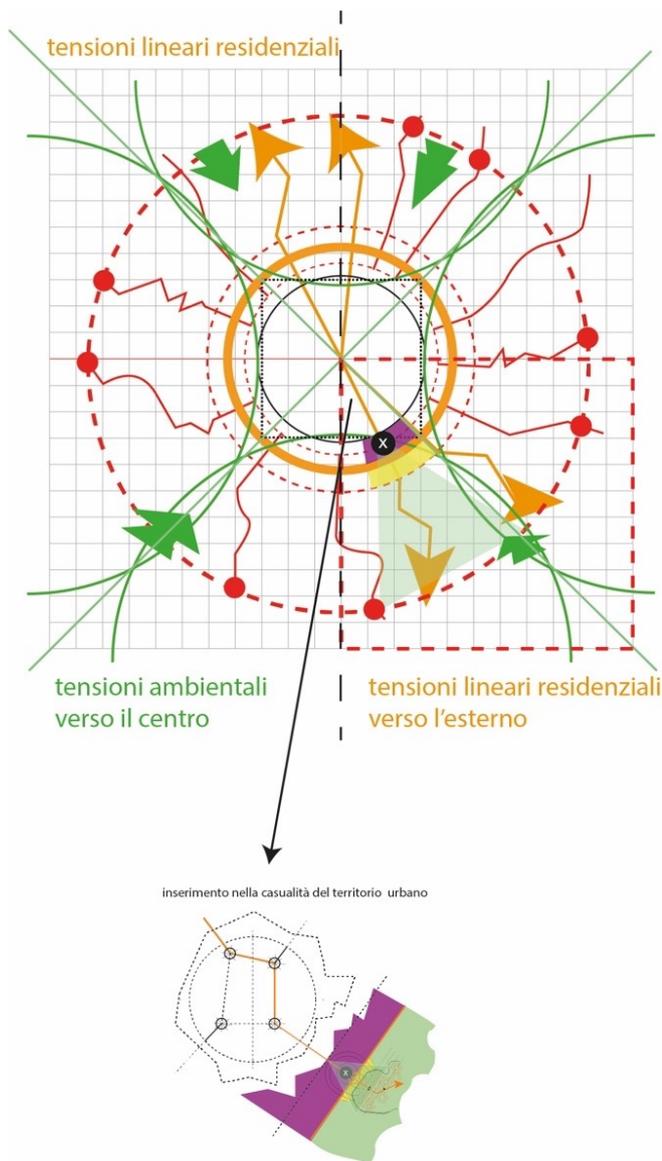


Figura 162 Individuazione delle presistenze ambientali

Figura 163 Schema grafico per l'individuazione dello sviluppo della città storica

Figura 164 Schema grafico e analisi spazio-volumetrico, individuazione delle tre zone di sviluppo

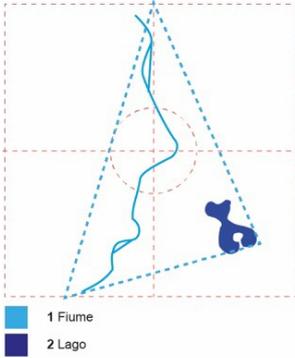
Analisi delle visuali prospettiche, rapporto con gli spazi verdi e profili altimetrici

Analizzando il nucleo centrale riferito alla città storica, così come analizzando il sistema distributivo che il Ventura ipotizza sulle linearità residenziali. Possiamo notare, implementando e rafforzando i segni, che la planimetria ci consegna, come tutti gli elementi come spazi verdi, i profili altimetrici, i siti archeologici, si dirigano verso il centro, attrattivo, della città storica. Su queste tensioni il Ventura elabora un sistema organico che permetta, da un lato di confinare lo sviluppo dal centro all'esterno tramite un anello- fascia di distacco, dall'altro tutti gli elementi che si dirigono e che comprimono il centro storico, vengono collegati tramite un sistema di raccordi che organizzano il flusso automobilistico, scandendolo in base alle direzioni desiderate. Raccordi che non permettono l'accesso diretto alla città storica, ma che portano, da un lato al nuovo quartiere residenziale (linearità residenziale) dall'altro, permettono di raggiungere i centri di interesse o anche quei nodi, progettati appositamente, che permettono di entrare nelle grandi città, parcheggiare l'automobile in questi parcheggi sotterranei e sostituire il mezzo con il veicolo-modulo ideato da Venturino Ventura (fig.162, 163).

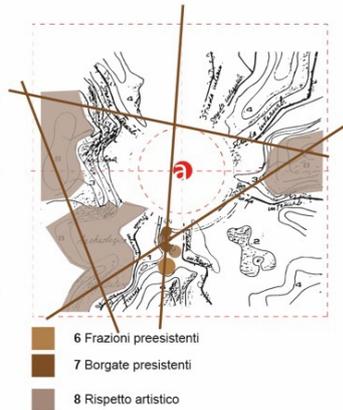
L'analisi, come prima operazione ha cercato di individuare i rapporti formali e le tensioni compositive individuando vari profili collegati all'ambiente naturale. I profili individuati sono Acque interne (fiumi e laghi), zone vincolate architettonicamente (frazioni urbane, Borgate, zone a rispetto artistico), vincoli ambientali (collinare a parco, collinare rustico e verde con fondi agricoli), in conclusione le linearità. Le linearità individuate si riferiscono alle linearità residenziali, alle linearità extraurbane, quelle collegate alle zone turistiche, quelli aeroportuali e quelli dedicati alla stazione ferroviaria (fig.164). Tutti questi elementi, individuati dai disegni autografi del Ventura, divengono tensioni, indicazioni pesi e forme che, trovano il loro fulcro nei filtri urbani. Questi filtri vengono ideati dal Ventura come collegamenti diretti, raggiungibile senza scalo, che permettono il collegamento a tutte le linearità individuate senza passare per la città storica.

Figura 165 e 166 Analisi grafica per l'analisi dei fattori ambientali e il rapporto con lo spazio costruito.

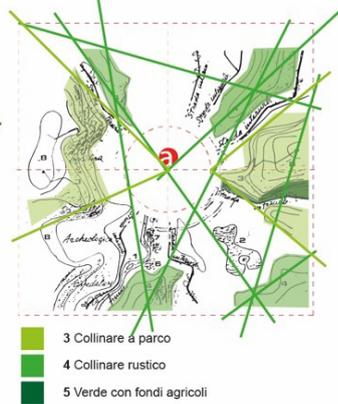
acque interne



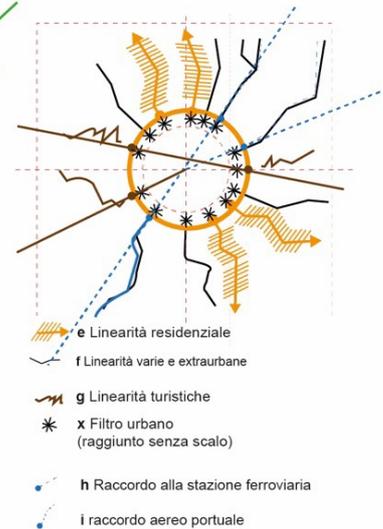
vincoli architettonici



vincoli ambientali



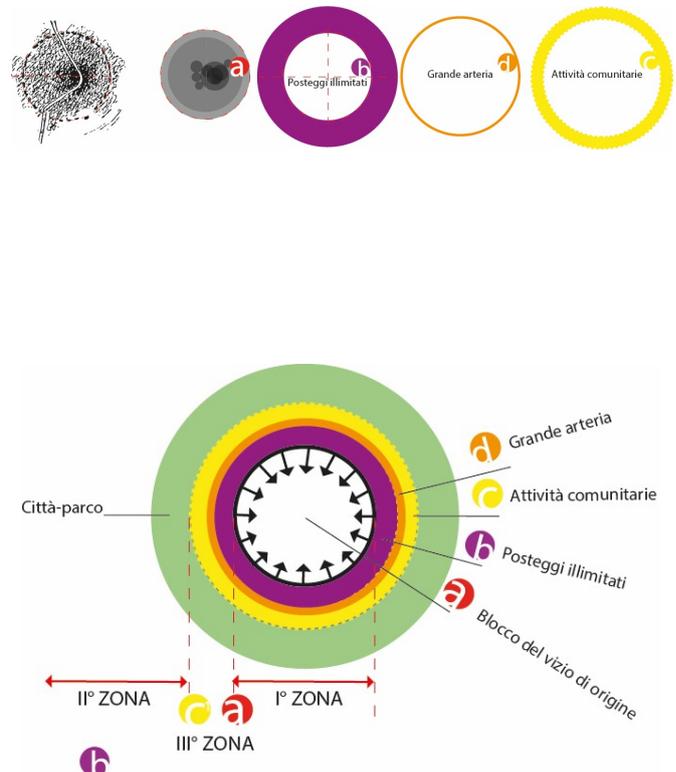
linearità

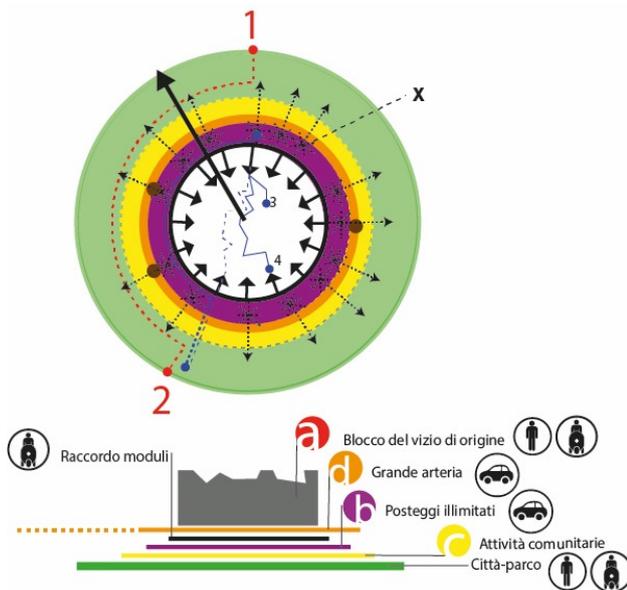
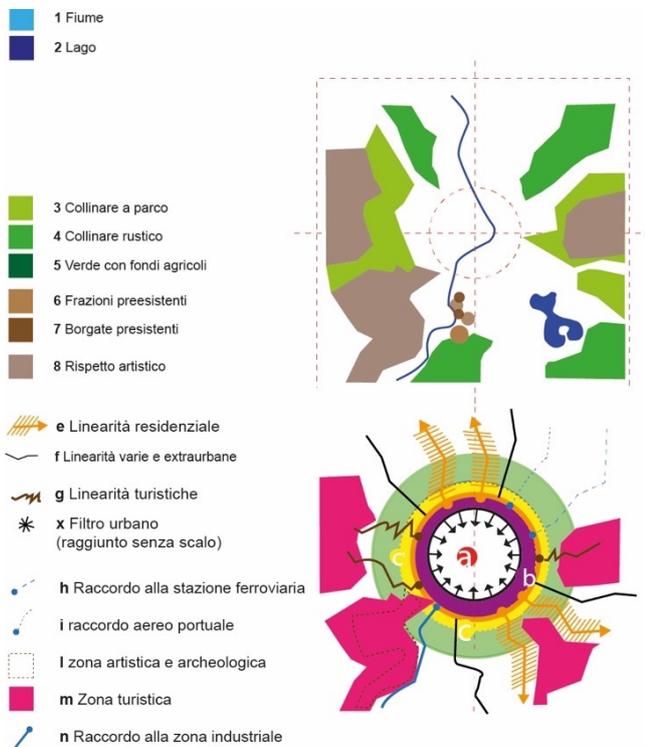


La città storica è per il Ventura il luogo che più ha bisogno di essere conservato (fig.163). Dalle tracce del suo manoscritto, ritroviamo e rintracciamo il sistema di filtraggio ipotizzato. L'analisi sul quadrante ha cercato, tramite l'utilizzo dei colori, di differenziare le aree per poi studiarne i collegamenti. La zona a (il blocco di origine), la zona b (posteggi illimitati) la zona c (l'arteria comunitaria) e la zona d (la grande arteria). Ricomponendo in planimetria gli elementi analizzati, possiamo dividere questo sistema di organizzativo in tre fasce. La I zona riguarda la città storica, isolata dal traffico automobilistico e dal caos. La II zona fa riferimento alla città parco, quello spazio che accoglierà le linearità residenziali e le vie verticali. La III zona, compresa tra il settore c e a accoglierà le aree destinate a posteggi illimitati, le aree predisposte per le attività comunitarie e sarà percorsa dalla grande arteria di spostamento.

A seguito dell'analisi delle pertinenze naturali e delle linearità urbane e dall'elencazione degli elementi individuati sono state prodotte infografiche analitiche. In ultimo si è reputato necessario sovrapporre i vari dati raccolti visivamente in schemi che potessero restituire la complessa organizzazione del sistema viario ipotizzato dal Ventura.

Per una maggiore leggibilità sono stati utilizzati pittogrammi





sintetici per identificare le zone dedicate alla viabilità automobilistica, quelle destinate al modulo di spostamento e infine quelle dedicate alla fruizione pedonale.

Analisi delle relazioni generali tra gli elementi del contesto

Particolare attenzione è stata data alla visualizzazione del gruppo residenziale. Il Ventura nel suo manoscritto, si concentra sui vari passaggi analitici dell'ipotesi, omettendo la visione d'insieme che viene rivelata solamente nelle prospettive accidentali. Prospettive che hanno come obiettivo quello di mostrare l'innovativa panoramica del quartiere residenziale. La raccolta graduale delle componenti strutturali, ipotizzate dal Ventura, ha permesso di costruire un modello generico delle volumetrie, restituendo l'impatto anomalo che un insieme di cellule abitative di libera composizione, può restituire in facciata e nel complesso, nelle 12 vie verticali completamente edificate.

3.6 Modelli grafici di riferimento

(analisi sincronica o analisi diacronica) attraverso la comparazione grafica si potranno ottenere delle catalogazioni tipologiche, analisi tra palazzina via Bruxelles e le il complesso di Villa Brasini.

Per una maggior completezza nell'opera di analisi dei disegni inediti di Venturino Ventura, è necessaria un ultimo livello analitico. Tramite un'analisi sincronica¹⁰⁶ verranno elaborate delle tavole che mettano in comparazione alcune opere realizzate dall'architetto Ventura, simili per tipologia, e comparate per indagare lo sviluppo dell'abitare. L'esperienza progettuale dell'architetto non può essere isolata per comprendere a pieno l'idea proposta in questo testamento apparentemente utopico, che sempre più va inteso come testamento di una attività progettuale, per lungo tempo, considerata minoritaria

106 *Dall'enciclopedia Treccani: sincronico agg. [der. di sincronia, sul modello del fr. synchronique] (pl. m. -ci). – 1. Che avviene nello stesso tempo: fatti, movimenti s. (cfr. il più com. sincrono). 2. In linguistica, che riguarda la sincronia, basato sulla sincronia: studio s. (o da un punto di vista s.) di un fenomeno linguistico; in partic., linguistica s. (in contrapp. a linguistica diacronica), quella che studia gli elementi costitutivi e i principi fondamentali del sistema di una lingua in un determinato momento.*

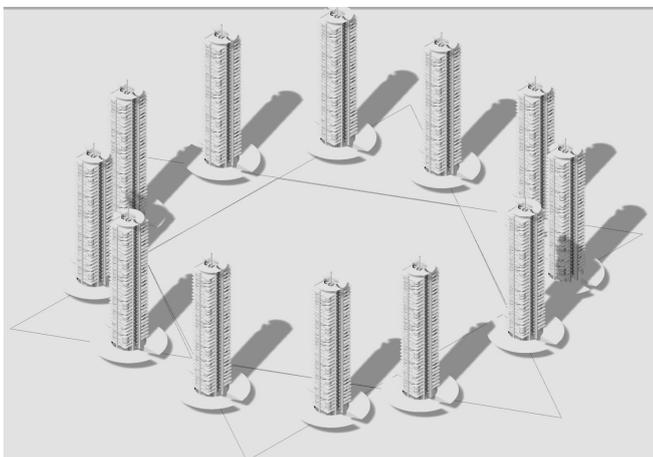
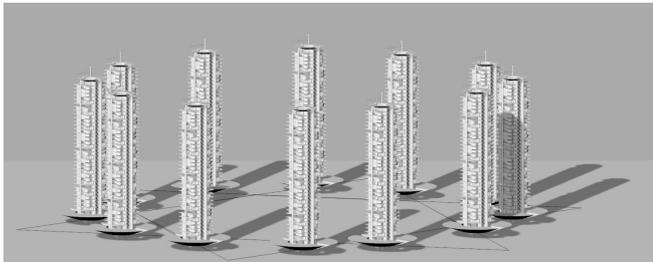
Ivan Valcerca

e reclusa ai margini dell’attività scientifica.

I parametri di riferimento partono, come primo, dal rapporto planimetrico di alcune tra le palazzine più iconiche del Ventura. Il secondo fa riferimento allo sviluppo tipologico di alcuni moduli abitativi, riferiti ad un contesto immerso nel verde, il Barco di Villa Brasini. Il terzo riferimento, si avvale dell’analisi di due edifici per uffici, il primo, il complesso di via regina Margherita all’incrocio con Morgagni, il secondo, riferito agli uffici in via Flaminia. Comparando e analizzando questi tre parametri, possiamo avere idea di come il Ventura, nell’ipotesi del traliccio verticale, metta in campo il proprio laboratorio sperimentale, portato avanti nella proficua attività professionale.

3.6.1 Intersezioni

La tipologia presa in considerazione, per sviluppare ragionamenti sull’abitare, fa riferimento alla palazzina. Come già ampiamente discusso, una strategia compositiva, spesso nelle mani dei costruttori, ma anche un laboratorio di sperimentazione.



Osservando alcune opere dagli anni 50 fino alle più recenti, realizzate negli anni 70, notiamo come gli elementi determinanti, alla composizione spaziale sono: il verde, il lotto edificabile con le più disparate forme, i collegamenti verticali quali ascensori e scale, gli ambienti esterni (balconi e terrazze) e infine, la gestione dello spazio filtro.

In entrambi i sei casi, si può notare come vi sia una discrepanza tra la pianta e i prospetti. Il Ventura sembra concepire la palazzina come una compenetrazione di due spazialità differenti, disciplinate dalla scatola spaziale dell’edificio. Mentre i prospetti risultano essere articolati, ma secondo un rigore geometrico ben disciplinato, le piante concedono una fruizione dello spazio interno più articolati. Se paragoniamo il concetto, estrapolato dal manoscritto inedito, e cioè la funzione del l’asse verticale, con annessi i collegamenti verticali che mettono in relazione la via esterna urbana, come generatore di moduli liberamente abitabili, possiamo comprendere l’importanza del blocco di collegamento tra i vari piani, nella gestione degli ambienti e soprattutto nel graduale camminamento tra la città esterna che giunge al livello terra, dove viene lentamente accolto nel volume architettonico. Questa accoglienza viene concepita dal Ventura per mezzo di forme ellittiche, irregolari e decorazioni parietali realizzate con rivestimenti in pietra, legno, ciottoli di fiume e una gestione articolata dei solai e rafforzate da pensiline aggettanti ed esterne. A completamento di tale “esplorazione” l’utente raggiunge i differenti sistemi di collegamento verticale. In alcune composizioni (Palazzina di via Bruxelles) diviene il sistema o i vari sistemi, percettivamente favoriti, in altre sperimentazioni, si ricorre all’uso dell’ascensore, che può collegare dal piano interrato all’attico, o in altri casi, permette il collegamento di alcuni tratti della struttura. Questo sistema di fruizione dell’organismo architettonico è reso possibile grazie agli ambienti filtro, corridoi, pianerottoli, assi di collegamento seminterrati che congiungono lo spazio esterno con l’interno e atri. Questi camminamenti, si introducono in modo armonico all’interno del lotto edificabile. Come nella proposta presentata nella “città condannata”, anche le singole sperimentazioni professionali del Ventura rispondono ai principi del rispetto e della valorizzazione dello spazio naturalistico. In alcuni casi (Palazzine di via Montanelli, via Gomenizza e via Bruxelles) (fig.170) le alberature e la loro

valorizzazione divengono l'asse portante dei camminamenti che si intersecano con quelli destinati alla viabilità pubblica. Queste singole sperimentazioni sembrano confermare l'idea del Ventura, in riferimento alla decongestione che un utente deve avere nell'esperienza quotidiana. L'essere umano deve avere uno stacco tra la frenesia urbana, il camminamento graduale verso l'abitazione, la fruizione di una mobilità collettiva (ascensori e scale condominiali), l'arrivo nell'abitazione che è un riequilibrio tra la casa (ambiente domestico interno) e la natura (verde e il cielo) che si realizza tramite un design articolato del sistema di infissi, persiane, frangisole, e le particolari soluzioni progettuali delle balconate dotate di fioriere, aiuole o sistemi di contenimento delle alberature persistenti.

3.6.2 Assemblaggio

Esperienza al quanto tipica e interessante, nell'operato di Venturino Ventura, è il progetto di Villa Brasini (fig.171). All'interno dello storico parco il Ventura interviene con la creazione di differenti tipologie abitative. Ancora una volta l'architetto sviluppa una proposta compositiva incentrata su alcuni principi che sembrano a una costante nel processo ideativo. In primo luogo il Ventura considera e sviluppa lo spazio abitativo seguendo degli assi di comunicazione che corrispondono agli antichi viali del giardino storico. In secondo luogo, il Ventura, introduce la struttura portante degli inserimenti abitativi, considerando e valorizzando le antiche alberature presenti nel lotto. Segue un'attenta pianificazione della privacy tra i vari complessi e i singoli nuclei, avvalorata dai differenti sistemi viari misti, pedonali e veicolari, e le complesse articolazioni dei collegamenti verticali, che partono dagli interrati fino a raggiungere le singole abitazioni. In questo esempio, il Ventura sembra confermare la logica ideativa che ritroviamo nel testo *La città condannata*. Le strutture si alternano tra parti in cemento armato e tiranti affogati nelle pareti, balconate e giardini pensili che in alcuni casi si alternano allo spazio verde naturale, in altri casi lo estendono. Lo schema allegato riporta lo studio dei vari sistemi di transito. Molte cellule abitative, liberamente composte e differenziate, si liberano sui solai in modo articolato, e in alcuni casi, la libertà compositiva si trasferisce anche in verticale, con l'introduzione degli appartamenti a due livelli.

Se idealmente proviamo a ricostruire i tracciati regolatori del-

la mobilità esterna, e proviamo a collegare i sistemi di collegamento verticale, ci si rende conto che, i vari plessi realizzati dal Ventura vivono in continuità, legati dal sistema organizzativo del sistema stradale interno al parco, i punti di accesso agli interrati e le vie, idealmente pedonali, che collegano l'intero complesso. Nella schematizzazione si è voluto rintracciare il rapporto tra altezza del volume edilizio e sistema di alberatura del lotto, il rapporto tra piante e schema del piano verticale che ci permette di rintracciare la separazione schematica tra blocco centrale (via verticale provvista di ascensori e scale) e il rapporto tra interrato e il tetto giardino. In questo caso, come nella precedente analisi svolta su alcune palazzine romane, si nota come il blocco centrale degli edifici, risulta come sistema continuativo della mobilità esterna, un sistema filtrato che accompagna il fruitore dal caos della città esterna, al graduale rallentamento nel verde, fino ad arrivare all'interno del nucleo edilizio. La struttura, articolata in variegate soluzioni formali, risulta organizzata per setti murari portanti, elementi che dividono gli organismi abitativi dal corpo centrale attrezzato. Gli aggetti sono sostenuti da tiranti metallici e risultano degli spazi filtro tra l'esterno e l'interno. Tiranti e griglie per i rampicanti guidano lo sviluppo delle piante, parti di balconate divengono fioriere, fino a giungere alle coperture che sono caratterizzate da articolate fioriere e aiuole. Il sistema di copertura della palazzina G, il corpo più adiacente ai confini urbanizzati, ha la copertura a falda e presenta un sistema di balconi continui, supportati da un pilastro di sezione circolare a sostegno degli aggetti, un corpo centrale circolare per l'accesso alle scale a pianta circolare e la distribuzione dei tre ascensori in base ai tre assi principali. I cinque principi dell'architettura razionale vengono rielaborati in modo personale, i pilotis, elementi di supporto per il controllo strutturale degli aggetti, la pianta totalmente libera nello spazio guidata solo da setti murari utilizzati come gabbia strutturale. La facciata, totalmente trasparente diviene libera e liberamente componibile in base all'organizzazione spaziale della pianta. Le finestre, a nastro, nelle zone e negli ambienti dove serve meno luce, a tutta altezza nelle zone destinate agli ambienti come sala da pranzo, studi e cucine. In fine il tetto-terrazza-giardino, diviene la prosecuzione naturale della fruizione dello spazio architettonico pubblico e privato. .

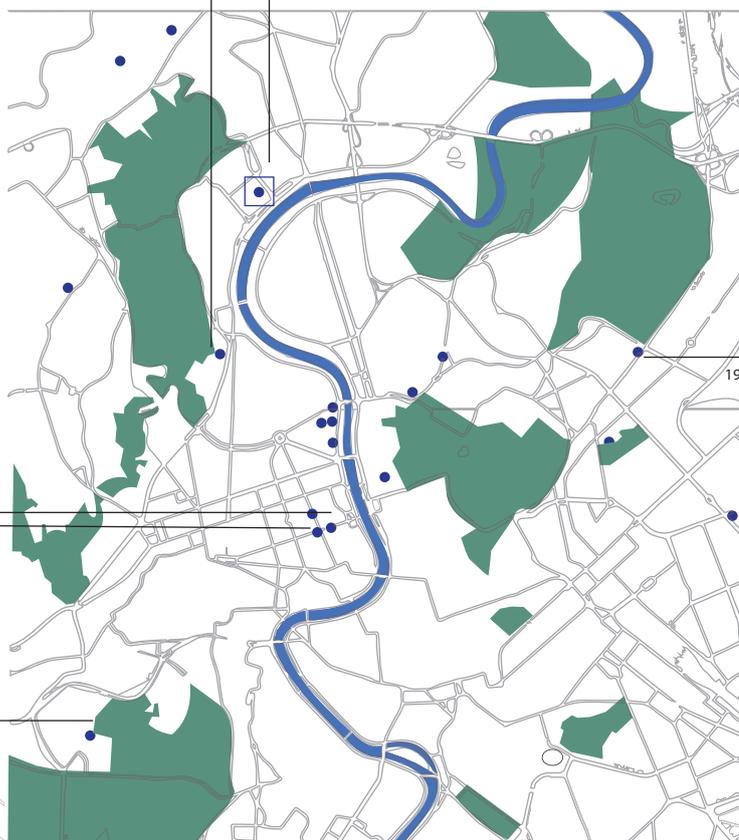
Figura 167 e 168 Modello digitale del traliccio residenziale





1962 via Gomeniza 50

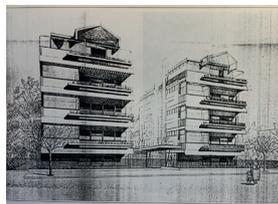
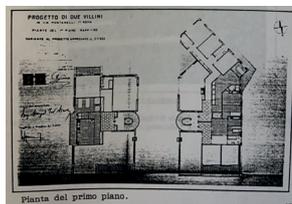
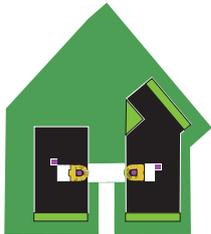
1960-67 Via Flaminia



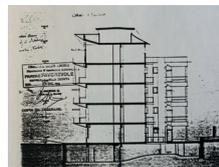
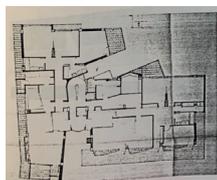
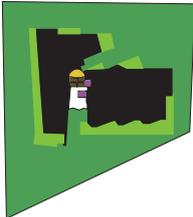
1972 Via Bruxelles 77

Figura 169 Le palazzine romane, una tipologia sperimentale

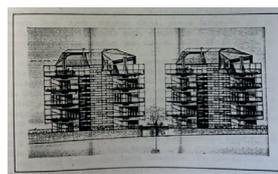
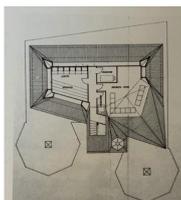
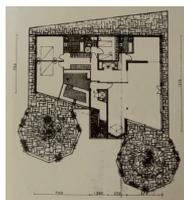
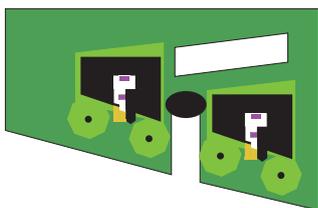
Palazzina via Montanelli 1953



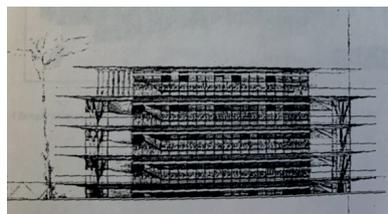
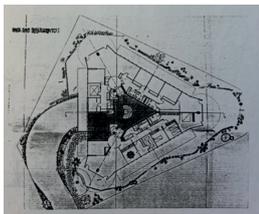
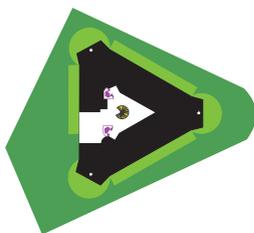
Palazzina via Menotti 1956



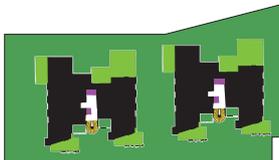
Palazzina via Gomenizza 1962



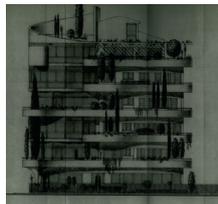
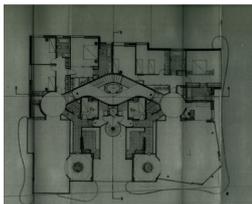
Palazzina via Nicotera 1963



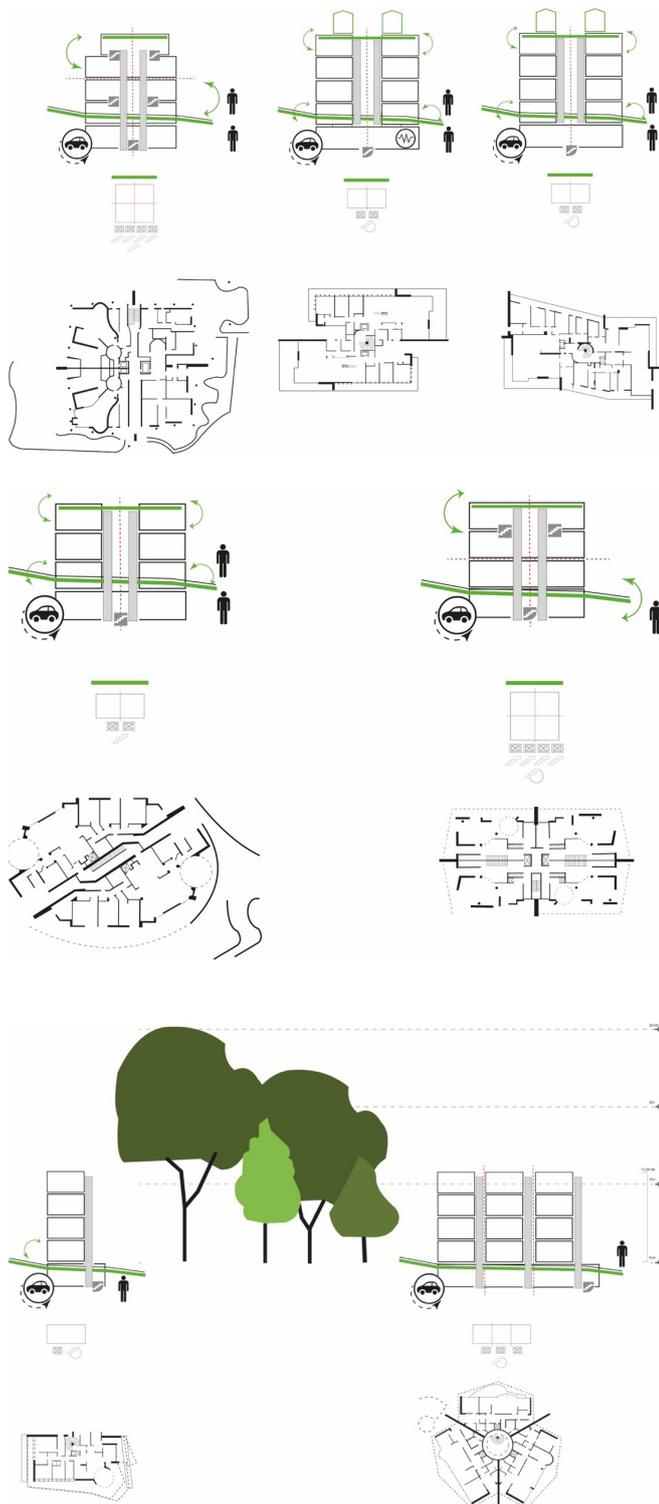
Palazzina via Piccolomini 1968



Palazzina via Bruxelles 1971



- Ascensori
- Scale
- Verde
- Ambienti esterni
- Spazi filtro



3.6.3 Tessiture

L'ultimo aspetto da restituire a modello grafico di riferimento è rivolto al complesso di uffici di via Morgagni (fig.175) e quello di Via Francesco Carrara (fig.176).

In entrambi i casi, si nota come il Ventura utilizzi svariate volte il sistema costruttivo misto. L'uso di pilastri di varia sezione, l'orditura della facciata in schemi compositivi geometrici. In alcune soluzioni la facciata diviene decorazione, in altri casi, la regola geometrica sottesa alla distribuzione spaziale del vano. Questo sistema permette di agganciare le solette in acciaio nel corpo murario centrale, dove ancora una volta, alloggiano i collegamenti verticali (scale e ascensori) e di generare un ponte collegato ai pilastri in facciata, collegati e raccordati da tiranti in acciaio. La soluzione di Via Carrara ricorda, per logica e per conformazione, il sistema del traliccio verticale che il Ventura adotta nella costruzione della linearità residenziale verticale, proposta nel manoscritto. La città condannata. Il rapporto tra griglia compositiva, struttura portante e spazio interno, permettono di dare libertà organizzativa alle piante, che riescono ad avere un rapporto continuativo e costante con la panoramica. Il complesso di Via Morgagni restituisce, tramite lo spazio esterno e tramite la facciata vetrata il rapporto cielo terra, e i pilastri di forme che richiamano gli ordini architettonici, fungono da cerniera e da aggancio al terreno. Il secondo complesso, quello di Via Carrara, inserito in pieno centro, occupa tutto il lotto edificabile, i pilastri e il traliccio in esso affogato, generano la ripartizione modulare della facciata che, presenta frammenti murari che permettono di generare finestrate a bandiera che interrompono il rapporto tra parete e solario, e permettono, dall'interno, di veicolare la vista verso il cielo.

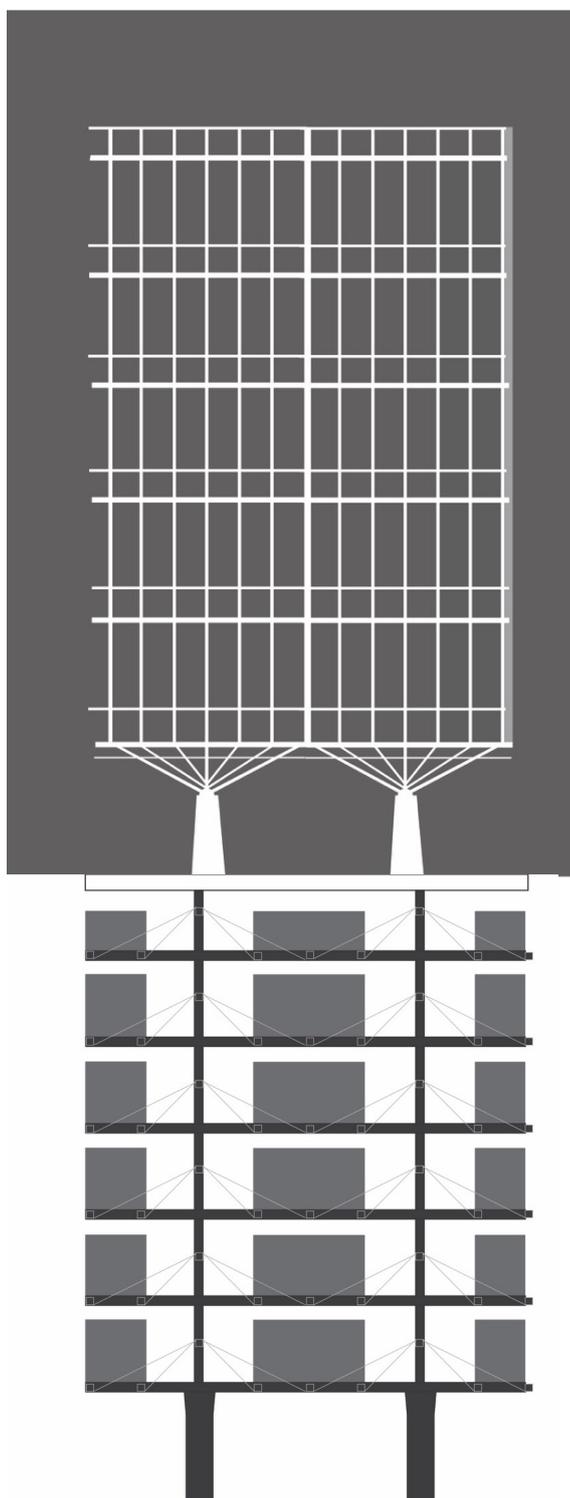
Figura 172 Villa Brasini: palazzine A, B, C

Figura 173 Villa Brasini: palazzine D, E

Figura 174 Villa Brasini: palazzine F, G

Figura 175 Schema grafico delle tessiture sulla facciata del complesso per uffici di Via Regina Margherita, Roma

Figura 176 Schema grafico delle tessiture sulla facciata del complesso per uffici di Viale Flaminio, Roma



4 Verso le conclusioni: Urvatettura: riflessioni per un'urbanistica organica

A conclusione di questo viaggio alla scoperta di un architetto definito minore, di un professionista spesso etichettato con il termine di palazzinaro, un progettista spesso accostato alle cronache alla speculazione edilizia, c'è l'uomo: Venturino Ventura, il vedere di un uomo, il suo fare e soprattutto il suo pensare. L'elaborato proposto in questa occasione parte da questi tre presupposti, l'osservazione, la produzione e il pensiero di un professionista che ha interrotto il proprio percorso professionale per via della guerra e delle leggi razziali.

Un uomo che amava farsi chiamare "il professore", che ci ha lasciato un patrimonio consistente di architetture realizzate per varie tipologie che hanno contribuito a delineare la Roma dal dopoguerra agli anni 70 e i relativi disegni di progetto. C'è un patrimonio altrettanto consistente che si riferisce ai concorsi giovanili, che lo vedono competere con nomi importanti e prestigiosi della scena architettonica degli anni 30 al 45. Durante questo percorso a ritroso, sempre più appariva chiaro come il Ventura professionista riuscisse a captare, decodificare e rielaborare i più disparati linguaggi architettonici indagati già in alcune tesi di laurea e di dottorato. Ma a seguito della perdita dell'archivio personale dell'architetto, le fusioni societarie delle imprese edili, negli ultimi anni va crescendo un costante interesse verso la sua opera e verso il professionista. Ma mentre si avviava una fase di studio dei disegni di progetto, si cercava trasformare in segni analitici del costruito, che ci si imbatte nei tanto ricercati disegni dal vero di un manoscritto inedito mai pubblicato. Segni e disegni che vanno a delineare parti di una città utopica e che ci ha permesso di ripercorrere la visione di un, ormai anziano progettista, il suo fare architettura e infine il suo pensiero celati nei tratti spontanei, in schizzi rapidi o in disegni planimetrici ben dettagliati. Per la critica, un eclettico più che un manierista, un compositore privo di un linguaggio ben definito, un abile costruttore che nasconde, dietro le articolate morfologie architettoniche, ragionamenti collegati a cubature o guadagni di volumi. Un architetto allievo di Enrico Del Debbio, collaboratore di Ballio Morpurgo e Adalberto Libera, giovane protagonista nella scena architettonica del Ventennio, che stava per avviare la carriera universitaria ma che, per via delle leggi razziali, dovette interrompere. È indubbio che nell'opera del Ventura, ci sia un dialogo immaginario con i grandi maestri

del Novecento, ma allo stesso tempo, il Ventura ripropone un modo personale sull'applicazione delle grandi innovazioni del modernismo. Un aspetto resta ancora nel dubbio, per quale motivo un architetto ebreo, che tornando a Roma, portando una qualità edilizia non indifferente e in dialogo con la natura e il rispetto dell'ambiente, viene solo sfiorato dall'occhio analitico di Bruno Zevi.

Cercando di stilare delle conclusioni, sull'elaborato proposto, dobbiamo definire un abaco concettuale di riferimento. Questi elementi vengono estrapolati a seguito di una analisi sul disegno e tramite il disegno in riferimento all'opera di Venturino Ventura. Il disegno ci ha permesso di analizzare e interpretare l'apparato visivo del manoscritto inedito, ma non possiamo, non considerare questo patrimonio visivo e la sua evoluzione senza aver considerato e affrontato le influenze linguistiche, che proprio l'analisi dei disegni ci propone.

Pur considerando l'opera del Ventura, una produzione priva di una cifra e di un linguaggio stilistico personale, possiamo provare a rintracciare quelli che sono i presupposti del linguaggio moderno dell'architettura aiutandoci con un metodo critico analitico che si basa sulle sette invarianti di Bruno Zevi¹⁰⁷ e alla definizione di un codice anticlassico;

L'influenza o il dialogo sempre aperto con i grandi protagonisti del Modernismo ma soprattutto, l'influenza del testo di Wright, *La città vivente* pubblicato nel 1958;

L'influenza organica- utopistica di Marcello d'Olivio;

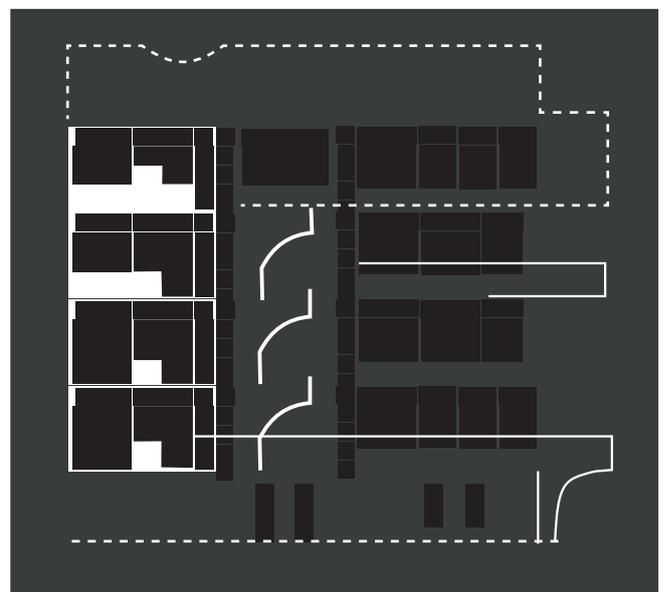
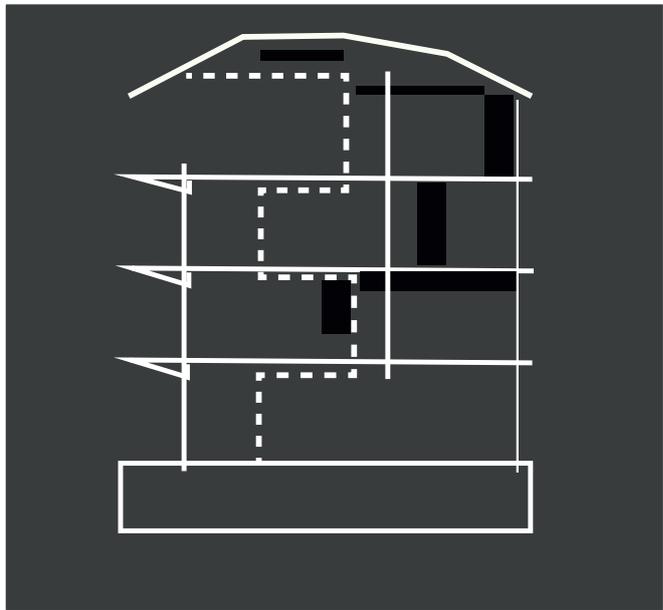
Le influenze della rivoluzione spaziale di Maurizio Sacripanti;

L'influenza del pluralismo nell'arte di Gaetano Pesce.

4.1 Definizione di un codice anticlassico

Partendo dalla concezione Vitruviana, si evincono i principi fondamentali della poetica classica:

Simmetria, ordinata distribuzione delle parti di un edificio, di una struttura, di un'opera d'arte, tale che si possa individuare un elemento geometrico (un punto, una linea, una superficie) in modo che a ogni punto dell'oggetto posto da una parte di esso corrisponda, a uguale distanza, un punto dall'altra parte. Armonia, proporzionata corrispondenza tra le parti principali e le secondarie, e tra i singoli membri architettonici e l'intero. Proporzione, corrispondenza di misura fra due o più cose che siano fra loro legate funzionalmente o comunque in stretta

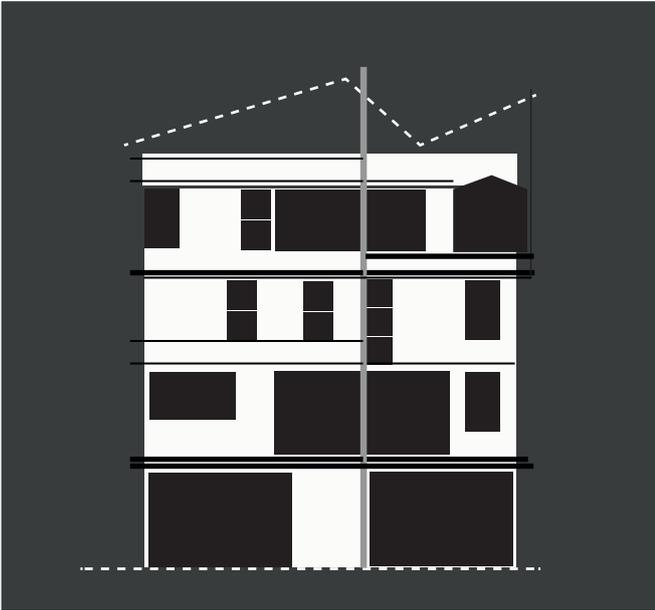


relazione.

Euritmia, disposizione armonica e proporzionale delle varie parti di un edificio, di una struttura, di un'opera d'arte.

Secondo Zevi, per definire un linguaggio che rappresenti il modernismo, nel 1984 pubblica un testo edito da Einaudi che cerca di identificare un sistema di regole in grado di definire ciò che si intende per moderno. È il moderno, movimento che

107 Zevi, 1984



si distribuisce tra le due guerre mondiali che intende rivoluzionare:

- I caratteri;
- La progettazione;
- I principi dell'architettura;
- L'urbanistica e il design.

Come abbiamo già visto Venturino Ventura, dialoga ipoteticamente con Le Corbusier modificando in modo personale i punti del razionalismo, applicando le invarianti Zeviani, si cerca di evincere come, l'architetto partecipi al rinnovamento e l'arricchimento dell'architettura per la vita umana.

4.2 Le invarianti che Bruno Zevi propone sono:

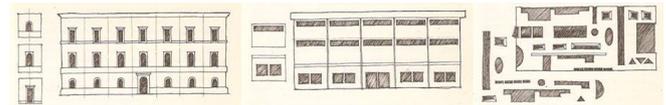
- Elenco delle funzioni;
- Asimmetria e dissonanze;
- Tridimensionalità antiprospectica,
- Scomposizione quadridimensionale;
- Coinvolgimento strutturale,
- Temporalità dello spazio;
- Reintegrazione edificio, città, territorio.

4.3 Elenco delle funzioni

Nel primo punto ritroviamo come il Ventura svuota i vari "segni" dal loro principio originario e delle connotazioni raggiunte durante l'evoluzione, il rapporto tra forma e funzione

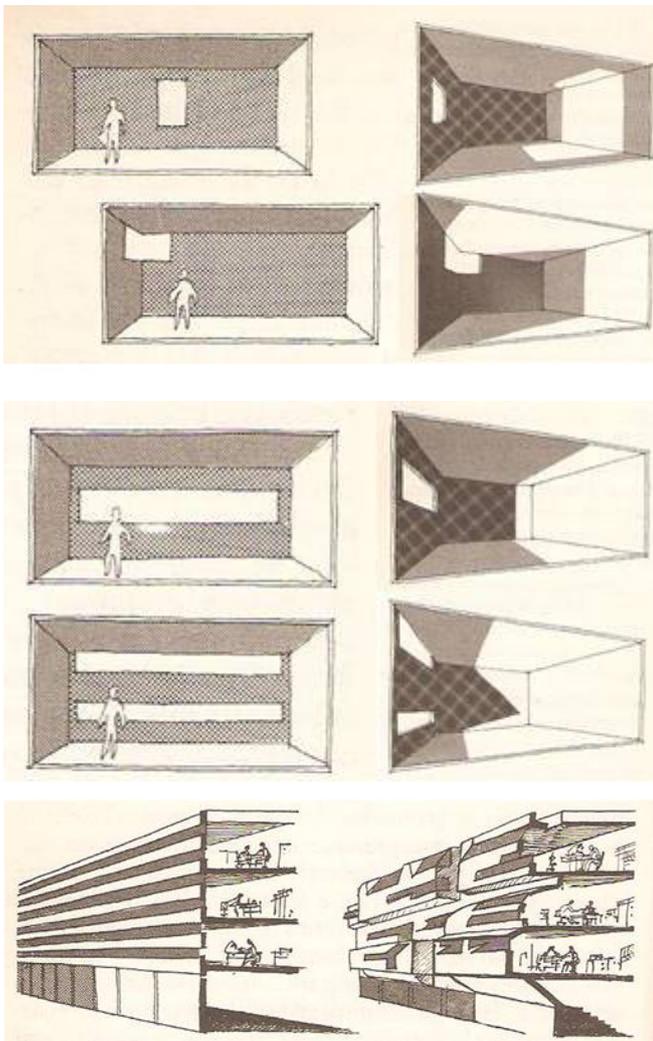
si liberano generando nuove e ricchi significati.

Un esempio chiarificatore si riscontra nella parete, viene svuotata radicalmente, divenendo un filtro, nelle varie ipotesi utilizzate nei diversi progetti, il muro scompare, il vetro prende invadendo il campo, comportando il superamento anche dell'idea di finestra. Il rapporto tra interno ed esterno passa per il superamento classico degli elementi architettonici. I cornicioni divengono elementi centrali nella definizione spaziale e decorativa dell'elemento. Il corpo centrale, scale e ascensori, divengono elementi decorativi e spaziali che modificano e veicolano la trasformazione spaziale. La commistione tra balcone e fioriera diviene un elemento caratteristico dell'opera del Ventura, i solai si trasformano geometricamente per trasformarsi in grondaie o in alloggi per le radici delle alberature. Gli stessi alberi in alcuni casi divengono estensioni strutturali per la genesi di veri e propri spazi esterni. Altro elemento conforme alle invarianti zeviane è la dissonanza, tutti quegli accostamenti che producono un effetto disarmonico o discordante, contrasti e divergenze formali più che sostanziali (fig.177,178)



4.4 Asimmetrie e dissonanze

In antitesi al simbolo del codice classico, la simmetria, uno degli elementi fondamentali del codice moderno è l'asimmetria. Partendo dall'analisi tipologica della palazzina romana, possiamo notare come, spesso, il Ventura realizza edifici che molto spesso appaiono composti da due blocchi distinti all'interno di uno stesso lotto edificabile, o due organismi abitativi che convivono in una compenetrazione di volumi, si pensi alla palazzina di via Menotti o quella di Via Luciani. Proprio nello sviluppo morfologico delle linearità residenziali proposte nella città condannata, il Ventura, assicura solo l'esistenza di una gabbia strutturale che permetta alle diverse spazialità abitative di comporsi liberamente, svincolate da norme geometriche classiche. Se consideriamo come elemen-



to di partenza una figura che mantiene la stessa forma e la stessa estensione, possiamo notare come il Ventura gestisca lo spazio architettonico utilizzando le traslazioni assiali o le rotazioni in favore delle simmetrie assiali e di quelle centrali. L'utilizzo di certe isometrie permette di conservare una lettura d'insieme del gruppo edificato, ma allo stesso tempo apre infinite soluzioni compositive dei differenti nuclei residenziali. Nella palazzina in Via Menotti, due corpi abitativi entrano in rapporto tra di loro, la pressione del primo corpo, quello più regolare, si scontra contro il secondo generando tagli e tensioni particolari. (fig.177,178, 179).

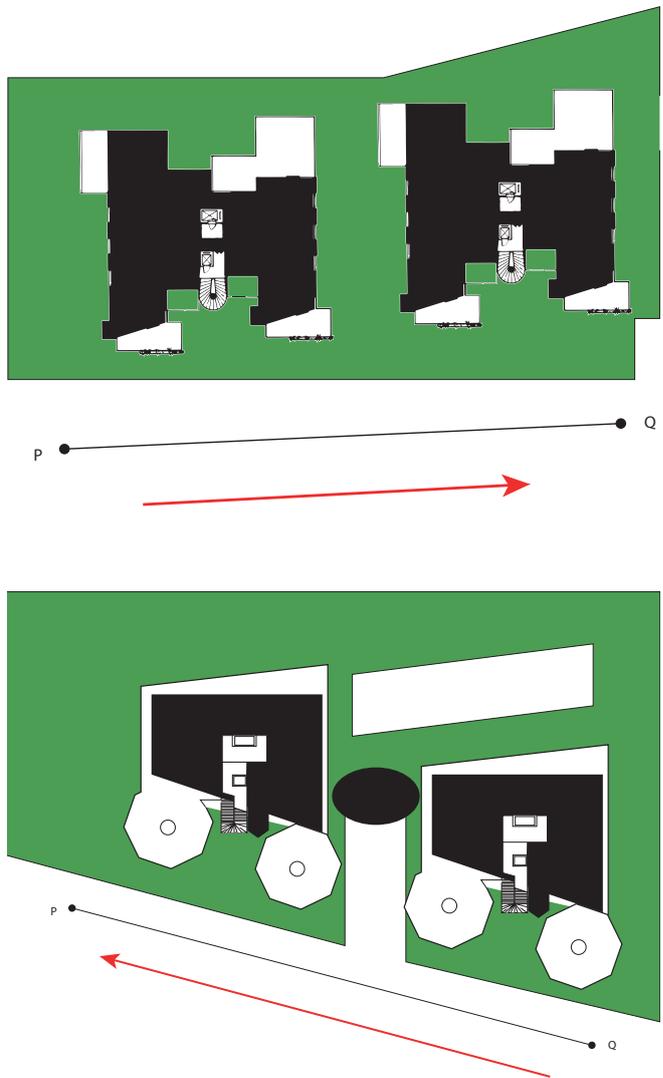
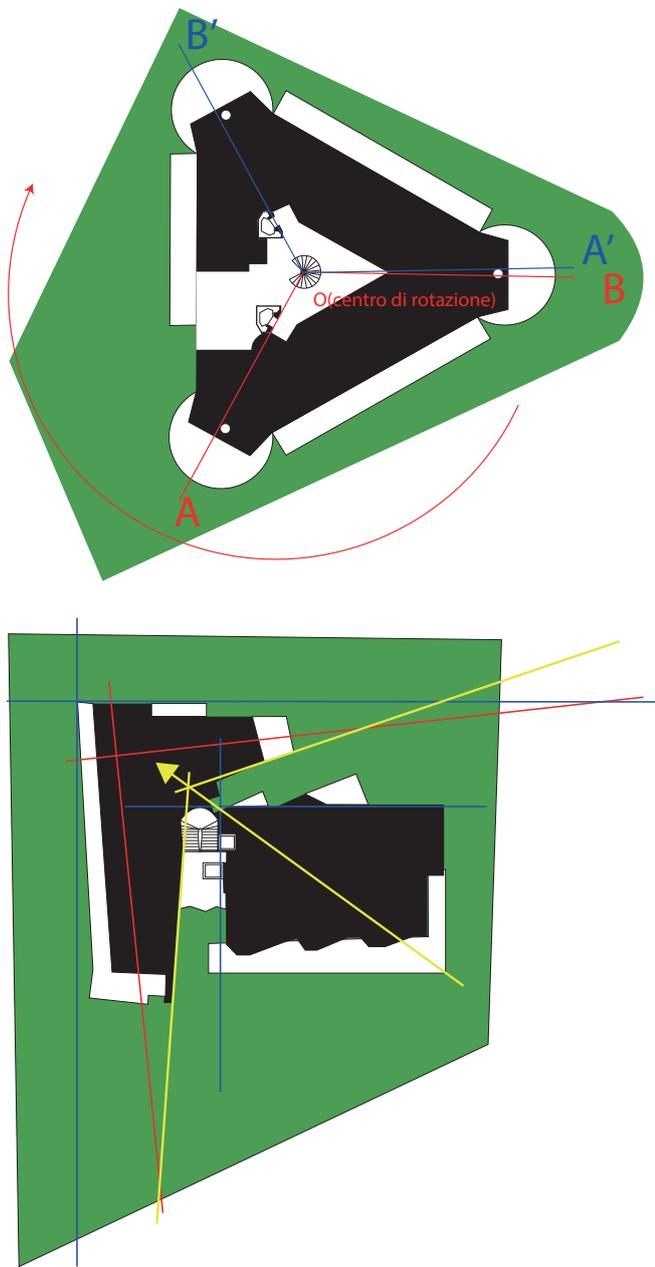


Figura 177 Stravolgimento funzionale, esempio delle finestre nella palazzina di Via Menotti, via Bruxelles e Via Luciani

Figura 178 Bruno Zevi, Prima invariante da il linguaggio moderno dell'architettura: Guida al Codice Anticlassico

Figura 179 schemi geometrici per l'identificazione delle tensioni formali in rapporto con il contesto ambientale e la morfologia architettonica



4.5 Tridimensionalità antiprospettica

Sia i disegni prospettici di progetto, che le prospettive estrapolate ed analizzate dal manoscritto inedito, ci consentono di individuare la forza espressiva che il Ventura, in continuità con i principi zeviani, trasferisce alle proprie immagini. Quasi del tutto assente è la prospettiva centrale dell'opera. Lo stesso progetto della città condannata, non presenta mai una visione specifica della facciata e della linearità residenziale, altresì, il Ventura ci fornisce prospettive accidentali con viste che nascono dall'interno dell'abitazione verso scorci "rubati" verso la vista panoramica. Anche la distribuzione basata sulla stella di David (a base esagonale) permette di organizzare lo spazio urbano incentivando le viste accidentali. Il passaggio tra scale urbane differenti (lo spazio della città parco, i parcheggi per i moduli, gli snodi urbani tra i differenti filtri di scambio) permette all'osservatore di accedere a viste e scorci acuti. Le prospettive angolari permettono di liberarsi dalle costrizioni geometriche e, tramite le prospettive angolari lo spazio si arricchisce di visioni espressive.

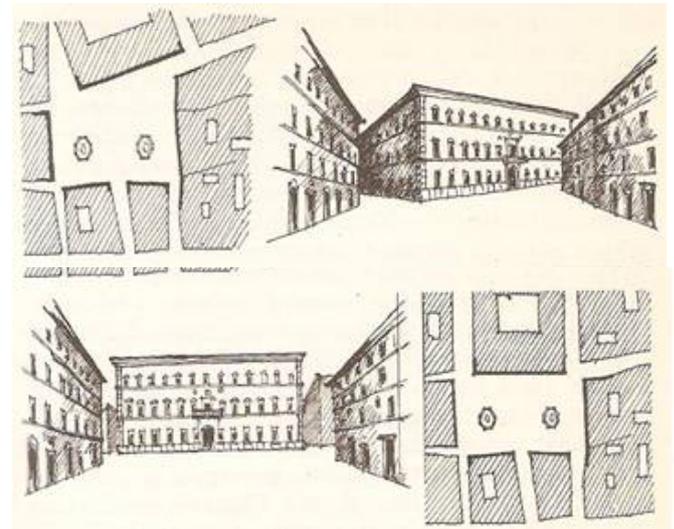
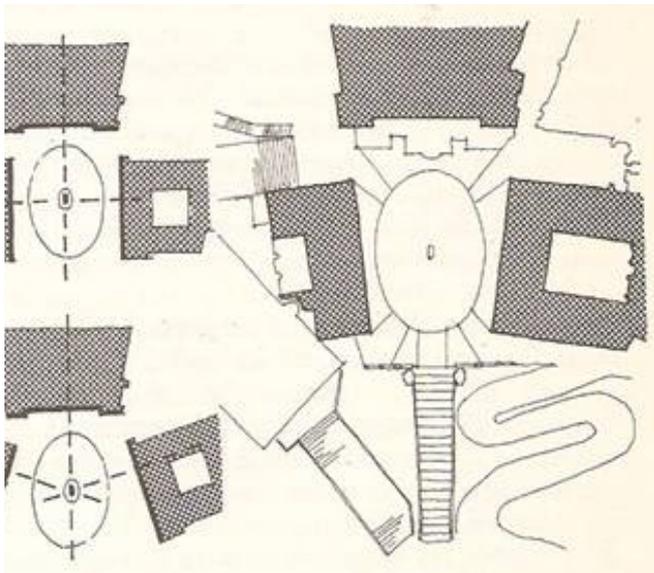


Figura 180 Bruno Zevi, *Seconda invariante da il linguaggio moderno dell'architettura: Guida al Codice Anticlassico*



4.6 Scomposizione quadridimensionale

Dietro questa difficile operazione, si cela una delle più affascinanti operazioni artistiche del XX secolo: Con il gruppo De Stijl e Mondrian, la "scatola", intesa come spazio unitario, viene decomposta nei suoi piani compositivi. Alla staticità del classicismo si predilige una visione dinamica, quadridimensionale. Di prestigioso interesse sono le esperienze progettuali di Gropius con il Bauhaus a Dessau e il massimo esponente della sintassi De Stijl, Mies Van Der Rohe con il suo padiglione tedesco all'esposizione di Barcellona del 1929. Con la scomposizione quadridimensionale, uno spazio semplice, chiuso, introverso, diventa estroverso, ricco, molteplice. Una stanza non è più un prisma rettangolare, ma un insieme di piani tra loro. Nell'Architettura moderna la "scatola", intesa come spazio unitario, è frantumata nei suoi piani compositivi. Quello che era uno spazio semplice, chiuso, introverso, "anale" in senso freudiano, diviene estroverso, ricco, molteplice. Una stanza non è più un prisma rettangolare ma un insieme di piani tra loro ortogonali. (fig.181,182,183,184,185). Quello che sembra un'operazione semplice e banale non viene tuttavia quasi mai attuata, risultando lungamente disattesa.

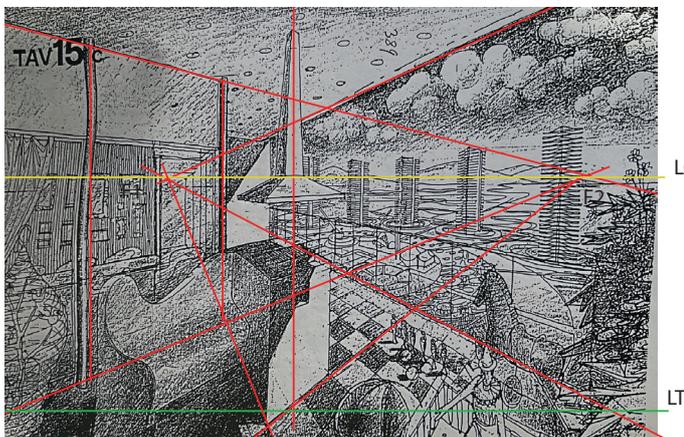
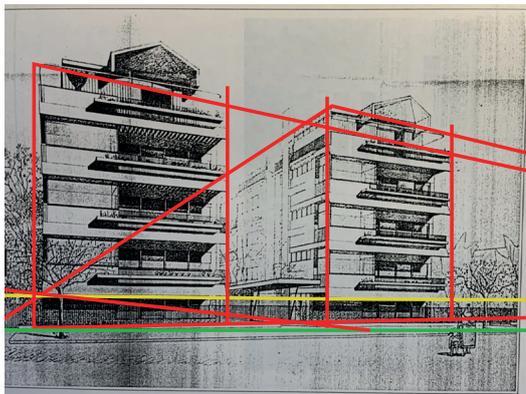
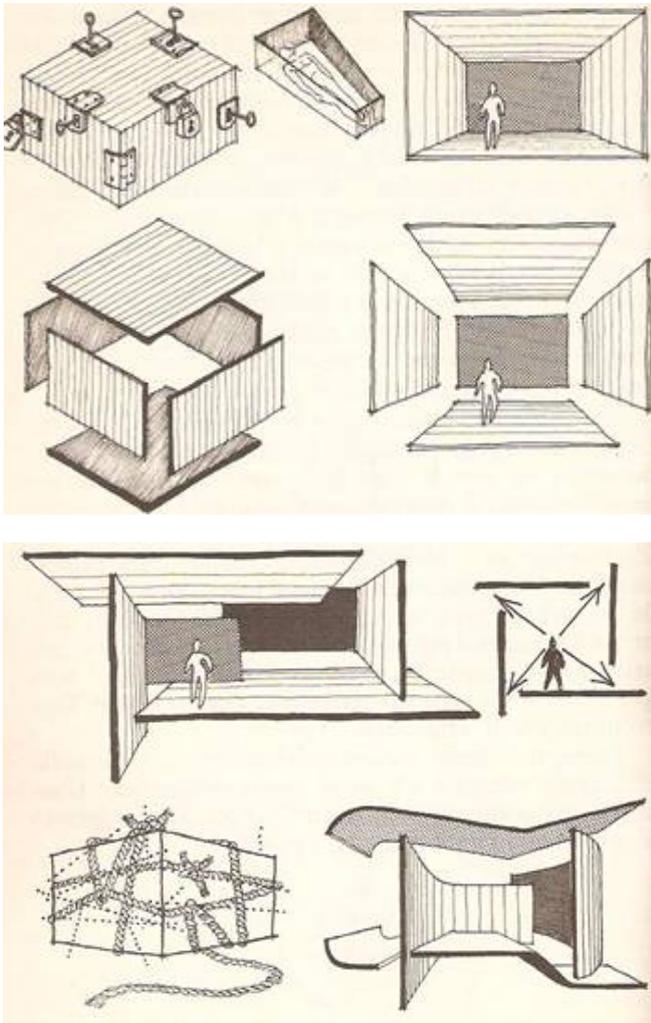


Figura 181 Bruno Zevi, terza invariante da il linguaggio moderno dell'architettura: Guida al Codice Anticlassico

Figura 182 e 183 Analisi grafica del sistema prospettico applicato da Venturino Ventura

Figura 184 Bruno Zevi Quarta invariante da il linguaggio moderno dell'architettura : Guida al codice anticlassico

Figura 185 Schema grafico di un interno tipico delle opere di Venturino Ventura

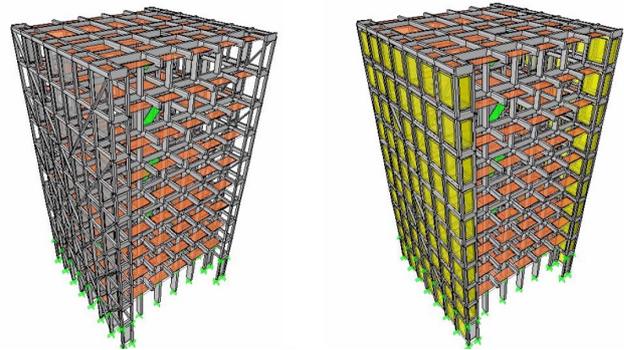
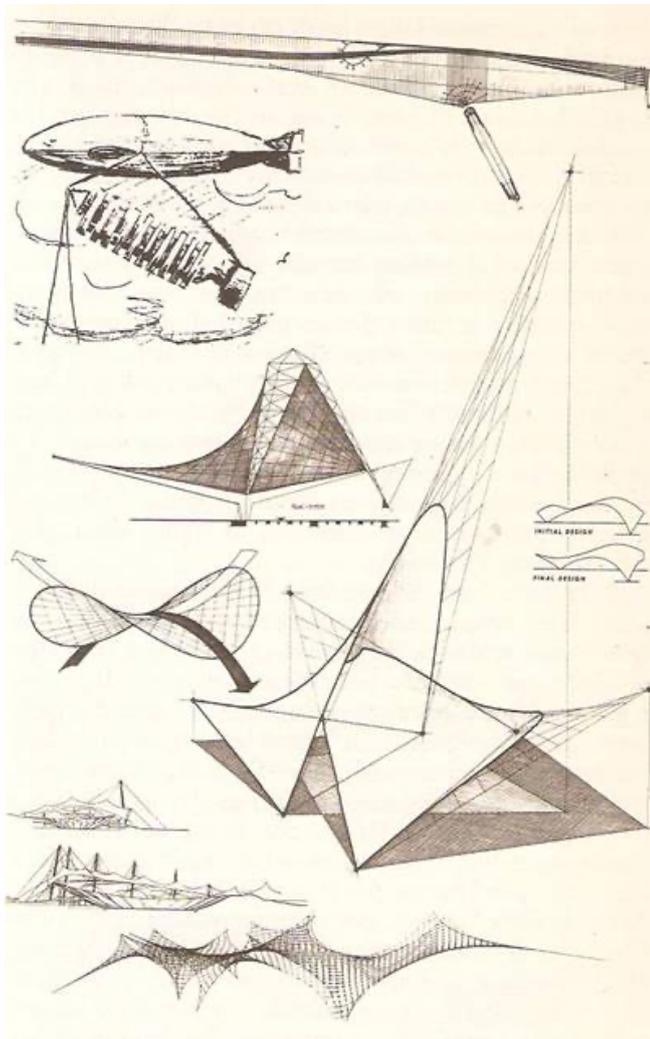


4.7 Coinvolgimento strutturale

Nel testo *la città condannata*, il Ventura fa spesso riferimento alle opportunità che la tecnologia può fornire. Ma se pensiamo a tutto il percorso professionale dell'architetto ci rendiamo conto che l'utilizzo di gusci, di aggetti o membrane di rivestimento, sono sempre stati al centro della sua opera. La rivoluzione tecnologica coincide con quella linguistica. Il computer permette di simulare la realtà architettonica non staticamente, come la prospettiva, ma in ogni aspetto visuale e comportamentistico. Sperimentiamo l'ambiente, le sue dimensioni, la luce, il calore, i percorsi. Grazie alla nuova tecnologia si possono costruire edifici che con la tecnologia del passato ovviamente non si potevano costruire. Dalle dichiarazioni fatte dal figlio del Ventura, sembra che perfino nella realizzazione della palazzina di via Bruxelles che nella villa Caltagirone, entrambi a Roma, il Ventura abbia dovuto lavorare su sistemi costruttivi innovativa per la realizzazione del nucleo centrale dell'organismo architettonico. (fig.187,188) Pensiamo solo al primo progetto realizzato da Venturino Ventura, La torre del partito nazionale fascista per la mostra d'oltremare di Napoli:

“Il sistema strutturale risulta particolarmente innovativo per l'epoca di progettazione dell'opera. Esso è costituito in una direzione da due coppie di telai piani irrigiditi da diagonali in c.a. alternate dal primo all'ottavo livello; le tamponature sono costituite da blocchi quadrati di pietra tufacea. Nella direzione trasversale, invece, il sistema strutturale è caratterizzato dalla presenza di un vano ascensore costituito da un telaio tridimensionale monocampata tamponato nella direzione in oggetto da pareti in c.a. La ricostruzione dettagliata della geometria è stata effettuata mediante un rilievo in situ a ciascun piano. La struttura presenta un corpo centrale (torre) caratterizzato da una notevole regolarità in elevazione mentre risulta caratterizzata da un basamento al primo livello che si estende lungo il perimetro della torre per una larghezza di circa 6.0 m.”¹⁰⁸

108 Ranieri, Verderame, *La valutazione della risposta dinamica nel progetto di rinforzo sismico della Torre delle Nazioni, Mostra d'Oltremare, 2007*



4.8 Temporalità dello spazio

Punto che determina la possibilità di esplorare, un edificio in senso temporale e muovendosi. Un edificio classico è diversamente noto a partire da un solo punto di osservazione; l'edificio moderno, richiede di essere attraversato, dal dentro al fuori e dal fuori al dentro e oggi, grazie alle innovazioni tecnologiche anche sorvolato. Secondo Zevi un edificio può essere compreso solo dinamicamente, così da arrivare ad una sua percezione olistica. Su questo punto, le restrizioni imposte dall'emergenza sanitaria non hanno permesso approfondimenti specifici, così come la destinazione a residenze private delle palazzine. Ma i disegni rinvenuti del manoscritto ci permettono di avere un chiaro percorso ideativo dell'architetto, cioè l'accesso e la fruizione delle abitazioni è strettamente collegato all'ambiente circostante e diviene il risultato di un'azione di macro-ideazione e riorganizzazione del sistema di fruizione del mondo costruito, che deve avere come scopo quello di riappropriarsi dell'ambiente esterno, il panorama e il cielo. La comprensione delle abitazioni, componibili a livello individuale, rispecchia chi li abita e il personale approccio all'abitare e all'uso dello spazio, che deve e può essere letto e scoperto solo attraverso la specifica fruizione dello spazio ipotizzato.

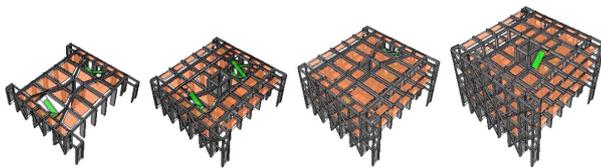
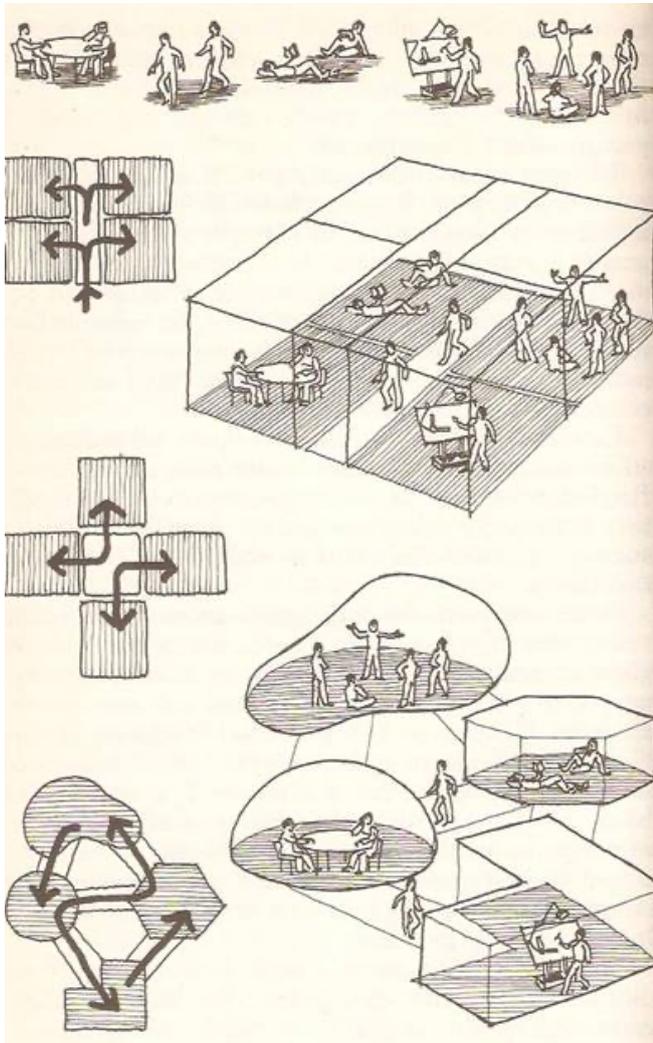


Figura 186 Bruno Zevi, quinta invariante da il linguaggio moderno dell'architettura: Guida al Codice Anticlassico

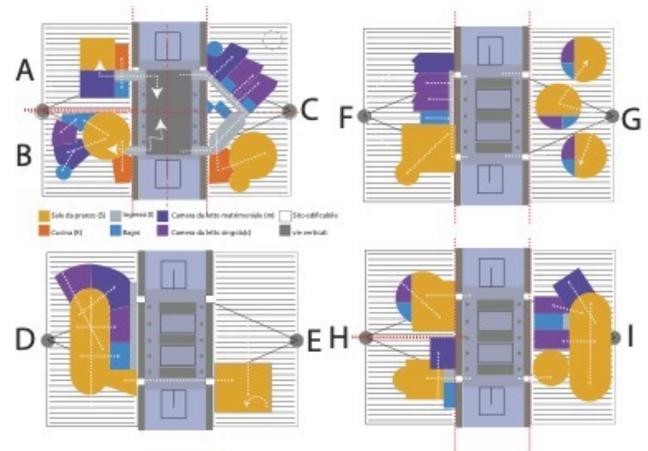
Figura 187 e 188 Schemi geometrici da C. Ranieri, G.M. Verderame, La valutazione della risposta dinamica nel progetto di rinforzo sismico della Torre delle Nazioni, Mostra di Oltremare, 2007



4.9 Reintegrazione edificio-città-territorio.

La settima invariante è la reintegrazione edificio-città-territorio.

Per quanto riguarda il concetto di reintegrazione dell'edificio, il primo ad affrontarla è stato Adolf Loos nel Raumplan. Gli ambienti a varie altezze, la moltiplicazione degli spazi abitabili, la creazione di spazi fruibili, intimi, curiosi divengono accessibili con pochi gradini. La reintegrazione va intesa in direzione verticale e orizzontale, la composizione di percorsi polidirezionali, curvilinei, obliqui e inclinati. Questo principio ci spinge oltre l'edificio, lo reintegra alla città. Concepire la realizzazione del volume in lastre riassemblate in senso



quadridimensionale porta ad intendere le facciate facendo scomparire il senso tradizionale, crolla ogni distinzione tra spazio interno ed esterno, tra architettura e urbanistica; dalla fusione edificio-città nasce l'urbatettura. Disintegratane la trama, il paesaggio viene reintegrato, l'urbatettura si dilata nel territorio, mentre squarci naturali penetrano nel tessuto metropolitano. Il manoscritto inedito, verte, principalmente proprio su questo ultimo punto, riportando l'abitare ad una intensa relazione con l'ambiente sia urbano che paesaggistico.

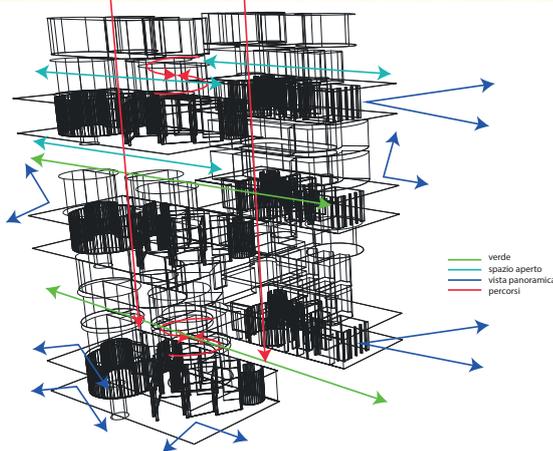
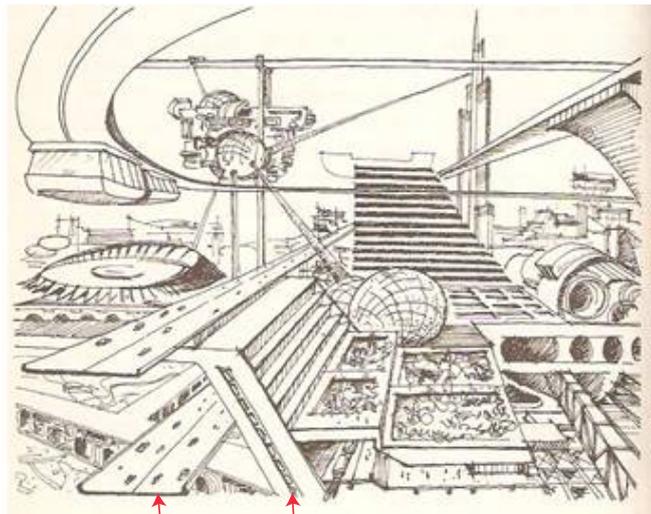
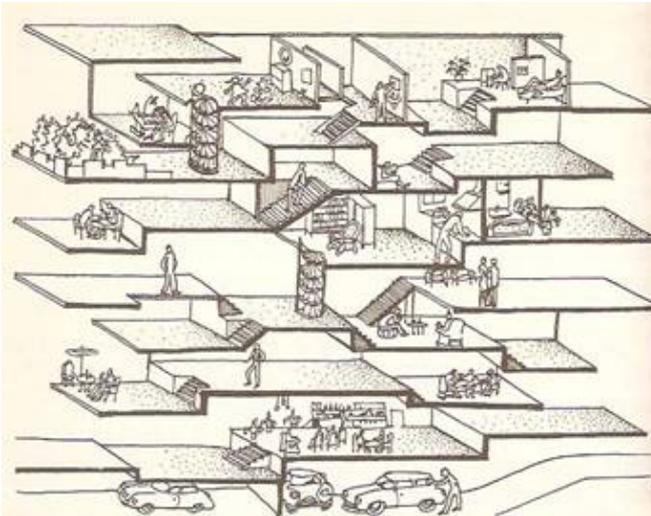
Nell'opera di Venturino Ventura, la mobilità e la reintegrazione tra gli elementi edificio-città e territorio divengono l'asse portante dell'intero impianto utopico. L'abitare resta connesso al traliccio-macchina, la sua forma è fluida, modificabile, ampliabile, il suo sviluppo può avvenire in modo multidirezionale, ma soprattutto, resta in pieno contatto con la città storica e quella nuova. (fig.191,192).

Figura 189 Bruno Zevi, sesta invariante da il linguaggio moderno dell'architettura: Guida al Codice Anticlassico

Figura 190 Schema spaziale dello sviluppo morfologico delle planimetrie ipotizzate da Venturino Ventura

Figura 191 Bruno Zevi, settima invariante da il linguaggio moderno dell'architettura: Guida al Codice Anticlassico

Figura 192 Schema delle relazioni per l'identificazione dell'integrazione tra spazio ambientale e organismo architettonico



5) Contaminazioni

5.1 Città vivente VS Città condannata

Il secondo punto da tenere in considerazione, dopo aver ricordato e applicato la lettura zeviana, sull'opera del Ventura, opera passata quasi inascoltata dallo stesso Zevi, se non nella pubblicazione, che è stata ricordata nella sezione, rivolta alla critica, di questo contributo. Un punto, quello dedicato al rapporto con i grandi maestri del modernismo, come Wright, mai del tutto approfondito o indagato dalla critica. Perfino Franco Purini, durante un'intervista, non reputa, l'esperienza organica di Wright, decisiva per la costruzione linguistica dell'opera del Ventura.

Eppure, come abbiamo già analizzato, nella riproduzione di un intero capitolo del manoscritto inedito, il Ventura dialoga con i maestri e soprattutto con Wright. Altro elemento che ci porta a rintracciare alcuni legami ideali tra i due è il manoscritto, affine per titolo e per metodo narrativo, organizzato in rappresentazioni di punti nodali. Il testo del maestro dell'architettura organica è strutturato in cinque capitoli nei quali, tramite un'analisi critica della città moderna e della società, Wright delinea la sua proposta di una città, un agglomerato urbano democratico e organico, Broadacre City, la "città vivente"¹⁰⁹(fig.193,194,195,196,197). La struttura del manoscritto è composta da:

Il primo capitolo (La Natura) Wright si concentra sul cittadino, condannato dalla propria società e dall'industrializzazione, che critica, nel suo utilizzo. L'unica salvezza per l'uomo moderno risiede nell'architettura organica.

Nel secondo capitolo (L'illusione) l'autore parla della città d'oggi come frutto di un eccessivo accentramento che porta ad uno stato degenerato, in cui si scorge una circolazione sempre più forzata. Questa città, governata da una logica capitalistica non è più rispondente alle necessità attuali, che non hanno più bisogno del caos e del traffico convulsivo.

Nel terzo capitolo (Il Decentramento) il maestro critica la città moderna e il suo sviluppo espansivo verso il territorio; infatti, la caratteristica principale della città moderna è l'eccessivo accentramento che porta ad uno sviluppo in altezza, identificato dal grattacielo. Nella città organica di domani il suolo viene misurato ad acri disponibili per ogni singolo individuo. L'architettura potrebbe, in breve, mettersi al servizio dell'uomo inteso come elemento naturale della sua vita. Wright arri-

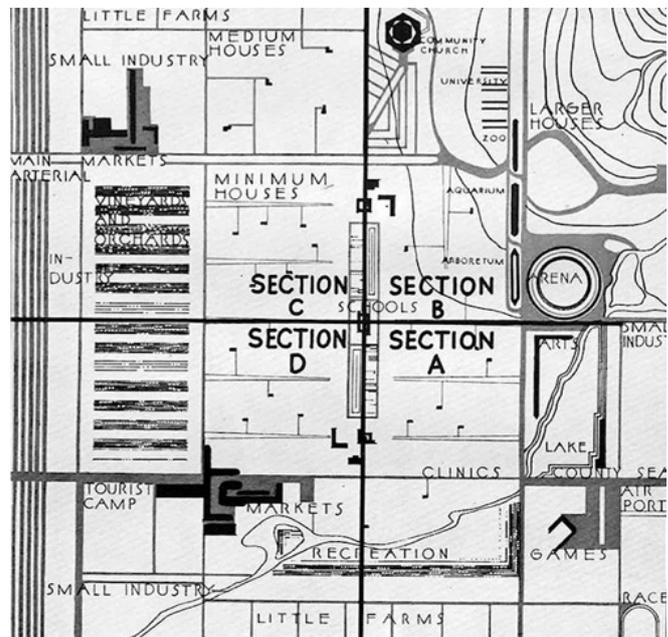
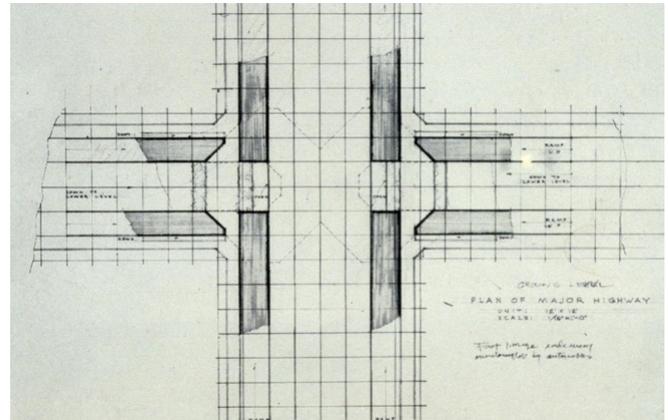
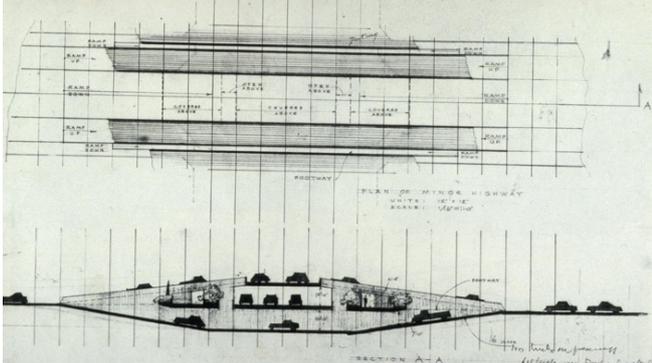
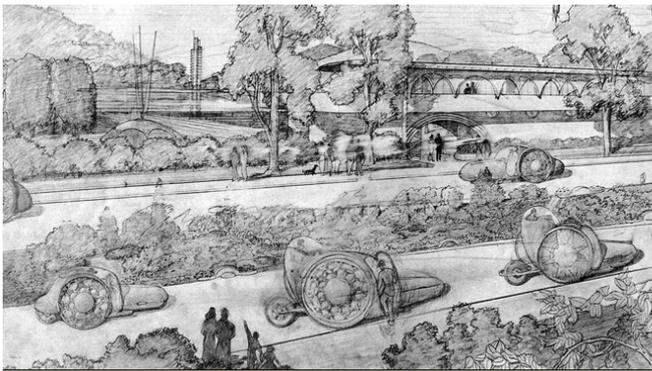
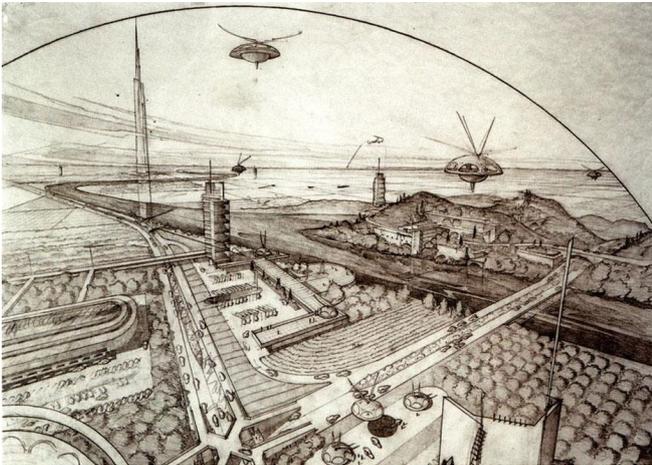


Figura 193 Wright, Broadacre

Figura 194 Wright, veicoli terrestri

Figura 195 e 196 Wright pianificazione delle infrastrutture viarie

Figura 197 Schema delle pianificazione urbana di Broadacre city

Figura 198 (segue) Wright, progetto di sviluppo verticale

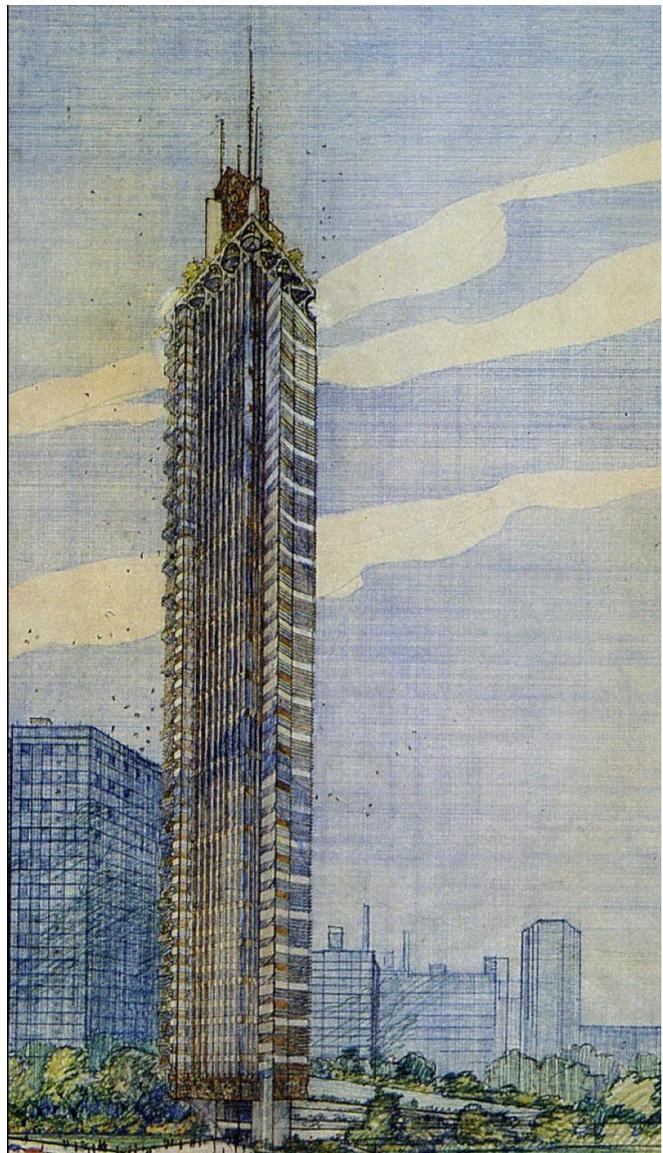
Ivan Valcerca

va alla definizione di Broadacre City (Grande Acro). Città basata sul decentramento e l'architettura organica (fig.196,197). Il quarto capitolo è diviso in due parti (l'Usoniano e l'Industrializzazione) nella prima l'architetto parla di come sarà la vita dell'uomo usoniano e i vantaggi che riceveranno dal tipo di architettura organica. Nella seconda descrive tutti i componenti che andranno a formare la città dell'avvenire.

Nel quinto capitolo (Il Presente) L'autore sostiene che l'unica speranza per l'uomo è la frontiera del Decentramento, basato sull'ideale del Successo, da esso dipenderà la cultura Organica. La genesi per una società Libera passa per un'unica Cultura, formata dall'Arte, dall'Architettura e dalla Religione unite alla Scienza. Pur con le dovute distinzioni, il manoscritto del Ventura sembra ricalcare, nell'apparato visivo, il testo di Wright. La progettazione degli snodi viari, l'ideazione di un sistema differente di trasporto privato, il sistema viario via cielo e soprattutto l'organizzazione spaziale basata su operazioni geometriche basate sul rapporto tra costruito e ambiente. Per il padre dell'architettura organica, i grattacieli, devono essere utilizzati solamente come eccezione e solo se incorporati in grandi parchi comuni. Analizzando alcune immagini, qui riportate, possiamo notare come il metodo di narrazione visiva dei due architetti sia affine. Le viste a Volo d'uccello, la visione spaziale del modulo viario, per il Ventura, un modulo a tre ruote, per Wright un abitacolo futuristico che ricorda una moderna automobile. In Wright l'uso della pianta viene utilizzata come completamento visuale di una spazialità visionaria, rappresentata tramite l'uso della prospettiva. Nel Ventura, la planimetria è un organismo che gradualmente, grazie alla suddivisione in più tavole, prende forma e vita inglobando in un sistema armonico, le casualità spaziali che compongono lo spazio ambientale.

Per Wright la città tradizionale dovrebbe conservare il suo utilizzo solo in riferimento ai luoghi di lavoro, utilizzandola durante gli orari lavorativi, mentre la comunità e la vita collettiva deve svolgersi negli appositi centri sparsi nel territorio ovviamente riferendosi al modello di città americana organizzata in downtown e nuclei residenziali. Il sistema di viabilità viene affidato all'automobile, mentre le relazioni avvengono servendosi delle moderne tecnologie di telecomunicazione. Una città quella di Wright servita da un capillare sistema viabilistico organizzato in griglie, come mostrato nell'immagine planimetrica, che organizza gli spazi per residenze, fabbriche

e attrezzature urbane. La mobilità individuale è il fulcro centrale dell'idea compositiva proposta dall'architetto. Il lotto unifamiliare immaginato è dotato di un parcheggio e di un giardino, le torri residenziali di 15-20 piani vengono disposte a grande distanza e poggiano su piastre attrezzate per il parcheggio e l'organizzazione dei servizi. La griglia compositiva si articola in linee che indicano la viabilità principale, costituita da strade a 6 corsie e organizzata da incroci su più livelli. La maglia di distribuzione è organizzata in vie a 2 corsie e incroci a raso (fig.198).



5.2 L'influenza organica- utopistica di Marcello d'Olivo

Nel 1991 Bruno Zevi commemora Marcello d'Olivo definendolo "genio incompiuto", contro ogni carattere estetico e strutturale tipico della cultura ufficiale. Caratterizzano il personaggio l'integrazione di saperi fra discipline tecniche e artistiche, congiunte allo spirito umanistico che caratterizza la sua produzione. Sarà l'architetto che riuscirà a coniugare il calcolo in poesia, utilizzando l'ideale di una tecnologia umanistica che porta avanti nella rivista *Civiltà delle Macchine*¹¹⁰ D'Olivo ha solo 31 anni quando progetta un ponte precompresso "assottigliato nella sua struttura come la carlinga di un enorme aeroplano e riempito di cavi all'interno come un intestino, disegnato come un'ala [...] fece gridare al capolavoro"¹¹¹ Appassionato di strutture in cemento armato e per la prefabbricazione, disegna e dipinge interpretando i volumi picassiani, che mette in rapporto come germinazioni naturali, dove si alternano grandi pareti vetrate, affetti angolari chiari linguaggi dell'impostazione organica, in una rilettura dell'architettura che supera il razionalismo verso una tendenza organica. Strutture ad albero, planimetrie a spirale, sezioni con oggetti degradanti, fino al concepimento delle nuove città che richiamano, a Le Corbusier nel Plan Obus fino alle articolate composizioni del movimento del brutalismo degli anni '50 fino alle influenze dei grandi maestri sudamericani come Niemeyer e Scharoun. Per d'Olivo la procedura progettuale parte dalle informazioni iniziali, dati che partono dalla botanica, alla tecnologia fino alla sociologia, e che siano rielaborate dal calcolatore elettronico, che verificherà il modello insediativo, mentre l'aspetto plastico-spaziale è demandato alla creatività del gesto manuale.¹¹² Un gesto manuale che riesce a captare e produrre forme celate tra la natura e la geometria.

Per l'architetto friulano, il triangolo risulta la forma geometrica più solida e la più collegata e che presenta tre soli nodi. Il cerchio, invece, è la forma più pura e piena, costituita da un solo centro e infiniti raggi. Forme geometriche che diven-

gono le due matrici geometriche progettuali. Analizzando l'insediamento balneare progettato a Lignano Pineta nella provincia di Udine, rintracciamo una ricerca basata sulla figura curvilinea, un tracciato costituito da una spirale euclidea che si innesta nelle dune e la pineta. Fino ad arrivare al centro dei servizi pubblici. La perdita di tracciati urbani ortogonali, forniscono prospettive e scorci inusuali, generando inquadramenti del paesaggio sempre nuovi e diversi. Le ville realizzate intorno agli anni 1954-55 mostrano l'uso predominante delle figure circolari che intersecandosi producono archi tangenti e non allineati, generando uno spazio dinamico e aperto verso il paesaggio. Le pareti verticali, come si evince dallo stesso disegno, in calcestruzzo, presentano una lavorazione materica a vista. Le coperture praticabili realizzate in cemento armato permettono di realizzare degli sbalzi che acquisiscono la funzione di frangisole. A Manacore, sul Gargano, D'Ovidio realizza un villaggio vacanze, le forme a spirale e curvilinea sono le matrici adottate (si veda il progetto di Niemeyer a Pampulha), il segno non diviene più insito nella viabilità che determina la struttura del lotto, ma diviene spazialità che domina la composizione. Il progetto si adatta alla conformazione naturale del paesaggio attraverso forme calcolate con precisione, sinuose al punto da veicolare l'arrivo delle automobili sempre alle spalle degli edifici senza intralciare i percorsi pedonali realizzati all'interno della pineta. Per d'Olivo l'architettura "deve riprendere quella sua posizione tra arte e scienza, tra intuizione e tecnica, e proprio per impedire che le odierne possibilità tecnologiche dell'uomo male utilizzate finiscano per distruggere la natura... l'equilibrio sarà raggiunto "allorquando l'oggetto artificiale, rispondendo alla richiesta per cui è nato, sarà capace di immergersi nella natura circostante senza disturbarla"¹¹³ Di particolare rilievo è il centro di servizi, meglio conosciuto come pronto ristoro, per la spiaggia, caratterizzato da una particolare copertura a toro-cuscino, che si sviluppa intorno ad un patio. Forme che d'Olivo utilizza in alcune delle proposte per una città più vivibile dove questa forma a cuscino, di sezione triangolare con un vertice del triangolo rivolto verso il basso che poggia su piloni che affondano nel terreno, viene considerata più idonea. Nella progettazione della città delle arti in Senegal, così come nelle realizzazioni presenti nel testo *Ecotown*, le influenze

¹¹⁰ Nicoloso 1998, p. 37; Barillari 2002, p. 90 e passim per la critica e i riferimenti bibliografici.

¹¹¹ Lacorazza 1952, p. 38

¹¹² Asquini 2002, p. 77. Cfr. anche D'Olivo 1978, p. 11

¹¹³ D'Olivo 1978, p. 53

della tecnologia ci ricordano le esperienze della Plug-in City degli Archigram (1964). In Discorso per un'altra architettura Argan osserva come D'Olivo in un'ottica tecnologica riporta la discussione nell'ambito della storia delle teorie dell'architettura e dell'urbanistica, tramite un laboratorio sperimentale che ha rintracciato nuove forme della città e dell'abitare non in un futuro utopistico lontano o in un astratto spazio-tempo, ma nel contemporaneo. Nel testo di Diana Barillari *Genesis di una spirale*. Marcello D'Olivo e il piano di Lignano Pineta (fig.203,204), ritroviamo rappresentazioni grafiche inerenti al piano urbano in analisi, che ci forniscono indizi visivi da poter mettere in relazione con il procedimento ideativo di Venturino Ventura. L'attenzione alla viabilità, all'interrelazione tra le differenti persistenze ambientali, l'attenzione che i due architetti prestano agli snodi di scambio, l'ideazione di inserimenti urbanistici a portata di uomo e l'uso di forme organiche che entrano in relazione con le forme più ortogonali destinate alla viabilità di lunga percorrenza, generano un metodo progettuale basato su una pragmatica fattibilità. La forma nasce partendo dalla fruizione (fig.201) che l'uomo ha con il contesto ambientale, funzioni divengono spazi-filtro che in modo graduale coinvolgono l'uomo restituendo scorci prospettici sempre nuovi e generando inquadrature spaziali che mettano in risalto il rapporto tra costruito e ambiente naturale. Le forme organiche vengono utilizzate dal Ventura soprattutto nelle zone destinate ai servizi collettivi che sorgono oltre la linea di confine tra la città storica e la grande area attrezzata, nuovi insediamenti che vengono collegati, tramite un sistema di mobilità misto, ai fulcri centrali delle zone destinate alla linearità residenziali. Una stella di David che include, nel suo centro, servizi e infrastrutture di utilizzo pubblico immerse nel verde. Per cercare di ricomporre i tasselli di una possibile contaminazione tra gli architetti citati in queste considerazioni conclusive, bisogna annoverare l'intervento, a titolo gratuito che D'Olivo sviluppa nel cuore della capitale, quel cuore composte da persistenze di natura archeologica, varie e soprattutto di rilancio del parco archeologico del Colosseo (fig.208). Gli interventi si sviluppano intorno a tre punti cardini: Protezione del monumento dalle emissioni del traffico carraio, tramite la realizzazione di una galleria artificiale rivestita, all'esterno, di prato e vegetazione, intervento che avrebbe ricollocato, visivamente il Colosseo nel suo ambiente originario, in una valle verde. Rifacimento del piano dell'arena

tramite strutture di assi in legno poggiate su un anello ellittico reticolare in acciaio.

Creazione di uno spazio museale completamente areato e illuminato al di sotto del piano di calpestio dell'arena.

La presentazione del progetto avvenne nel 1988, un intervento che avrebbe permesso all'architetto di poter realizzare un intervento a sua firma all'interno della città eterna. Il progetto consisteva nella realizzazione delle quattro immagini qui riportare, la forte espressività da pittore, congiunta alla forte capacità professionale, permisero, in poche immagini di definire l'intervento verso una delle zone più critiche ma stimolanti per un architetto.

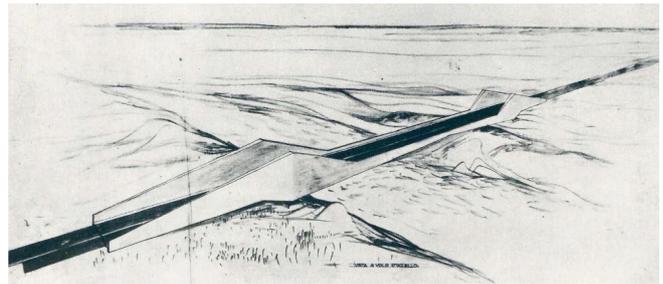


Figura 199 Marcello D'Olivo. Progetto di un ponte, vista a volo d'uccello (*Libere architetture* 1952, p. 10).

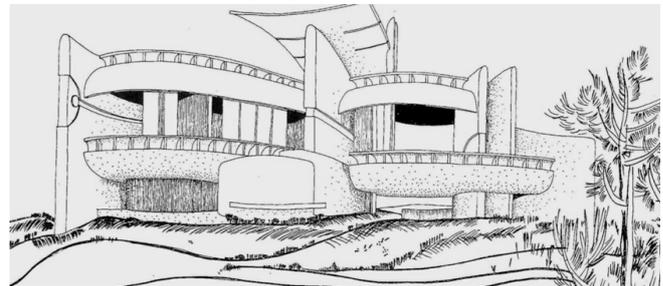


Figura 200 Lignano Pineta, villa Spezzotti, prospettiva (*Parella* 1958, p. 306).

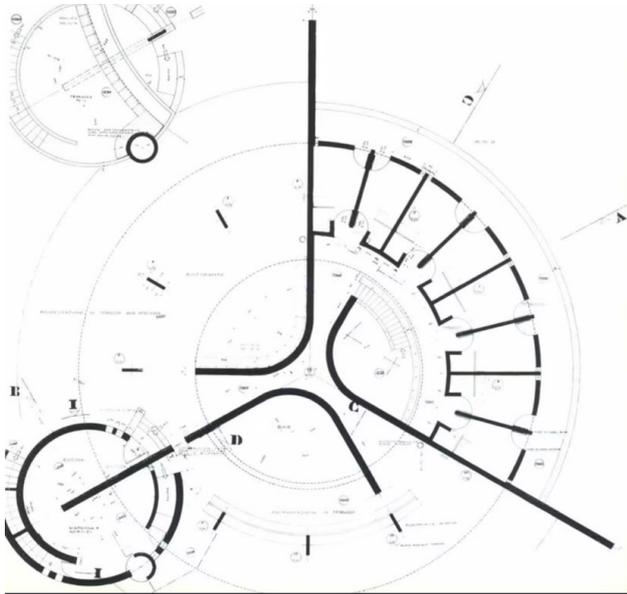


Figura 201 Pronto ristoro, pianta. Fonte: Domusweb

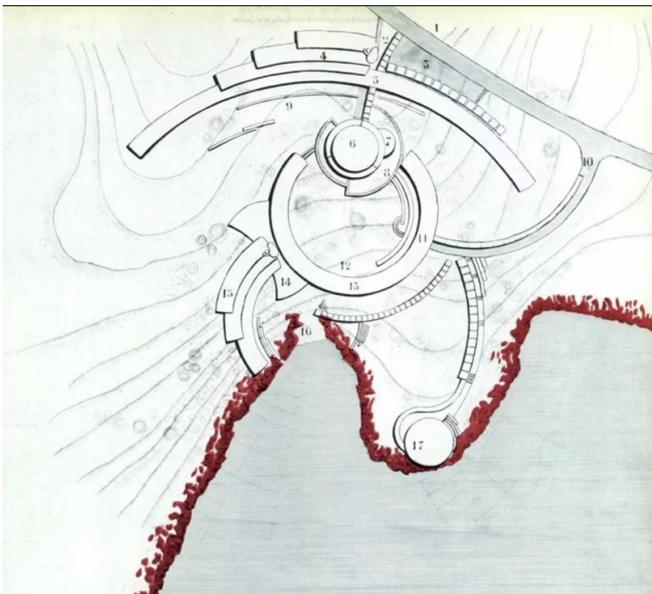


Figura 202 Hotel a Manacore, planimetria. Fonte DomusWeb

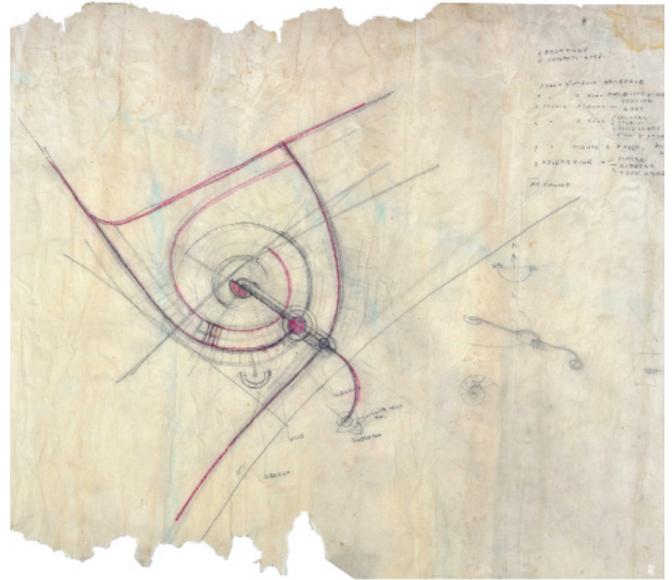


Figura 203 M. D'Olivo, Piano per Lignano Pineta, studio della planimetria con forma a spirale, 1952 ca. (Archivio privato Teor)



Figura 204 M. D'Olivo, Piano per Lignano Pineta, studio della planimetria con forma a spirale, 1952 ca. (Archivio privato Teor)

Ivan Valcerca

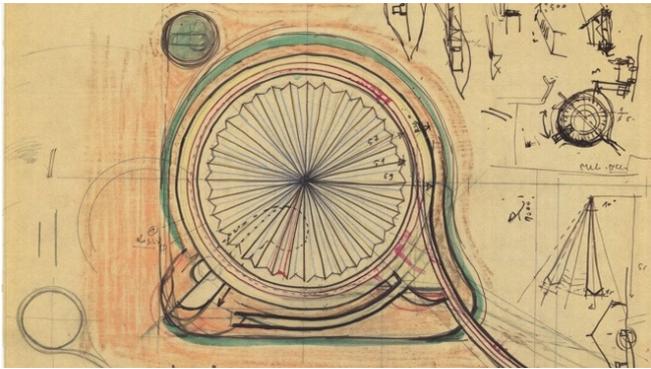


Figura 205 M. D'Olivo, progetto di concorso per il Mercato Ortofrutticolo a Trieste, 1951, pianta e studi (Gallerie del progetto Civici Musei di Udine, Archivio D'Olivo)

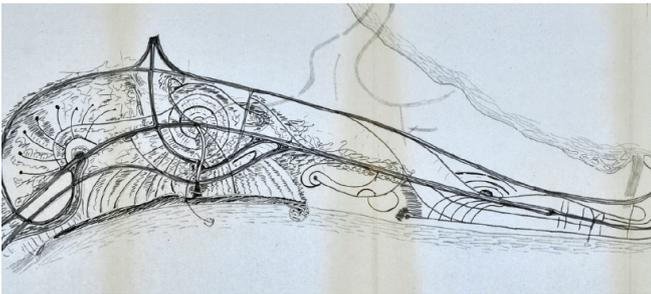


Figura 206 M. D'Olivo, studio della viabilità per Lignano Pineta, 1953 (Archivio privato Teor)

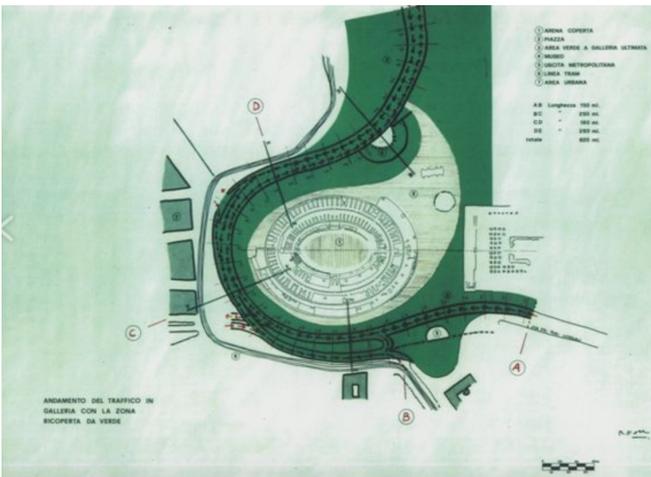


Figura 207 M. D'Olivo intervento di restauro del Colosseo.



Figura 208 M. D'Olivo intervento di restauro del Colosseo. Collage.

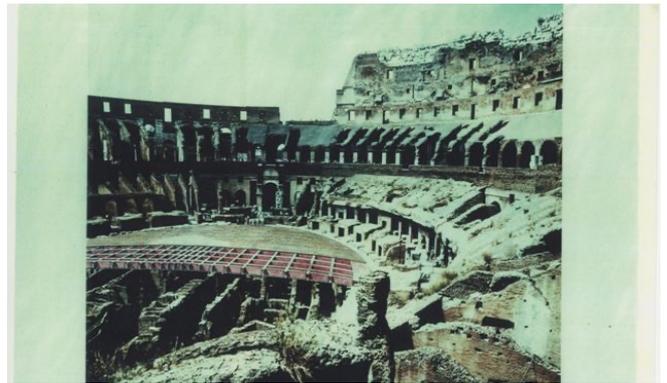


Figura 209 M. D'Olivo intervento di restauro del Colosseo. Pavimentazione

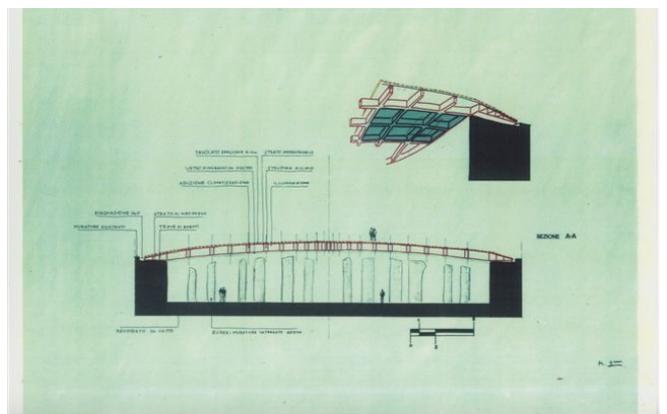


Figura 210 M. D'Olivo intervento di restauro del Colosseo. particolare della pavimentazione. Scala di rappresentazione 1: 100

5.3 Le influenze della rivoluzione spaziale di Maurizio Sacripanti

Per comprendere a fondo le riflessioni sull'architettura organica, Zevi sosteneva che non bisognava cadere in due equivoci: 1) l'equivoco naturalistico, A forza di osservare la natura si può cadere nella tentazione di doverla imitare.

2) l'indebita appropriazione delle proporzioni e dei riferimenti antropomorfi al corpo umano.¹¹⁴ Per Zevi il termine si riferisce ad implicazioni psicologiche, sociali e politiche più articolate, concentrandosi su come l'architettura genera una risposta o un mutamento operativo nell'uomo. Ultimo livello di indagine è su come l'abitazione individuale sia connessa alla forma architettonica e sull'ordine della città. Organica è quell'architettura che nei suoi spazi ricerca la felicità materiale, psicologica e spirituale dell'uomo, nel suo isolamento, nella casa e nella città. Organica non è la forma, ma tutto ciò che ha alla base un'idea sociale e non figurativa, riferimento a tutta quell'architettura che vuole essere umana prima che umanistica.¹¹⁵ Teoria che in quegli anni veniva portata avanti dallo psicologo americano Maslow, che identificava nell'autorealizzazione intellettuale e spirituale dell'essere umano, passando per i bisogni primari quali acqua, cibo e riparo, fino ad estendersi verso l'ambiente, alla comunità e ai rapporti e ai processi decisionali e governativi. Le persone all'interno della società si autorealizzano, l'uomo all'interno della società come parte di un armonico comporsi in gruppi di individui. Ma sul dubbio e sull'evi riesce a delineare una metodologia passando per la sua critica operativa. Da un lato, secondo Alicia Imperiale¹¹⁶ "da una parte parla in modo generico della natura democratica e sociale dell'architettura organica, dall'altra include un gran numero di esempi che illustrano l'architettura di Frank Lloyd Wright, ingenera confusione e determina delle critiche. L'uso che Zevi fa dell'esperienza dell'architettura come base per la sua definizione dell'organico, sposta la definizione funzionale della prassi architettonica all'esperienza umana dell'architettura, istituendo così una dicotomia fra razionale e organico. Zevi esprime spesso la sua posizione elogiando Wright attraverso le illustrazioni, quale esempio fisico della natura effimera della definizione dell'architettura organica. Sembra forse più chiaro

quando parla dell'organico non tramite l'esempio di un'opera architettonica, ma piuttosto come un processo, un modo di lavorare, un approccio alle finalità del lavoro"¹¹⁷. Come ho scritto "la tendenza organica segna la via sana dell'architettura moderna, il processo migliore di concepire gli spazi e le strutture dei temi vecchi e nuovi dell'edilizia"¹¹⁸

Un passo determinante, per proseguire in questo testo di analisi conclusiva, sulla collocazione critica dell'evi che continua "ma in America vari tentativi di casa prefabbricata hanno dato la chiave della soluzione: bisogna prefabbricare le unità base, i bagni, le cucine, gli impianti, le camere da letto, magari tutti gli ambienti, ma distintamente. Le unità vanno poi montate insieme secondo le varie esigenze di chi abiterà la casa. Deve esserci la possibilità di aggiungere di sottrarre ambienti, di sostituire camere più grandi a quelle divenute piccole e viceversa, cioè deve essere rispettato il principio della flessibilità, della crescita e della decrescita organica."¹¹⁹ Alicia Imperiale prosegue "Zevi difende l'industrialismo in quanto motore di uno sviluppo democratico e organico, dalla scala dell'arredamento fino a quella della casa e, per estensione, dall'abitazione monofamigliare, ai Progetti su larga scala, senza per questo fa ricorso a forme di standardizzazione, finendo così per produrre una tediosa monotonia. L'architetto moderno, che ci dice Zevi, accoglie gli apporti della tecnica e sa che con questa tecnica può dare una casa decente ad ogni famiglia [...] milioni e milioni di case, come nessun altro periodo, potranno ricevere le attenzioni, le cure dell'architetto attraverso i nuovi metodi di costruzione."¹²⁰ guidati da queste considerazioni, possiamo rintracciare i caratteri peculiari dell'opera proposta da Venturino Ventura, lo stimolo organico avanzato da Marcello D'Olivio, ma allo stesso tempo, dobbiamo citare uno dei più grandi estimatori del Ventura, Maurizio Sacripanti: "nel 1947 il concorso per l'albergo della gioventù; nel 1948 per il centro direzionale di Milano, nel 1949 il palazzo di giustizia di Beyrouth. Rientro in facoltà; De Renzi mi chiama come assistente. Partecipavo alle discussioni ma non trovavo vitalità. Mi legai ad artisti, approfondii un'attenzione sistematica alla pittura che mi ha poi molto aiutato.

114 Zevi 1945. pp 72-73

115 *ibidem*

116 Ciorra 2018. Pp 141-143

117 *ibidem*

118 Zevi 1945. p.69

119 *ibidem*

120 Ciorra (a cura) A. Imperiale 2018. *Architettura organica come opera aperta* Pp 146-47

Nel 49 prendo studio in via degli Orti di Alibert, tra monache di clausura e Regina Coeli; in una vecchia città. Lavoro, quasi nulla. Mi lego a Libera insieme progettiamo le tipologie per L'INA -Casa. Vinco un concorso, faccio parte delle prime commissioni di esami progetti dello stesso Ente. Vita professionale? Ancora ben poca. Conobbi Rocco Scotellaro, mi fa progettare poche case a Tricarico, peccato che ho perso disegni e foto. Erano anni di tensione e di contraddizione, con il tentativo di applicare tipologie moderne nella regione dei “Sassi”, lì si occupavano le terre, c'erano i comizi di Di Vittorio. È allora che conobbi Mafai, fu per me un fratello, e Ventura che ricordo come un maestro; facevo qualche arredamento, scampoli di INA -Casa. Poi partii per Parigi, un'altra tappa obbligata anche se ancora non lo sapevo.”¹²¹ Ma se Sacripanti ammira il “maestro” Venturino Ventura, e Zevi ammira l'opera di Sacripanti, resta da indagare come mai due architetti di origine ebraica non si siano mai incontrati se non per una pubblicazione in cronache e storia.

Zevi ci delinea in questo modo l'opera di Sacripanti: “questa realizzazione di Maccagno (fig.211) si colloca ad altri celebri lavori di Sacripanti, che tutti testimoniano del piacere per la mutazione, l'invenzione continua, l'oscillazione tra razionalismo ed organicismo, l'incompiuto e la creazione aperta. Un organismo vivo, disarticolato in una serie continua di percorsi che si integrano agli elementi naturali (acqua, aria, cielo, alberi) accogliendo il progetto le valenze del sito, non come metaforica e retorica allusione, ma come reali materiali costruttivi dell'architettura. L'oggetto cementizio che si specchia e si raddoppiano nel fiume, sospeso come tra acqua ed aria, raggiunge il alcuni dettagli la naturalezza del creato piegando l'artificio ad una volontà di stare, comunque entro la natura: le luci vi trasaliscono tra verde azzurro raggiungendo momenti di rara suggestione.”¹²²

Cercare di ricostruire un apparato critico, nel campo dell'inesplorata architettura organica, è il tentativo di questo lavoro di ricerca, che tramite i professionisti, che frequentavano la Roma degli anni 50, 60,70, possono consegnarci delle tracce, da individuare nei singoli lavori realizzati o progettati, ma

soprattutto la forza espressiva degli elaborati che la caratterizzano. Interdisciplinarietà, tecnologia, capacità di esecuzione grafica congiunta ad una elevata abilità progettuale, ci permettono di affiancare le sollecitazioni che questi protagonisti portano, nella definizione dell'architettura organica, in Italia. Anche in Sacripanti, come nel Ventura, le architetture sembrano emergere dall'ambiente, le ombre, e il rapporto con la luce, sembrano scolpire sul foglio di carta la plasticità dei volumi sempre più articolati. L'esterno, il verde, non sono considerati come quinte sceniche, anzi, sono la prosecuzione naturale di quelle linee prospettiche che dall'interno dello spazio si liverano all'esterno. I fuochi sono collocati all'esterno della composizione ma dall'esterno la composizione prende le dovute forme. Le connessioni, i tracciati viari, risultano sempre presenti nelle varie rappresentazioni, innestati all'interno della composizione architettonica e considerabili come tracciati regolatori della forma e della spazialità volumetrica. Di particolare interesse architettonico, per la ricerca di connessioni tra i due architetti, è la torre per il concorso per il grattacielo Peugeot¹²³ “Nell'architetto romano convivono, infatti, diverse esperienze artistiche, l'arte programmata, la megastruttura e lo strutturalismo, l'optical-art, l'architettura visionaria e l'arte cinetica, queste forse quelle più interessanti; altri riferimenti sono rintracciabili nelle esperienze precedenti di De Stijl e del Futurismo. Il progetto per il concorso del grattacielo Peugeot a Buenos Aires (fig.211) sembra contenere, nella sua ideazione e nei disegni di progetto, continui rimandi a tutte le correnti artistiche contemporanee che Sacripanti indagava con attenzione critica e con l'intelligenza delle possibili trasposizioni nel suo fare architettonico.”¹²⁴

Il progetto presenta molti punti di contatto, in particolar modo con la visione delle linearità residenziali che il Ventura delinea come vie verticali al centro della ripartizione dei moduli edificabili. La destinazione d'uso è differente, nel caso di sacripanti, la torre è riferita a uffici, mentre per il Ventura la verticalità viene applicata alle nuove residenze private. Per metodo, che qualità visiva, l'analisi di Chiara La Rosa e la realizzazione di un modello digitale del concorso che ci permette

121 Pisani 1987, *Dove va l'architettura, in Sacripanti: Mafai ed altre storie*, pp 148-149

122 Zevi, in *Linguaggi dell'architettura contemporanea, Etas libri, Milano 1993, descrive di Sacripanti, l'opera- Museo civico Parisi-Valle di Maccagno, Verese del 1979-98*

123 Maggio, C. *La Rosa contributo per il 42° Convegno internazionale dei docenti delle discipline della rappresentazione: Disegnare il Mutevole. Il concorso per il grattacielo Peugeot di Maurizio Sacripanti.*

124 *Ibidem* pp 2383-2384

di generare un sistema conoscitivo, ci permettono di indagare lo sviluppo del progetto cogliendo i caratteri particolari dello sviluppo spaziale. Sacripanti parte, come il Ventura, dalla definizione di una struttura centrale destinata ai collegamenti verticali, ascensori e scale, collegamenti che permettono di generare degli anelli di servizio, sia per la distribuzione delle utenze, sia per i piani- moduli edificabile sviluppati verso un'asse verticale. I volumi, di uffici o abitativi (nel caso del Ventura) divengono corpi che si addizionano alla struttura e ai collegamenti verticali, e che da essi prendono le differenti forme in base alle funzioni e alla distribuzione di esse, seguendo schemi liberi, in base alla fruizione che l'utente richiede allo spazio architettonico. Paolo Portoghesi nella sua *Lectio Magistralis* su Maurizio Sacripanti ricorda: "l'ipotesi condivisa da molti era allora quella di riallacciarsi ai temi dell'avanguardia storica, ma quello che mi faceva sentire più vicino a sacripanti era l'amore per le testimonianze del passato e la convinzione etica che l'architettura serve a migliorare la vita degli uomini. le idee guida che circolavano erano l'arte programmata, la conquista della quarta dimensione, la memoria creativa, l'opera aperta: il tutto sotto l'influenza determinante della linguistica e dello strutturalismo. Da questo crocevia di percorsi intellettuali nacquero ipotesi diverse che si svilupparono anche in modo antitetico; ma esistevano, come ho sottolineato, punti di partenza comuni non privi di significato. ebbi quindi spesso occasione, seduti intorno ai tavoli da disegno inutilizzati sparsi allora nelle aule di Valle Giulia, di parlare con sacripanti dei suoi progetti che ammiravo e di apprezzare la sua figura umana, così amichevole e coinvolgente... [...] il progetto per il Grattacielo Peugeot a Buenos Aires rompe decisamente con il modello miesiano del volume prismatico, non perché ne abbandoni la enunciazione volumetrica, ma perché ne contesta l'autonomia rispetto alla complessità del paesaggio urbano del quale diventa lo specchio anamorfico. il dato volumetrico è affermato e contestato da compattezza e l'autonomia. l'architettura si veste quindi delle forme che meglio esprimono i caratteri di una società in cui domina il valore di scambio e il consumismo sta diventando un fattore centrale. sacripanti sicuramente già avverte del consumismo, il rischio, il carattere inquietante e invasivo, ma ne sente tutta l'importanza come segno dei tempi; ne avverte la funzione innovativa che rende la città sempre più un nodo di relazioni ad alta intensità. Trasformando la pubblicità in un

ingrediente della sua architettura, Sacripanti aderisce fino in fondo a un processo reale che non si sente chiamato ad assolvere o a condannare, ma piuttosto a capire nella sua logica e a utilizzare in una poetica della "vitalità" Sacripanti prende dal maestro del movimento organico Wright, il concetto di un architettura che si elevi da terra, che sfidi, grazie alla tecnica la forza di gravità, l'architettura non è più collocata sotto il cielo, ma lo riempie, crea nuove trasparenze, fusioni tra l'opera dell'uomo e l'atmosfera, luci e ombre che si liberano nel vuoto. Siamo nel 1964 quando Giulio Carlo Argan pubblica un saggio dal titolo "Modulo misura e modulo oggetto", gli oggetti modulari, con la loro forma cubica divengono le cellule di un organismo che vive per aggregazioni, per ripetizioni, sovrapposizioni e tangenze.

Scrive sacripanti: "si è individuato un sottomultiplo minimo come unità di misura di un reticolo spaziale che è diventato la griglia da cui si è proceduto per la progettazione urbanistico-architettonica di tutto il complesso. Questo sottomultiplo, questo modulo, che condiziona e risolve tutta la composizione non è stato estratto come la misura, che potesse rispondere a un prefabbricato industriale o che risultasse da un lavoro di questo genere, ma è stato fissato da una cubatura che, rappresentando la dimensione della cellula di partenza dell'alloggio si trasforma nella maglia spaziale tipica della struttura [...]. in questa maniera il modulo non è rimasto una invenzione o solo una convenzione tecnologica ma si è caratterizzato in un oggetto che già di per sé dà, nel momento stesso in cui si usa in una determinata quantità, la possibilità di intuire sempre l'ordine di grandezza cui ci si riferisce"¹²⁵ Le combinazioni seriali, che generano un tessuto discontinuo e mutevole corrispondono alle masse costruite che non si liberano nell'aria, ma che aderiscono a una situazione orografica e ambientale. Nel progetto è di primaria importanza considerare il passaggio dall'estetica delle cose al suo processo generativo, un concetto riguarda il non progettare degli spazi conclusi, ma delle ipotesi, delle alternative dove si possono riscontrare infinite soluzioni, proprio come il Ventura ipotizza il suo progetto di torre, un progetto e un concetto quello dell'opera non conclusa, che il Ventura sottolinea con l'introduzione di un braccio meccanico alla vetta del complesso e che ci rende partecipativi alla costruzione degli ambienti. Un elemento

125 *Annali delle arti e degli archivi* 2|2016 dell'Accademia Nazionale di San Luca

Ivan Valcerca

che non può essere letto come secondario, se si considera che anche nelle prospettive dell'interno, più definite, il Ventura ci mostra come dall'esterno si vede salire il braccio carico di materiale edilizio. Sacripanti, al contrario del Ventura, cede alla definizione di una facciata definitiva, pur avendo delineato la possibilità di mutazione di essa, a seconda delle esigenze degli occupanti dello spazio. Il Ventura, in tutta la produzione grafica del manoscritto, non fa mai riferimento al protagonismo della facciata, anche le casistiche compositive delle planimetrie, vengono appena accennate. Se le singole attività e i singoli abitanti possono intervenire direttamente sul progetto, influenzandone l'aspetto esteriore delle facciate, significa che l'architettura diventa specchio della società, oggetto di consumo, allineandosi progressivamente con le ricerche artistiche contemporanee e rispondendo alla definizione di architettura organica indagata dal Bruno Zevi¹²⁶. La verticalità del grattacielo diviene l'elemento centrale che impersonifica la mutevole condizione di variabilità dell'organismo architettonico e dell'uomo e delle attività che svolge e organizza. Le variabili, il mutevole divengono la base per l'utilizzo di strumenti mobili, consumabili, modificabili. Il costruire è basato sulla modularità e realizzabile tramite la prefabbricazione. Le proposte avanzate da Sacripanti e da Ventura, sembrano progetti ossessionati dalla mobilità, dal tempo, dall'incidere positivamente sulla società per salvarla, ma nell'Italia di quegli anni la loro voce venne relegata al disegno. Il disegno diviene un mondo dove le proposte si sono sviluppate e dove hanno potuto vivere una condizione di concretezza

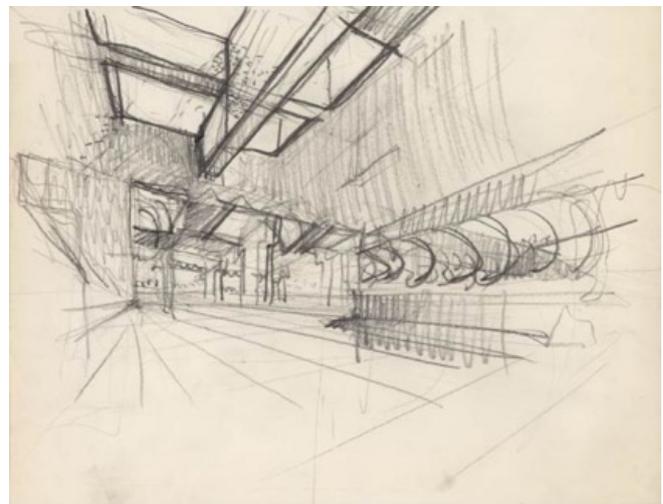
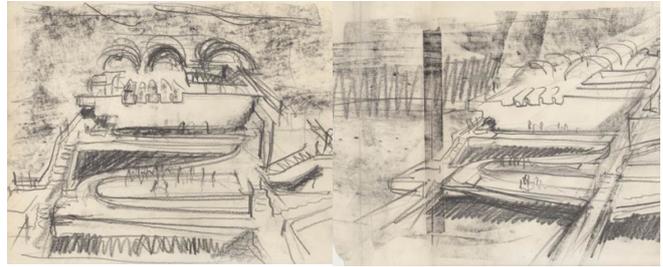
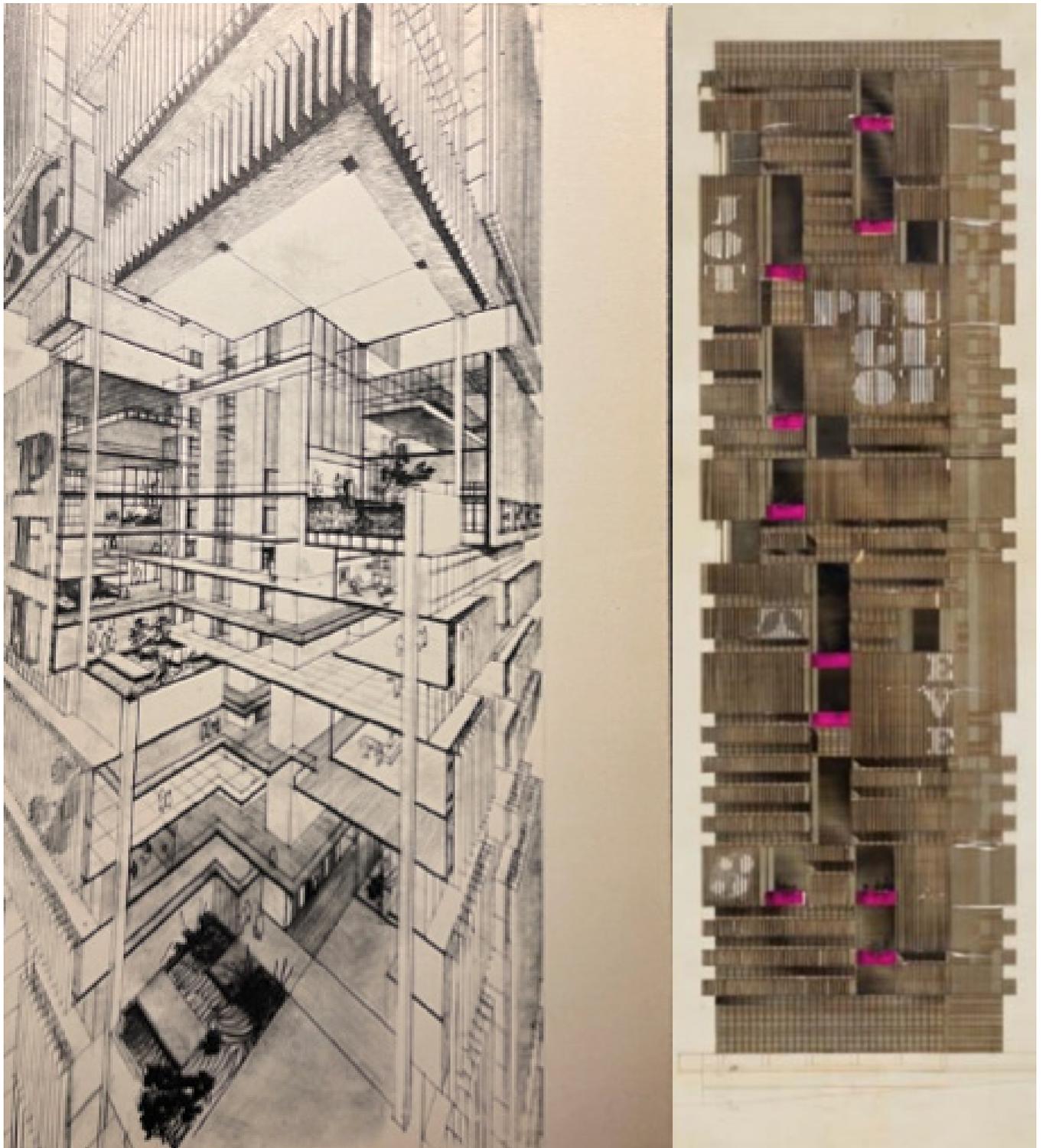


Figura 211 Progetto per il Museo Parisi nel Parco Giona a Maccagno, Luino (Varese) Fondo Francesco Moschini A.A.M. Architettura Arte Moderna (<http://ffmaam.it>)
Tecnica di realizzazione: matite e carboncino su carta..

126 Zevi (1963). *Il Grattacielo Peugeot*. In *l'Architettura. Cronache e storia*, anno VIII, 87, p. 165



Ivan Valcerca

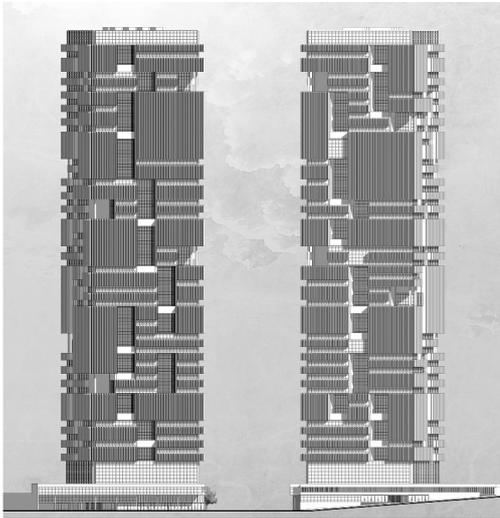


Figura 212 Il progetto di Sacripanti, prospetti (elaborazione grafica di Chiara La Rosa).

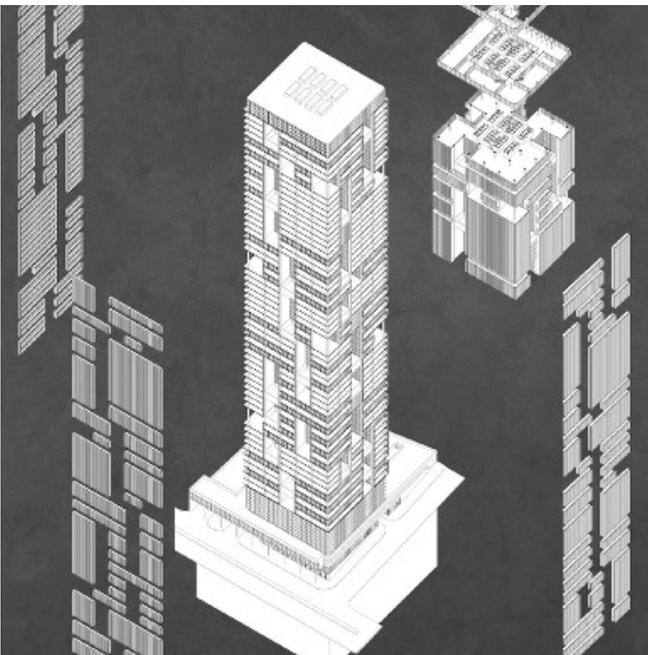


Figura 213 Il progetto di Sacripanti, esploso assometrico (elaborazione grafica di Chiara La Rosa)

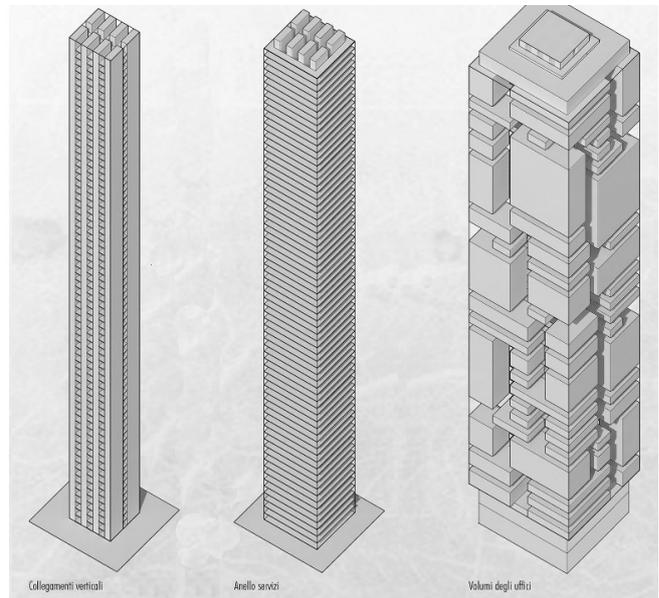
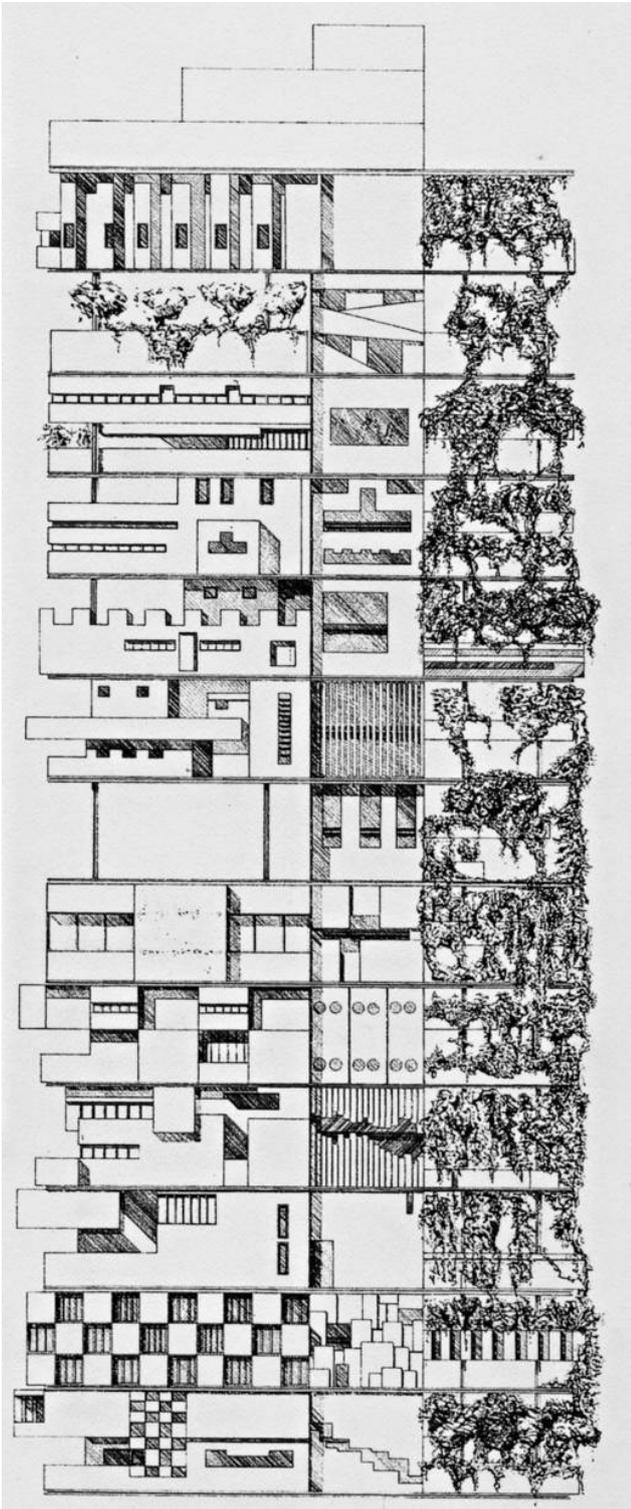


Figura 214 Schema assometrico (elaborazione grafica di Chiara La Rosa).

5.4 Arte architettura e pluralismo di Gaetano Pesce

Gaetano Pesce, il designer architetto che ha basato l'intera attività di ricerca al bisogno d'innovazione, cercando di veicolare la disciplina verso un cambiamento utile della società del proprio tempo, l'approccio è quello basato sulla compenetrazione e la commistione della multidisciplinarietà. Nel campo del design riesce a portare avanti la variazione di quello che è considerato il pezzo unico, tramite la personalizzazione all'interno della produzione industriale prodotti in serie. In architettura si contrappone alla cultura postmoderna, al monolitismo e alla ripetizione geometrica trasformata in standard, contrapponendo l'apertura alla differenza. Mentre l'eredità dell'international Style affermava e inseguiva gli scopi della standardizzazione e della produzione seriale, spesso sposata con il programma politico dell'urbanistica dell'internazionale Comunista, cercando da un lato di esportare la stessa espressione architettonica per ogni diverso paese del mondo, dall'altro canto si importava la stessa ideologia tra i differenti popoli. Mentre la Pop Art, assorbendo le trasformazioni portate dalla pubblicità e dalla rivoluzione dei media ha contribuito a registrare aspetti della società dei consumi e le sue contraddizioni, lo stile internazionale non è



riuscito a tramutare il messaggio architettonico in espressione umana, documento della realtà e soprattutto non è riuscita ad evitare l'immagine monolitica e totalitaria a discapito della libertà dell'individuo, la loro pluralità e la valorizzazione dei differenti luoghi, culture e identità proteggendo le differenze e garantendo l'eguaglianza. Proprio su queste considerazioni l'architettura verticale di Venturino Ventura sembra rivoluzionare queste premesse, proprio come fa la Torre Pluralista di Gaetano Pesce del 1987 a São Paulo¹²⁷. Nella storia è evidente che la sovrapposizione di terreni ha generato la nascita della tipologia del grattacielo, per ragioni economiche e di standardizzazione, la ripetizione dei diversi piani ne rappresentò la caratteristica principale, mostrandone anche i lati più deboli. Nella Torre Pluralista (fig.215), così come nel testo del Ventura rintracciamo lo stravolgimento concettuale che vi è alla base della verticalizzazione. I terreni sovrapposti, dotati di servizi necessari e di utenze, divengono piattaforme, o moduli edificatori (come le definisce il Ventura) che possono essere acquistati da diversi proprietari, da diversi ceti sociali, e con l'aiuto dell'architetto compongono lo sviluppo spaziale che influenza il risultato esteriore, la pelle, delle facciate. L'insieme dei diversi linguaggi testimoniano (secondo Pesce) testimoniano il nostro tempo, la sua complessità, la sua diversità, le incoerenze proprie di ogni periodo e la non omogeneità. Questo permetterebbe alla tipologia a torre l'immagine di un'architettura politica, pluralista, democratica ed un manifesto urbanistico in grado di rivoluzionare lo sviluppo delle periferie urbane. Il rifiuto delle rigidità prescrittive passa per l'ideazione di un grattacielo trasformando ogni singolo piano in una piattaforma pronta ad accogliere materiali schiumosi, leggeri, flessibili messi in relazione con le resine. Materiali che hanno aiutato alla realizzazione nel 1989-93 dell'Organic Building di Osaka. La facciata è rivestita da vasi in vetroresina dove sono stati inserite 80 tipologie di piante e alberi del posto. Le rappresentazioni di Pesce sono realizzate con matite e tempere su carta, donando al segno un carattere espressionista, dinamico, le ombre divengono il fulcro centrale per consentire, ad una maglia irregolare, in facciata, di consegnare all'osservatore un'immagine volumetrica definita. L'occhio sarà costretto, come in un labirinto, a cercare i riferimenti, gli elementi rintracciabili nel proprio processo percettivo, al fine di avere una lettura d'insieme del comples-

so, che forse, non arriverà mai. Non arriverà nemmeno nella lettura della linearità verticale del Ventura, l'architetto non ci consegna nessuna immagine di dettaglio della pelle esterna del complesso architettonico, in quanto essa, è il risultato delle scelte che ogni singolo utente apporta nella realizzazione e nella distribuzione degli spazi interni.

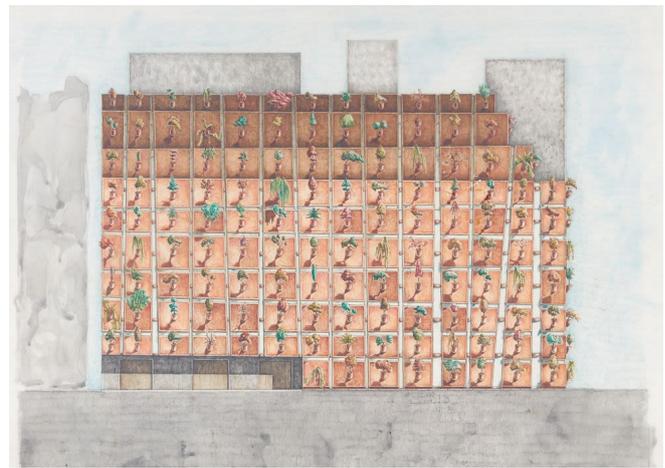
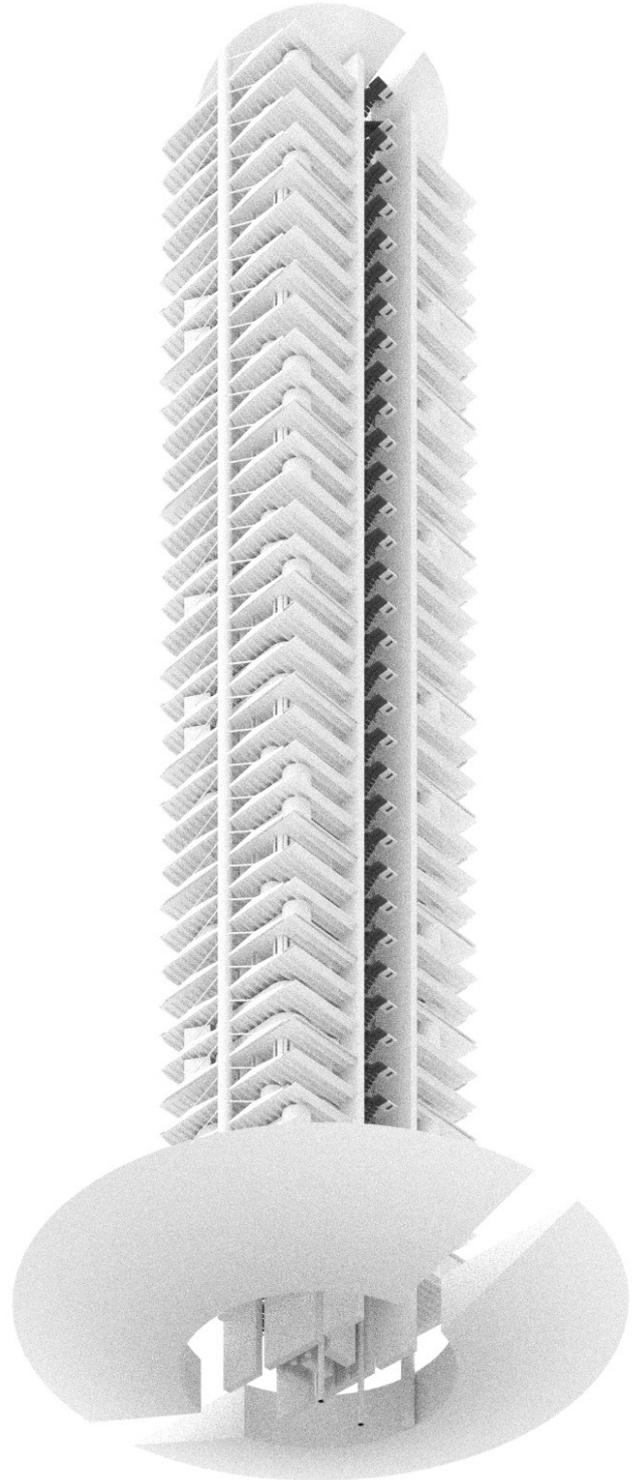


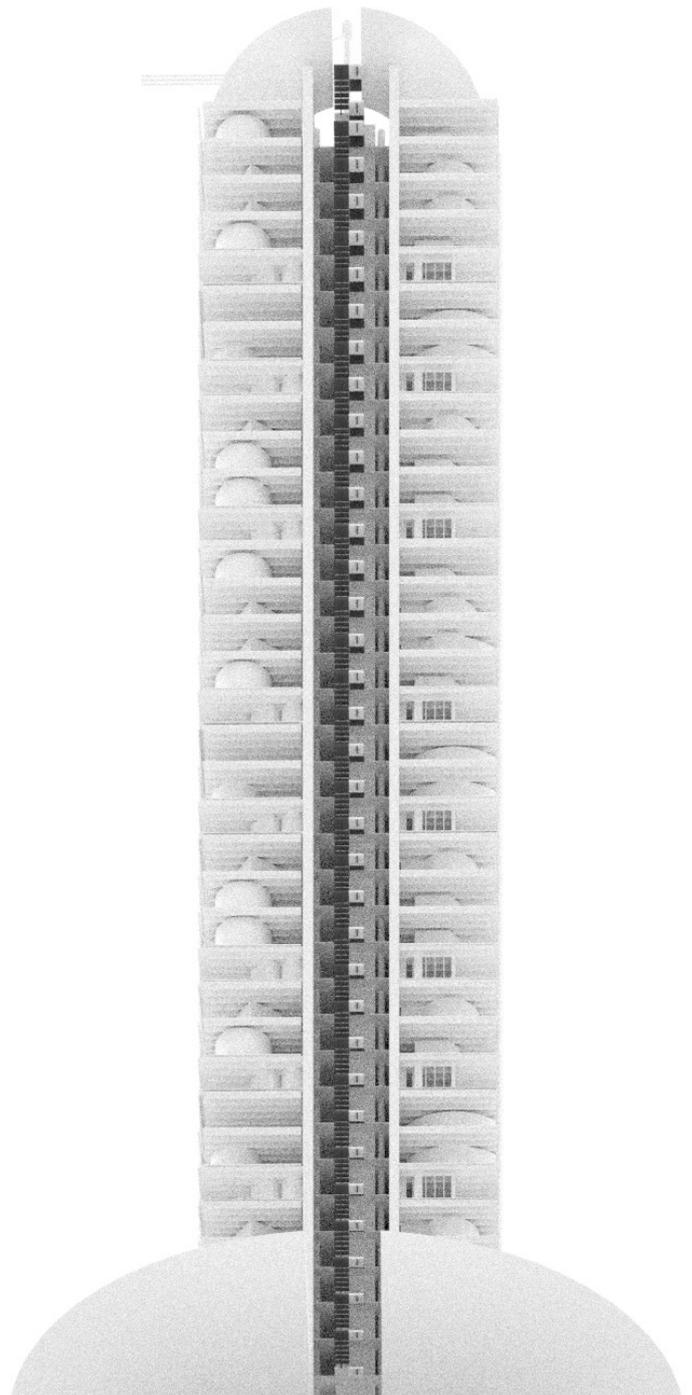
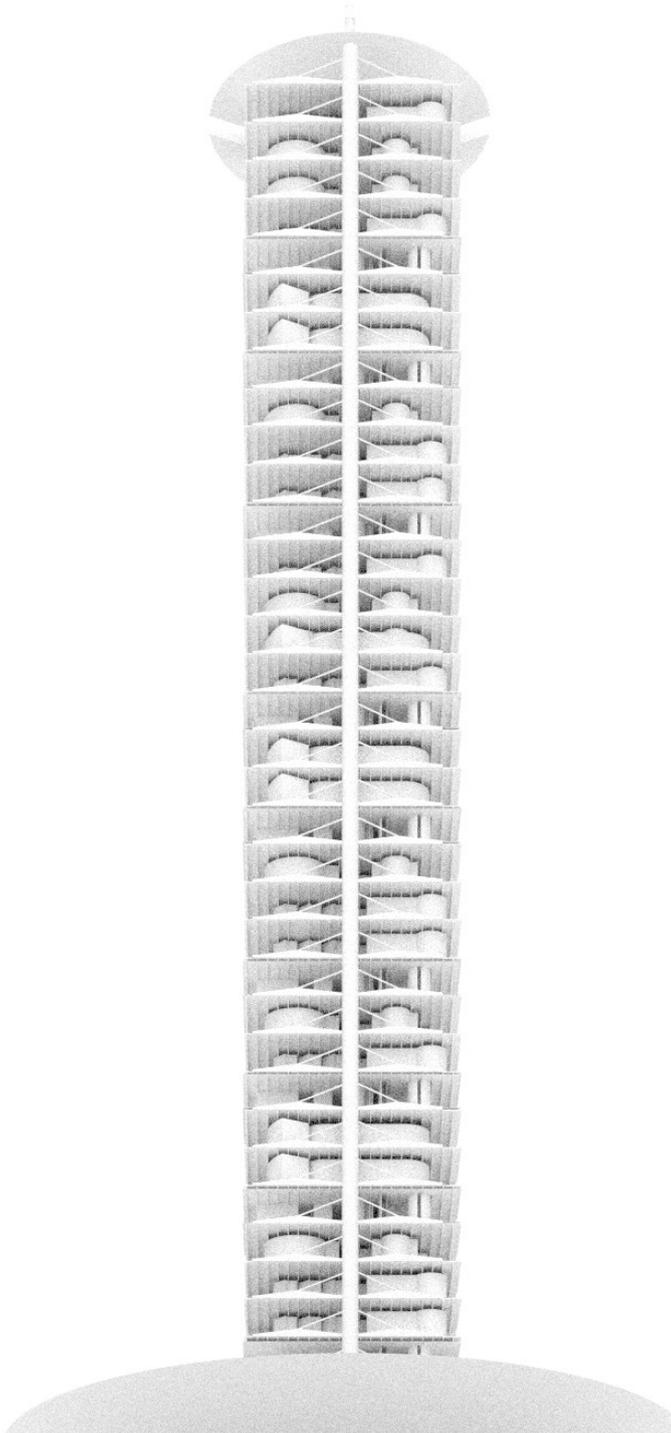
Figura 215 Gaetano Pesce. La torre pluralista, matita e pastelli su carta. 1987

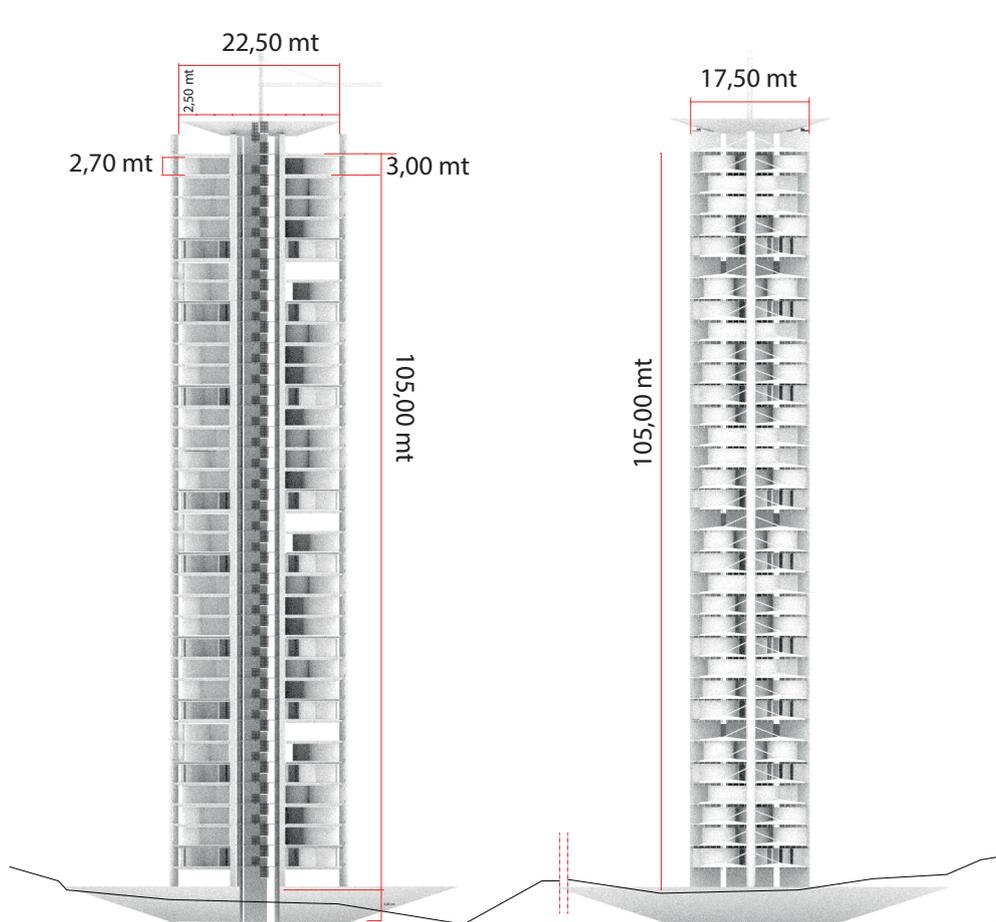
Figura 216 Modello della Torre Pluralista. arch.Gabriele Pimpini, 2017, New York.

127 Pesce. *Area 119* anno 2014



GALLERIA
immagini del modello delle vie verticali



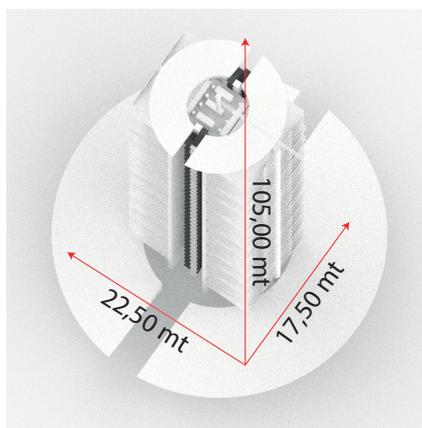
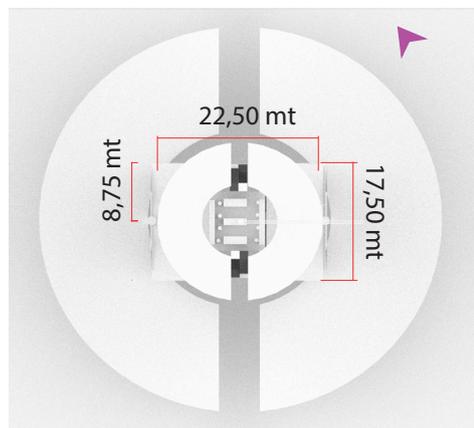


Prospetto Sud-Ovest

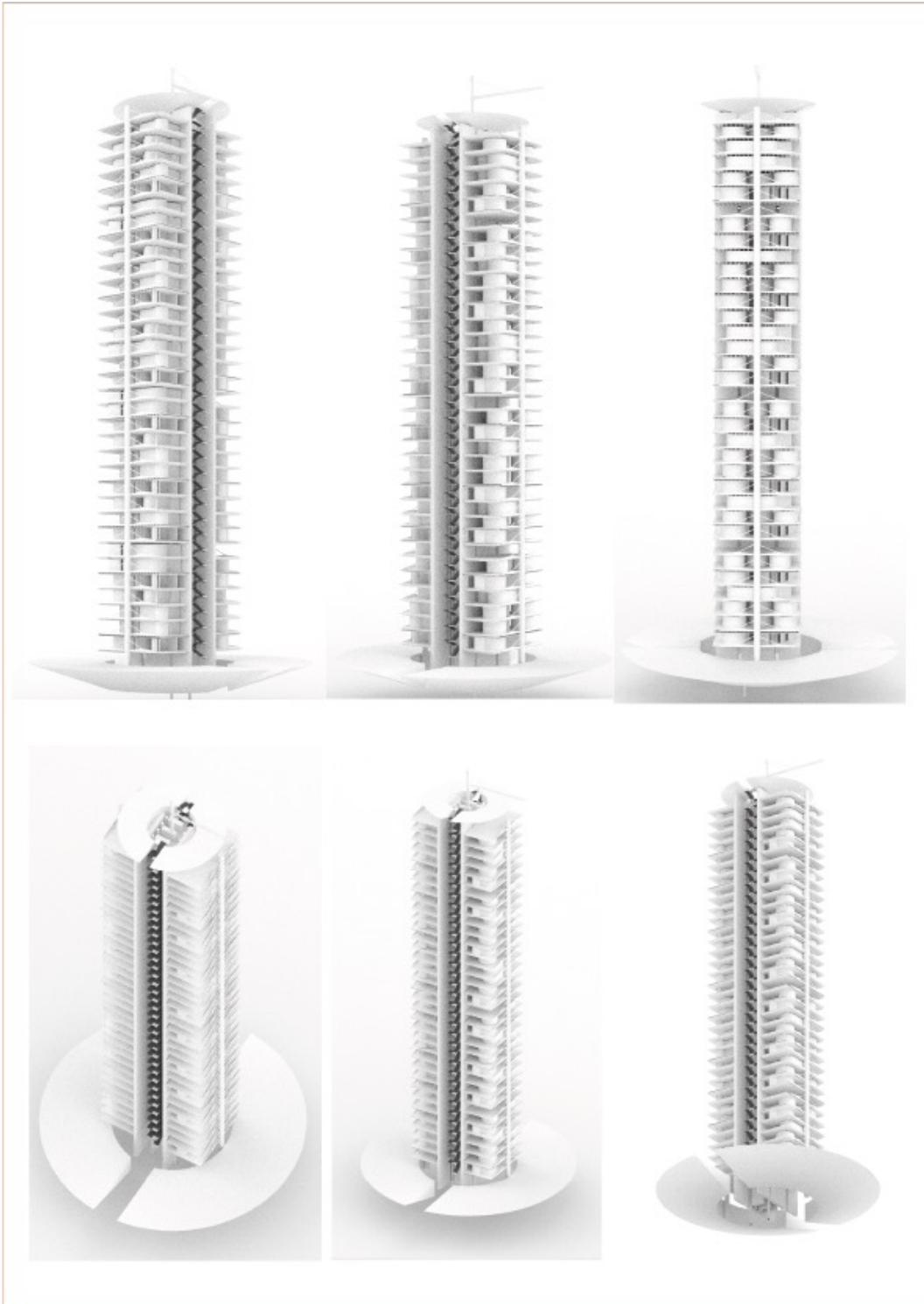
Prospetto Sud-Est

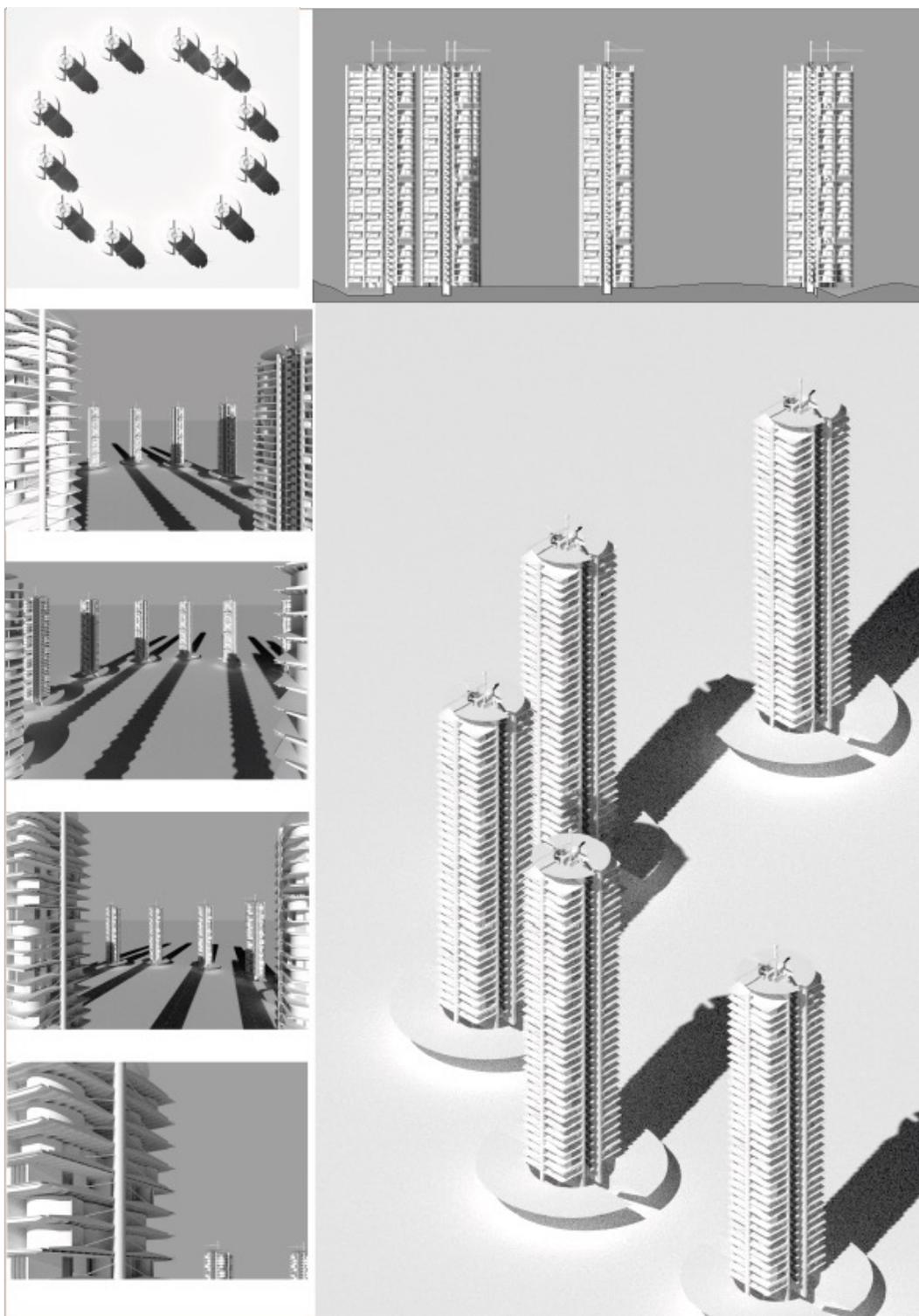
Planimetria

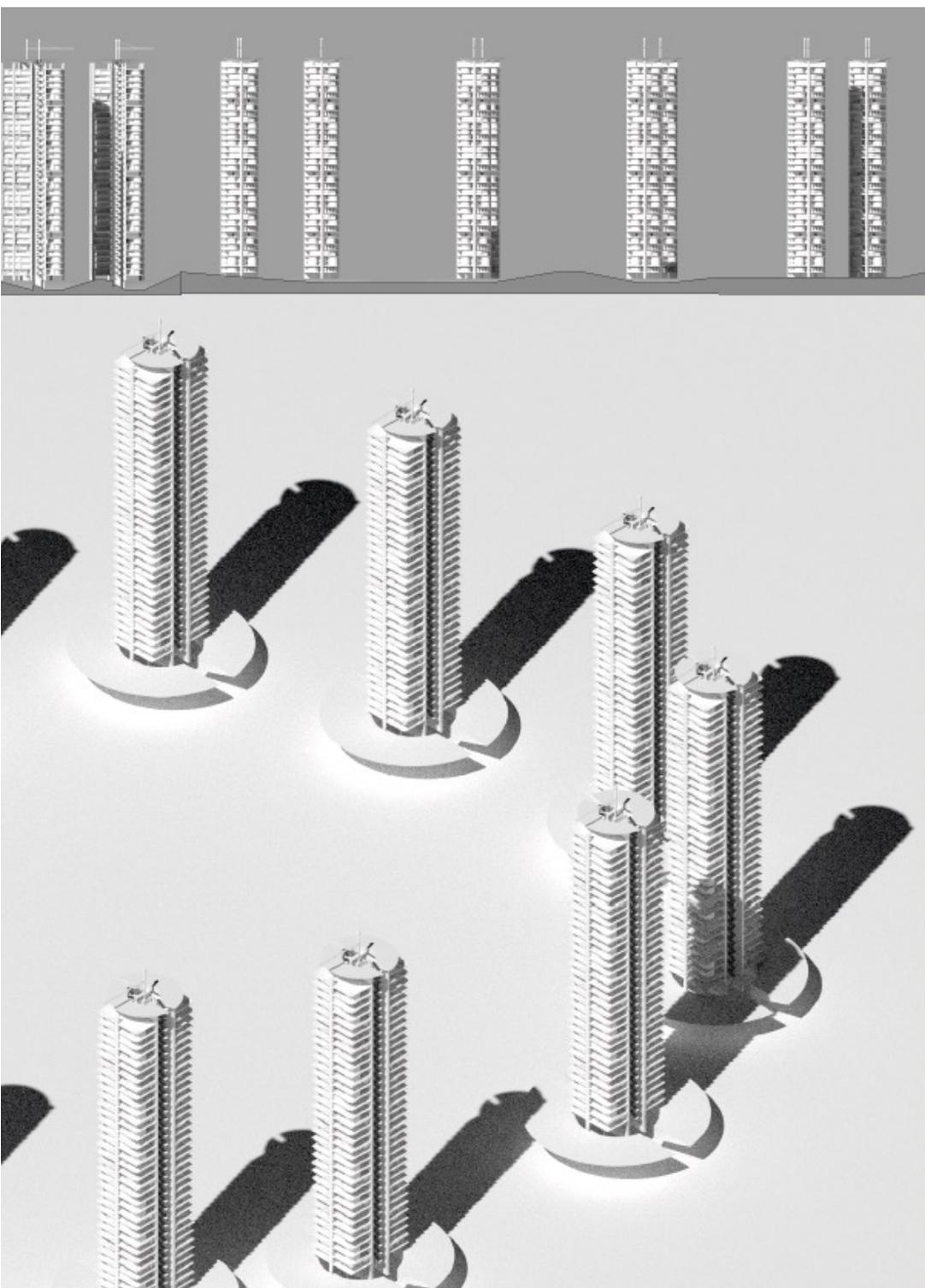
Assonometria

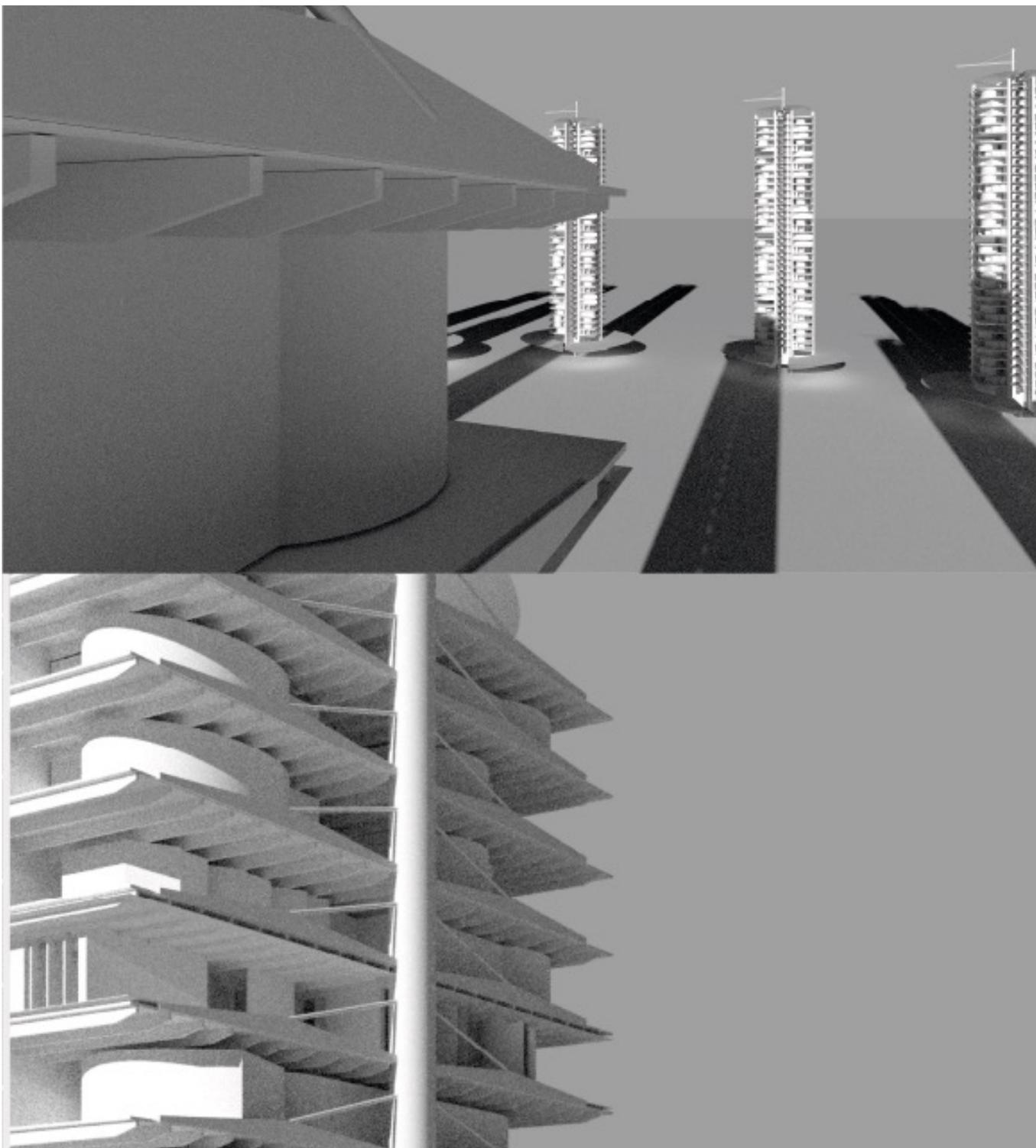


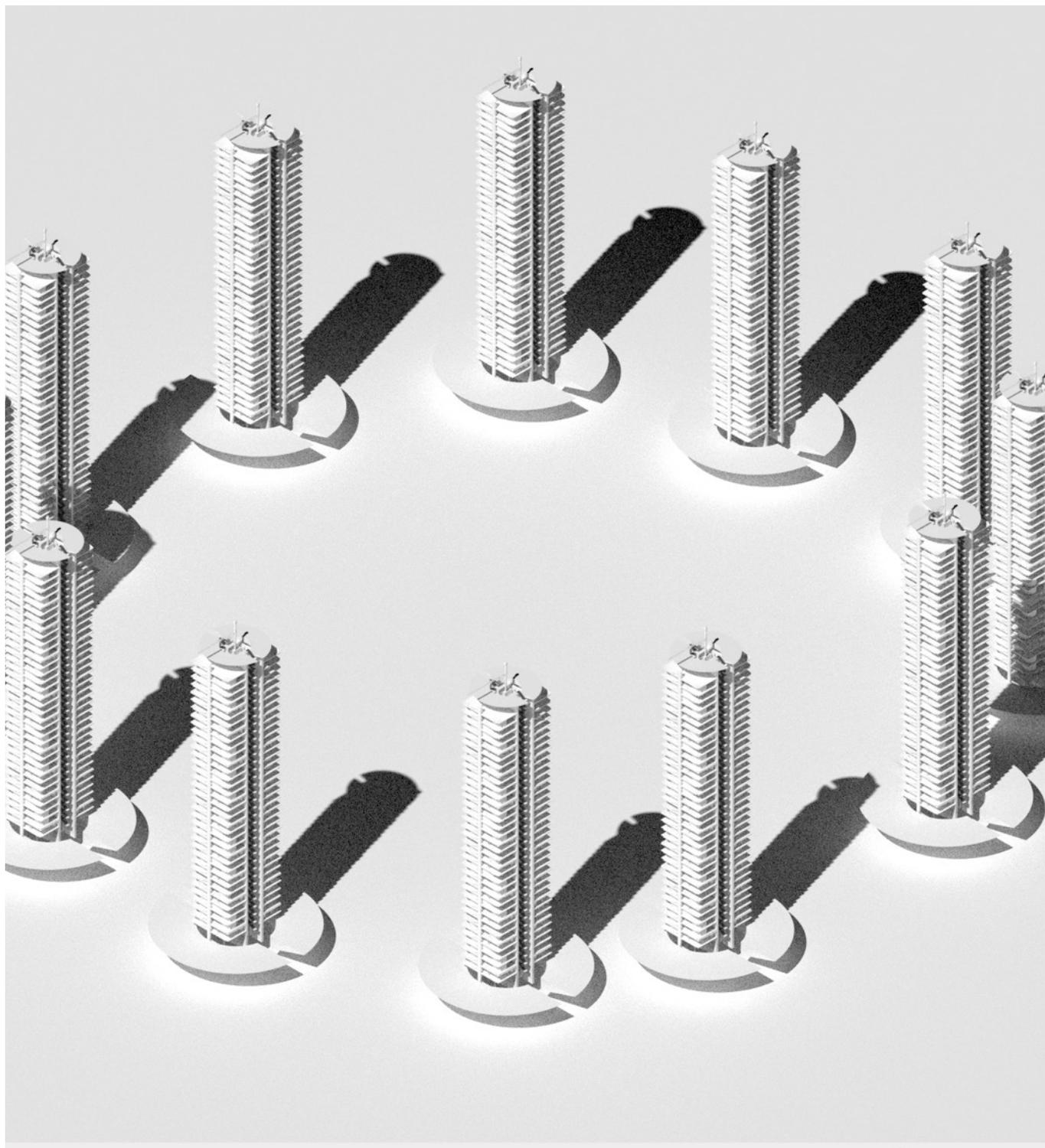
scala di rappresentazione 1:100

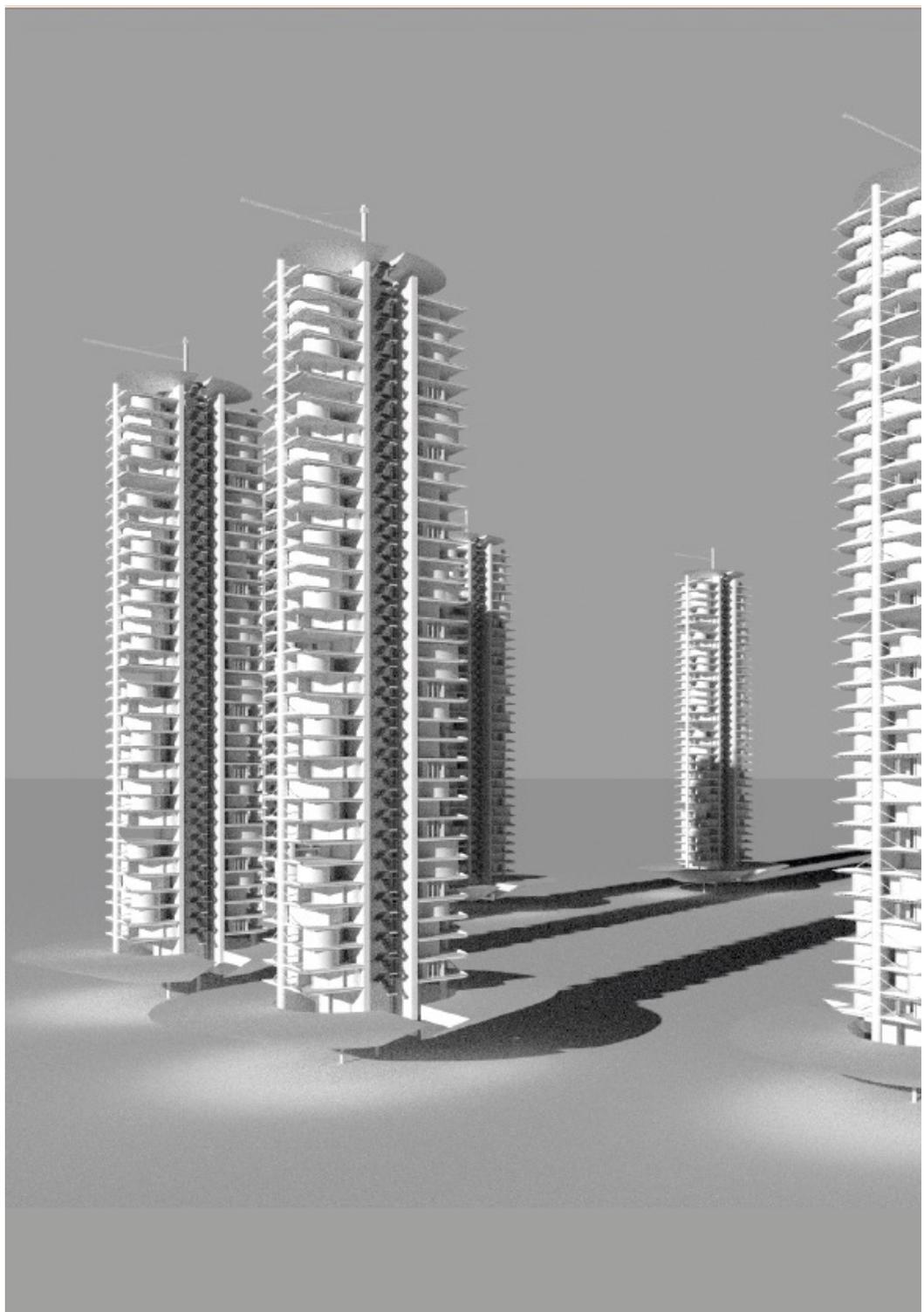


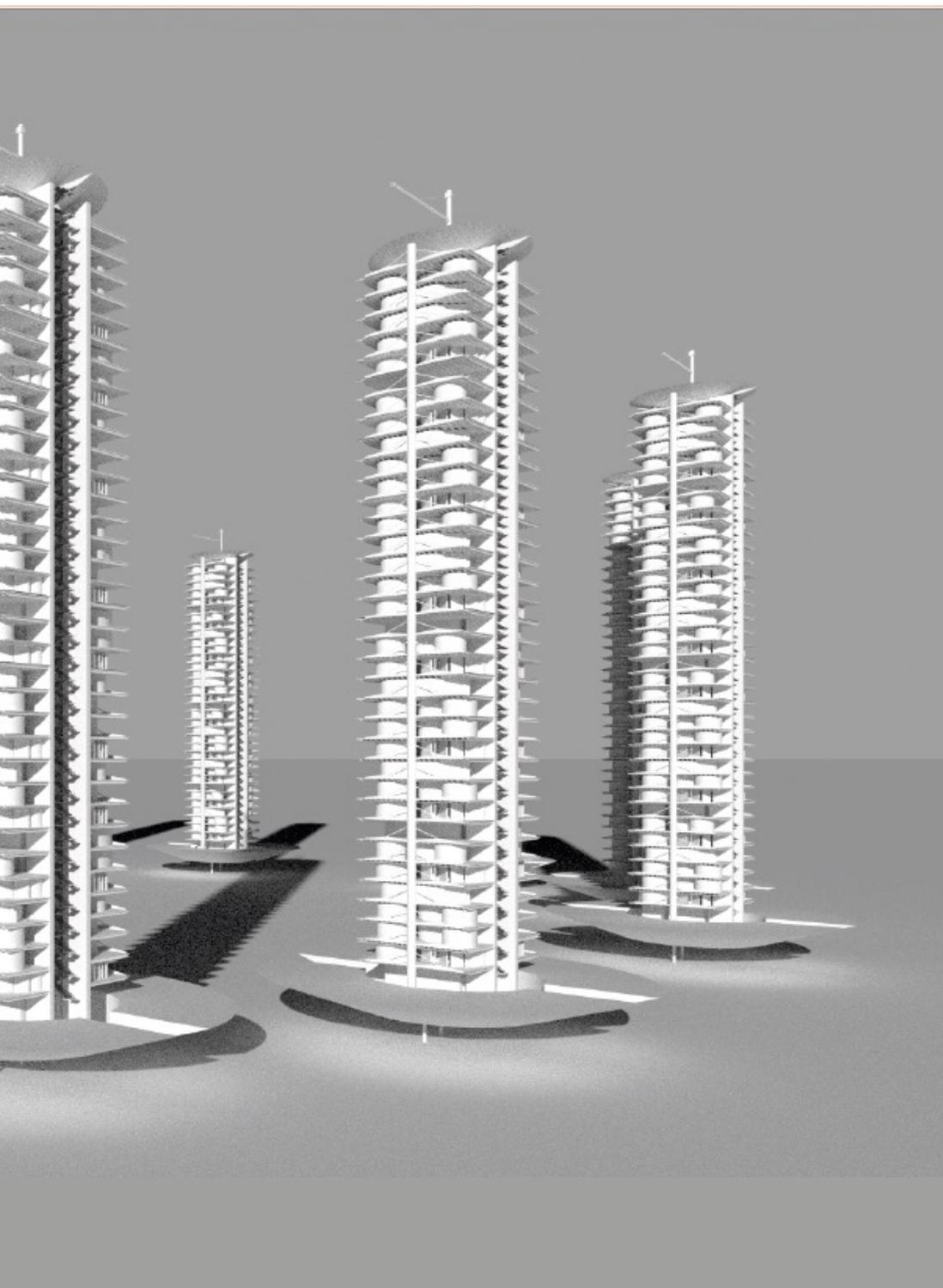




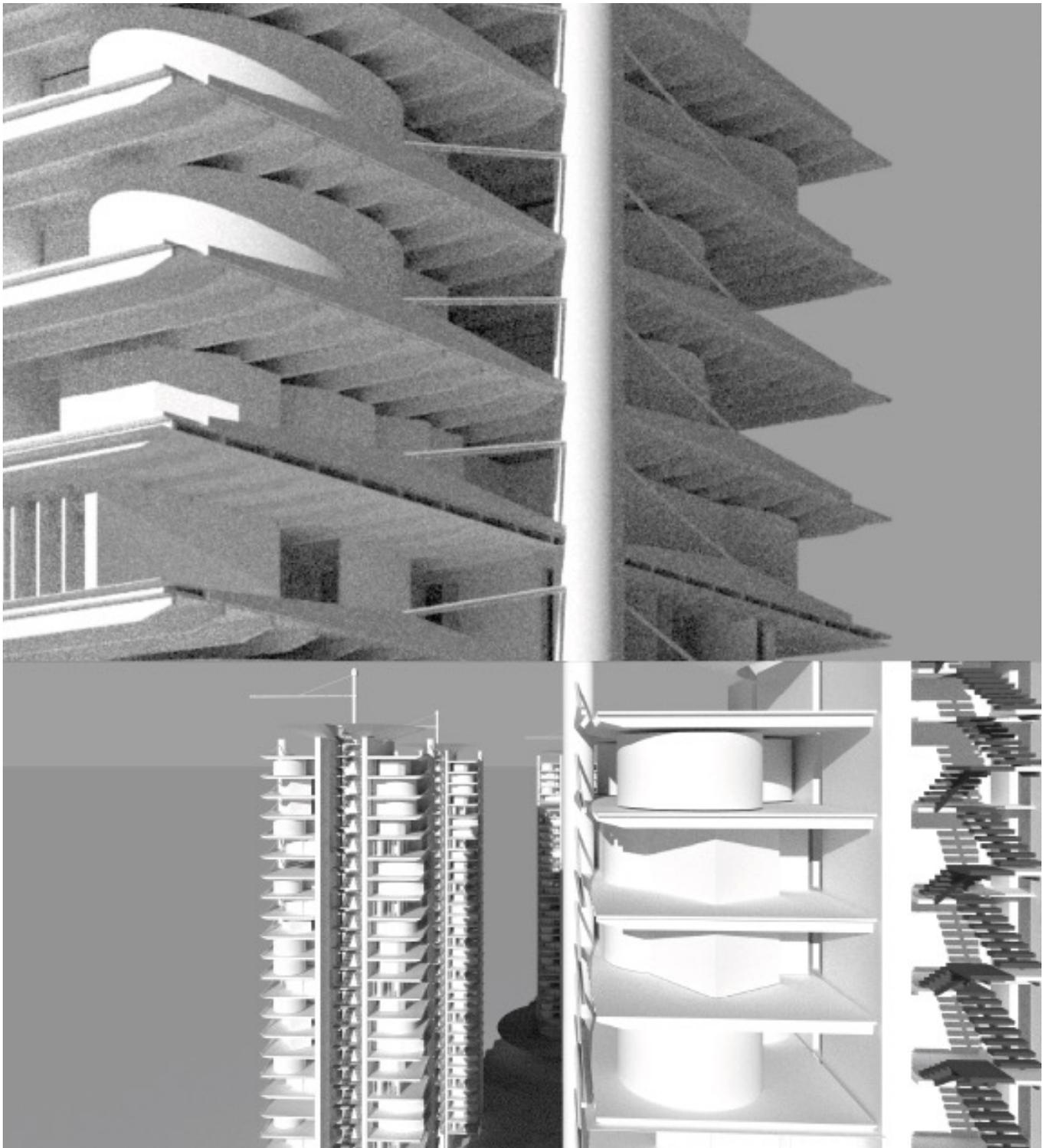




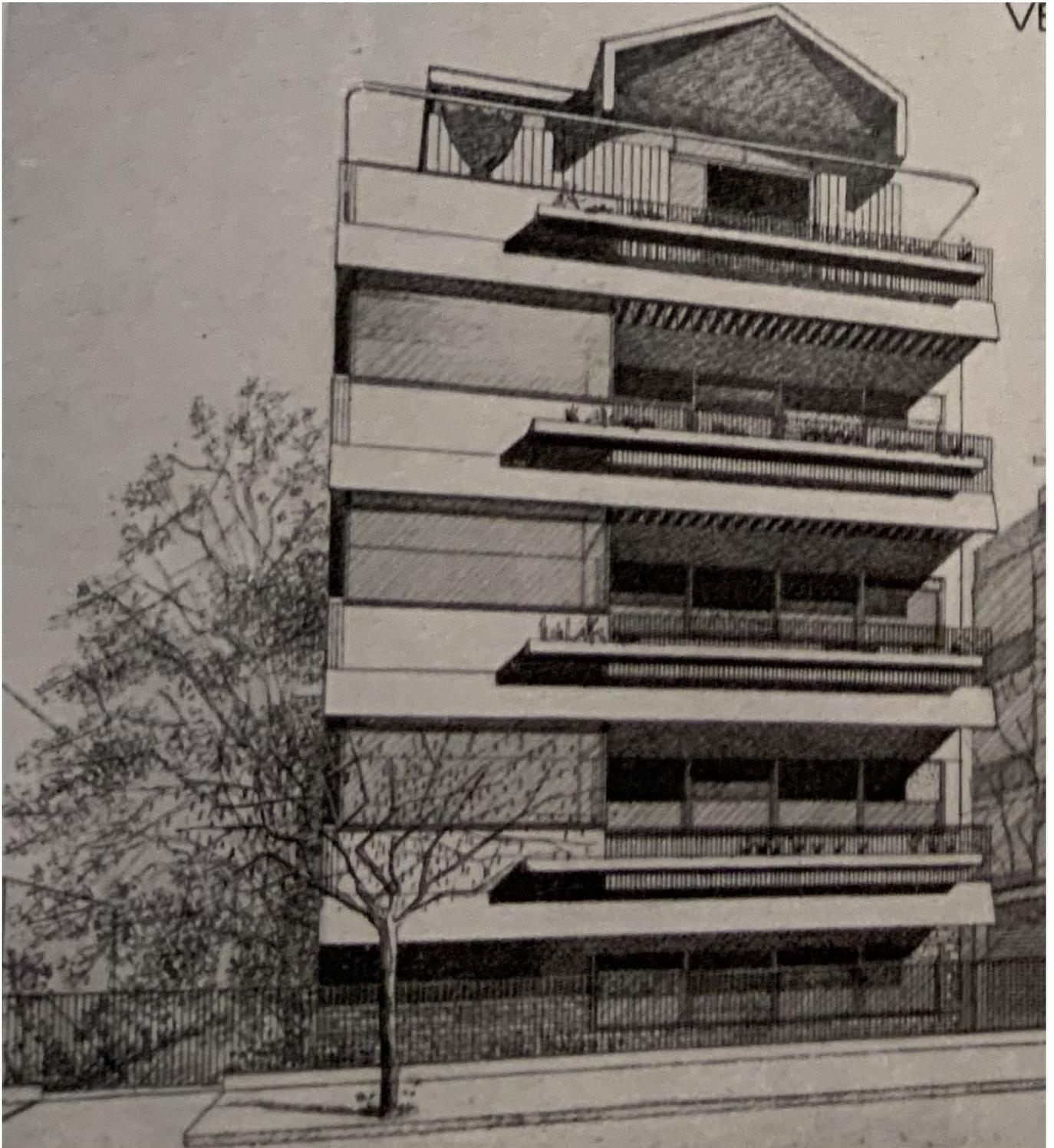








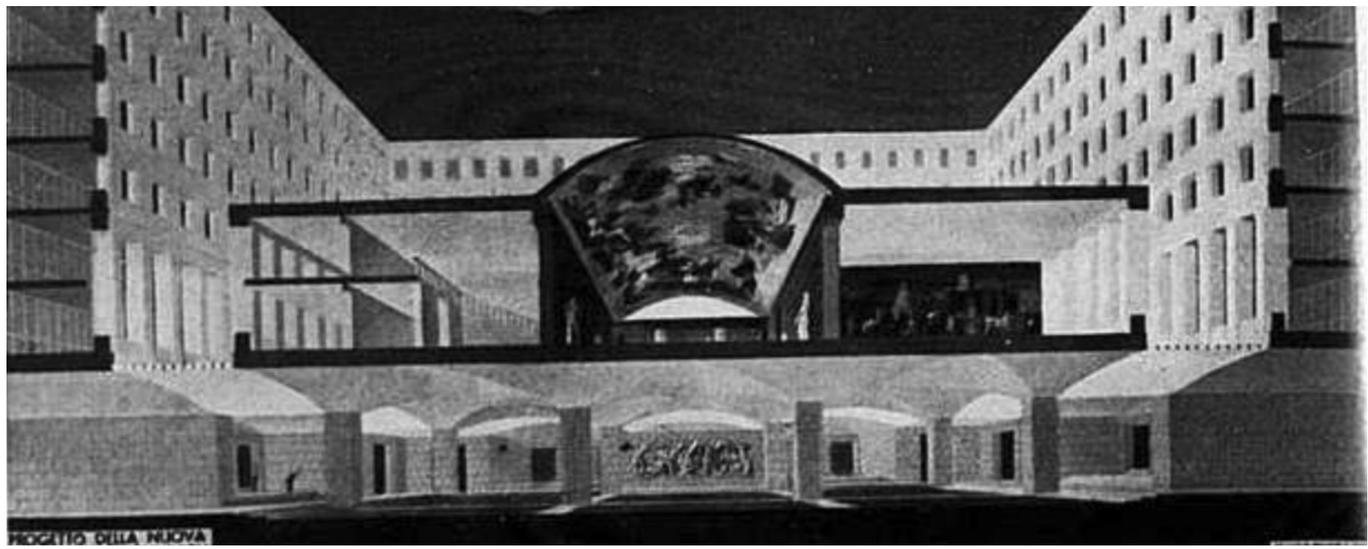
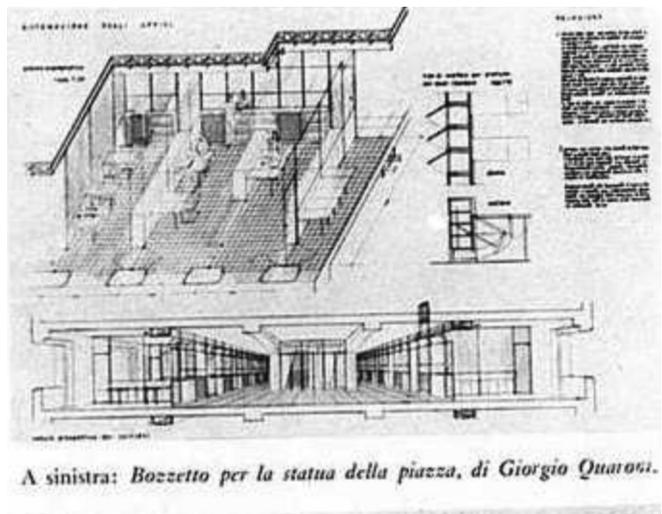
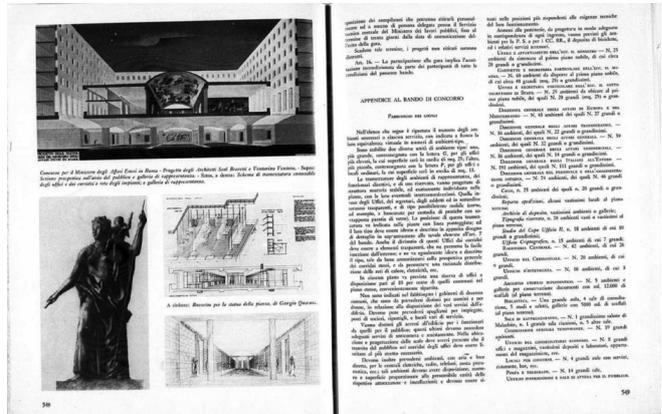
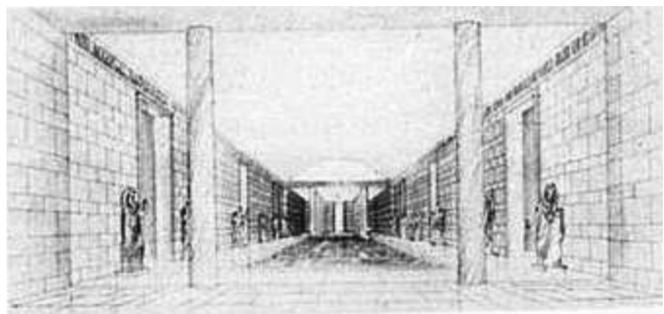
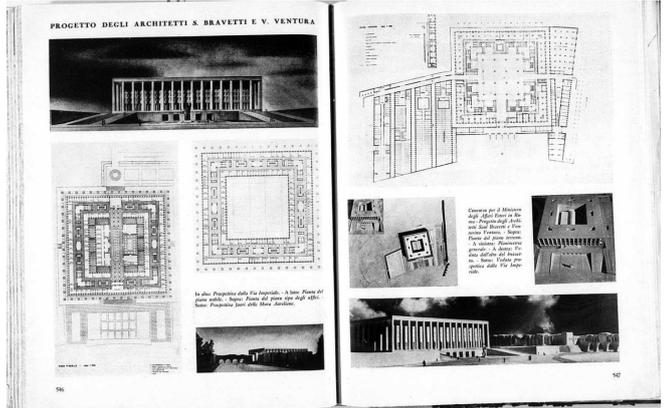
SCHEDE DI APPROFONDIMENTO
Disegni di progetto



Ivan Valcerca

Scheda 1 Concorso del Ministero degli Affari Esteri Roma, Bravetti-Ventura 1940

Cfr. "il concorso per il Ministero degli Affari Esteri in Roma", in "Architettura, annata XIX, fasc. 11, novembre 1940 Riproduzione delle pagine della rivista.

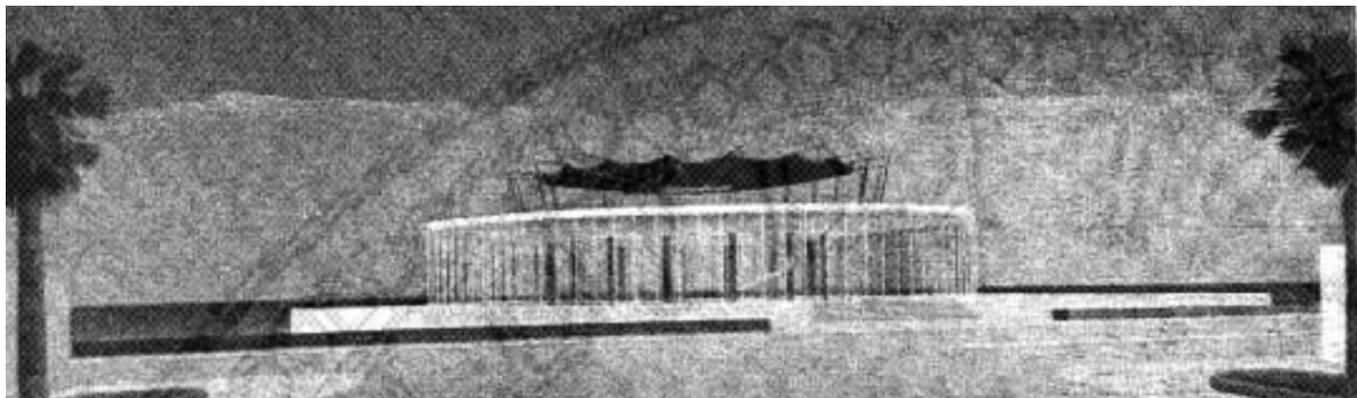
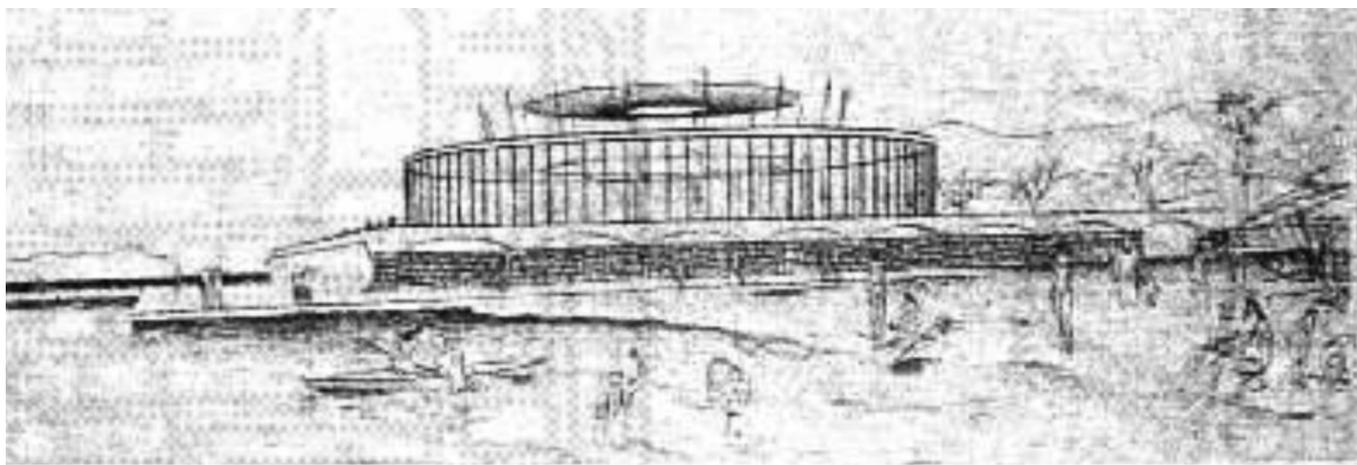
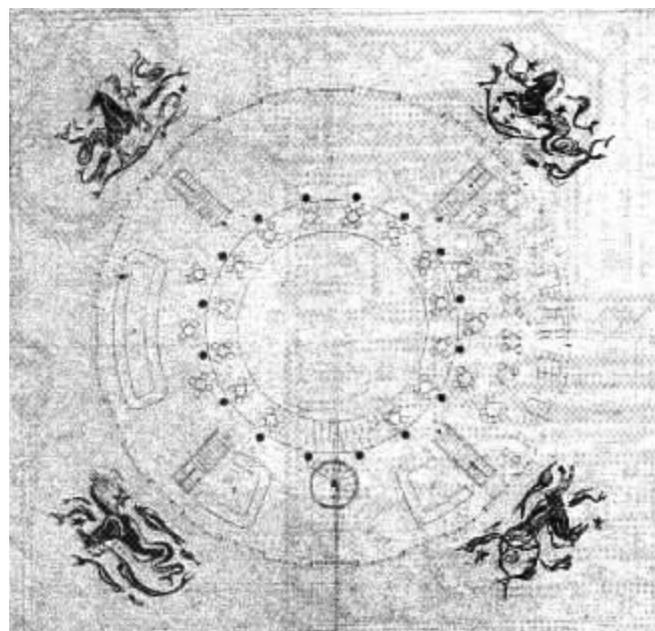
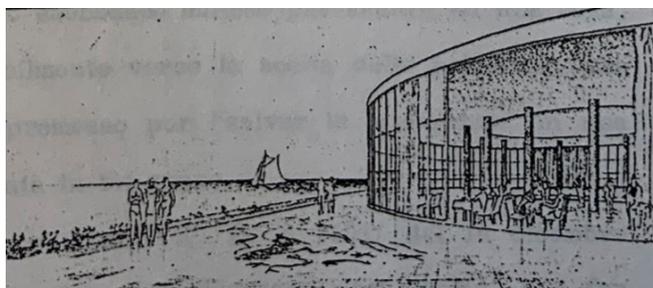


Scheda 2 Concorso per uno stabilimento balneare

Terracina, Susini-Ventura 1940

Cfr. "Concorso per il progetto di uno stabilimento balneare sulla riviera Circe a Terracina", in "Architettura", annata XXI, fasc.6, giugno 1942.

Progetto di Ventura e Susini. Vista planimetrica e prospettive complessive. Prospettiva a tempera.

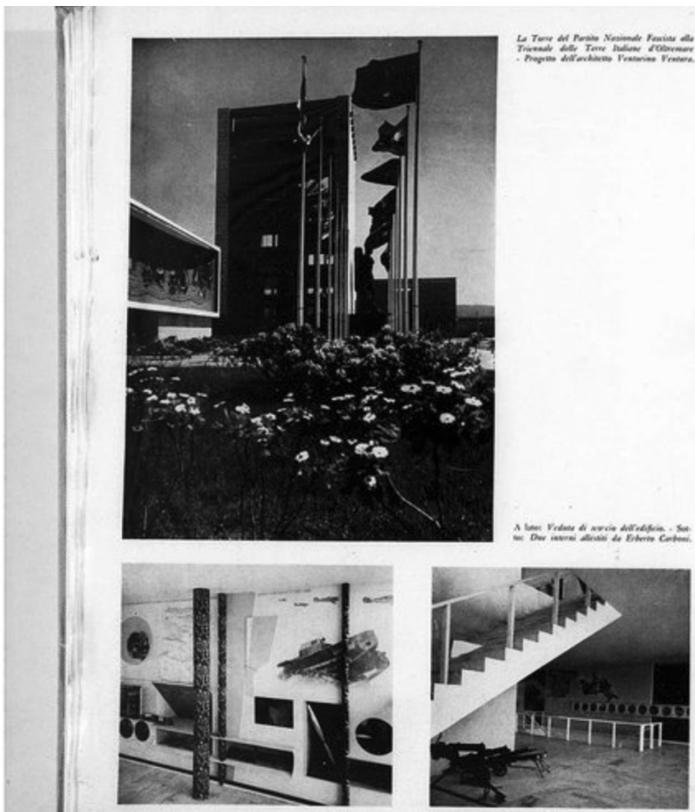
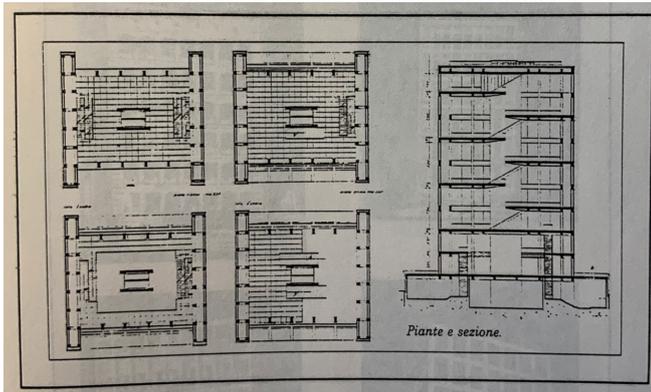


Ivan Valcerca

Scheda 3 Torre del P.N.F. alla mostra internazionale d'Oltremare di Napoli 1939

Cfr. l'Italiana. " Il padiglione cultura propaganda e sanità alla mostra d'Oltremare a Napoli, Casa Littoria del nuovo Fuorigrotta annata XX"

Riproduzione delle pagine della rivista.

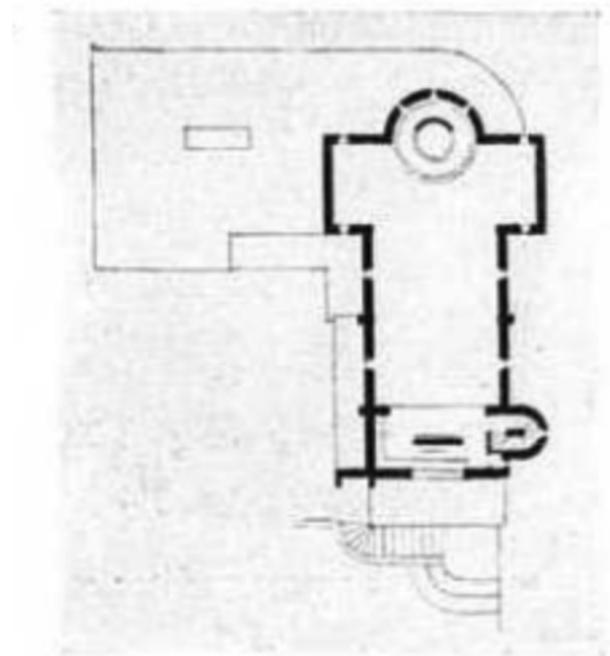
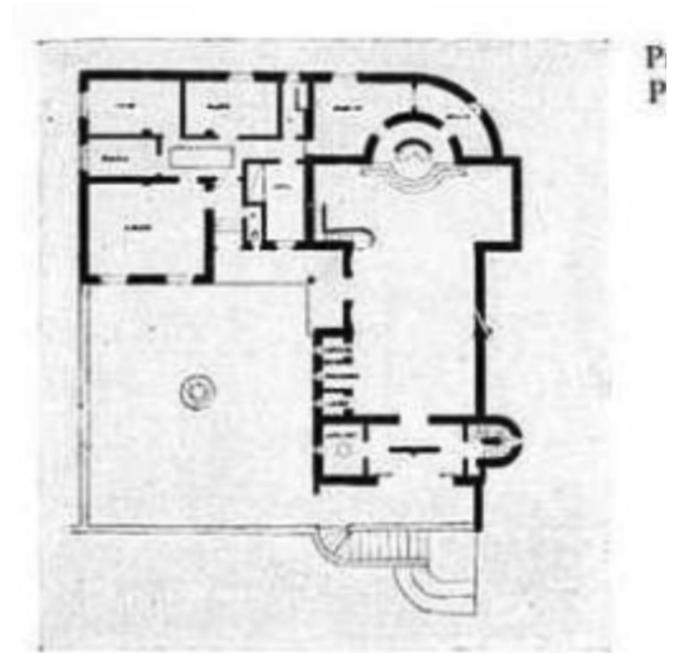


**Scheda 4 Concorso per progetti tipo edifici di
destinarsi a casa del fascio in centri rurali e di
confine 1942**

*Cfr. "Concorso tra studenti della scuola d'architettura di
Roma per le chiese rurali nell'architettura di Messina" in
"Architettura", annata XII, fasc.10, Ottobre 1933, p. 644*

*Pianta del piano terra della chiesa, pianta del piano supe-
riore. Scala di rappresentazione 1: 100*

Prospettiva a tempera



Ivan Valcerca

Scheda 5 Palazzina di Via Montanelli n. 11, Roma, 1953

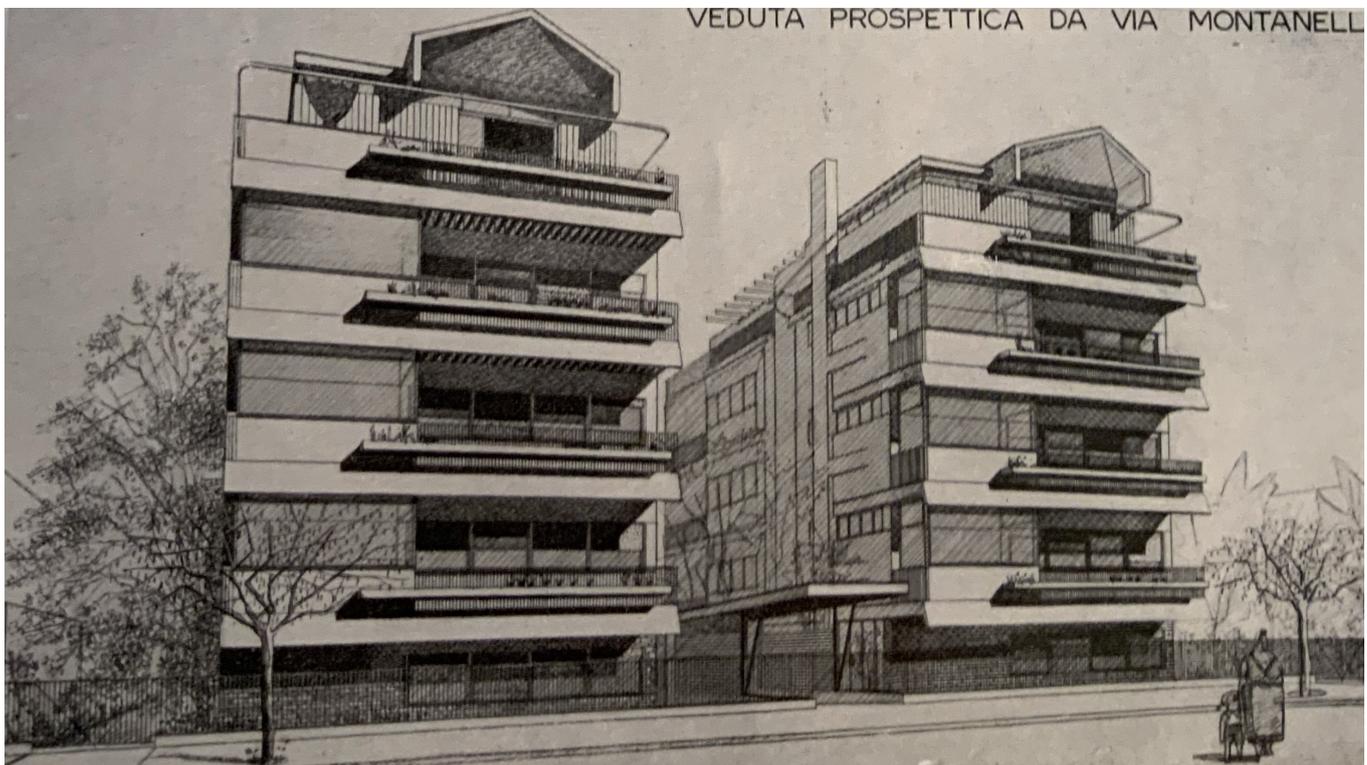
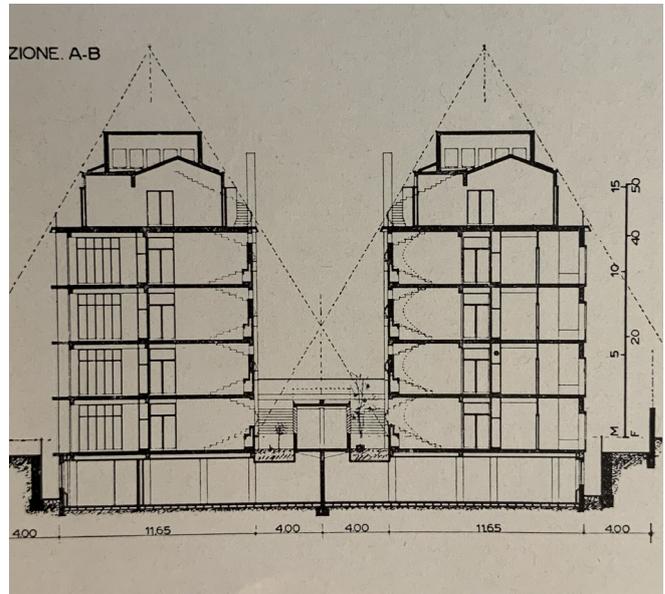
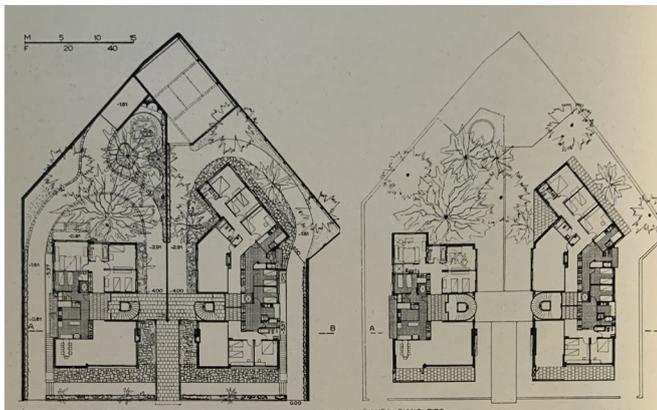
Cfr. "L'Architettura", n. 10, anno 08/1956

piante e prospetti, scala di rappresentazione 1:100.

Prospettiva accidentale. Inchiostro su carta.

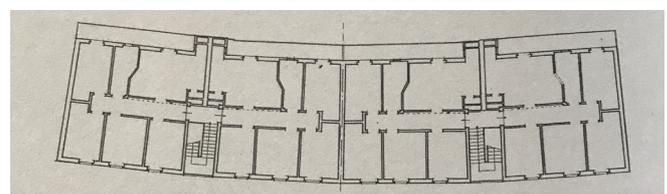
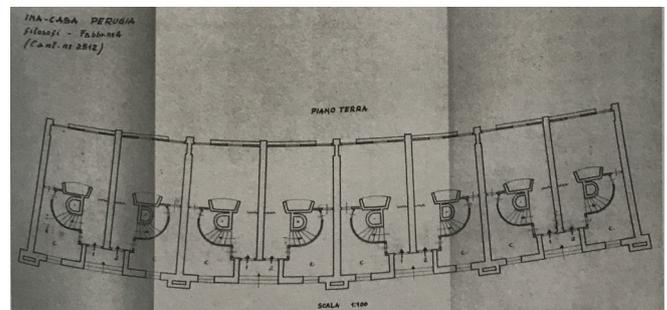
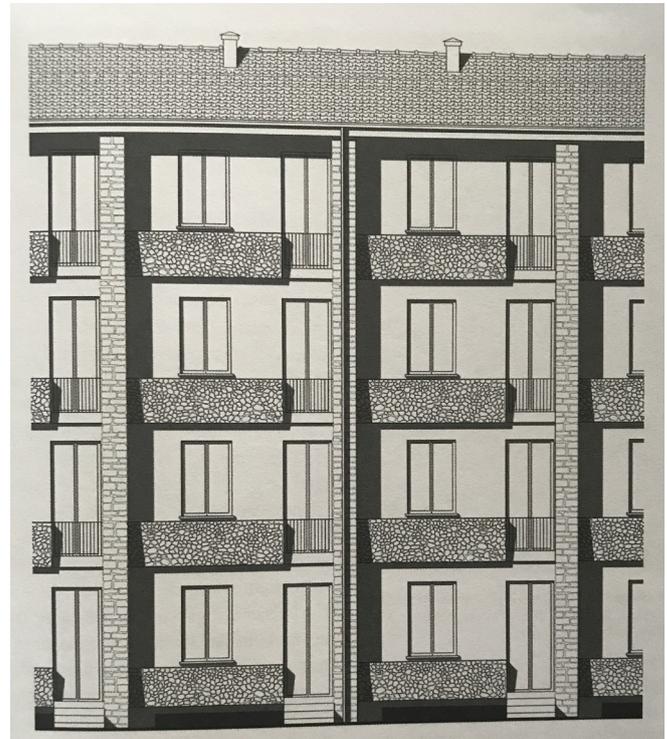
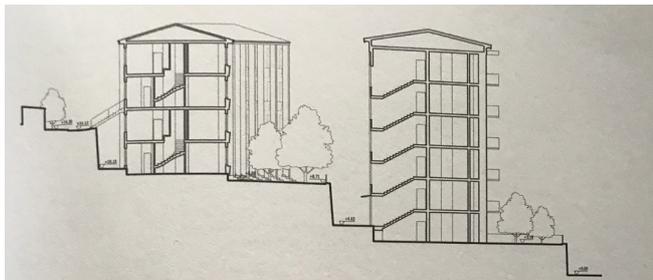
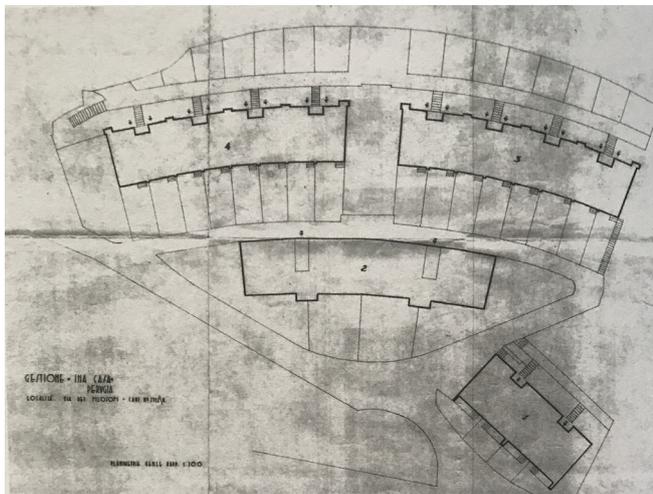
Disegni conservati nell'archivio della XV Ripartizione (Edilizia Privata)

Comune di Roma, protocollo n.20479/55



Scheda 6 Case Popolari di via Piaggio dei Filosofi, Perugia, 1954

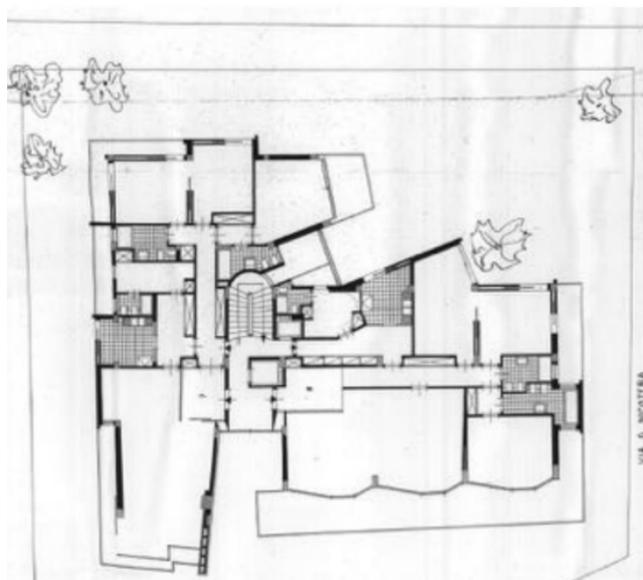
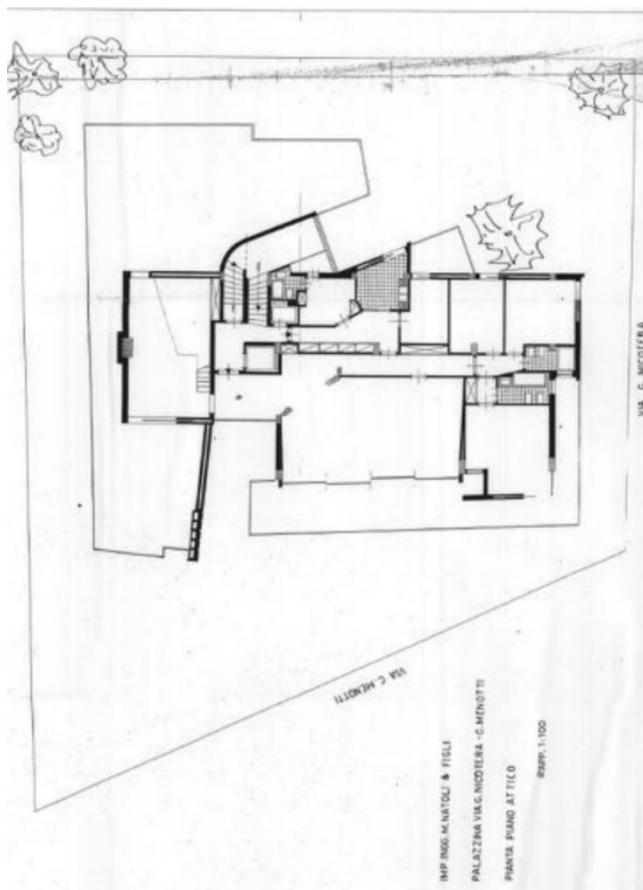
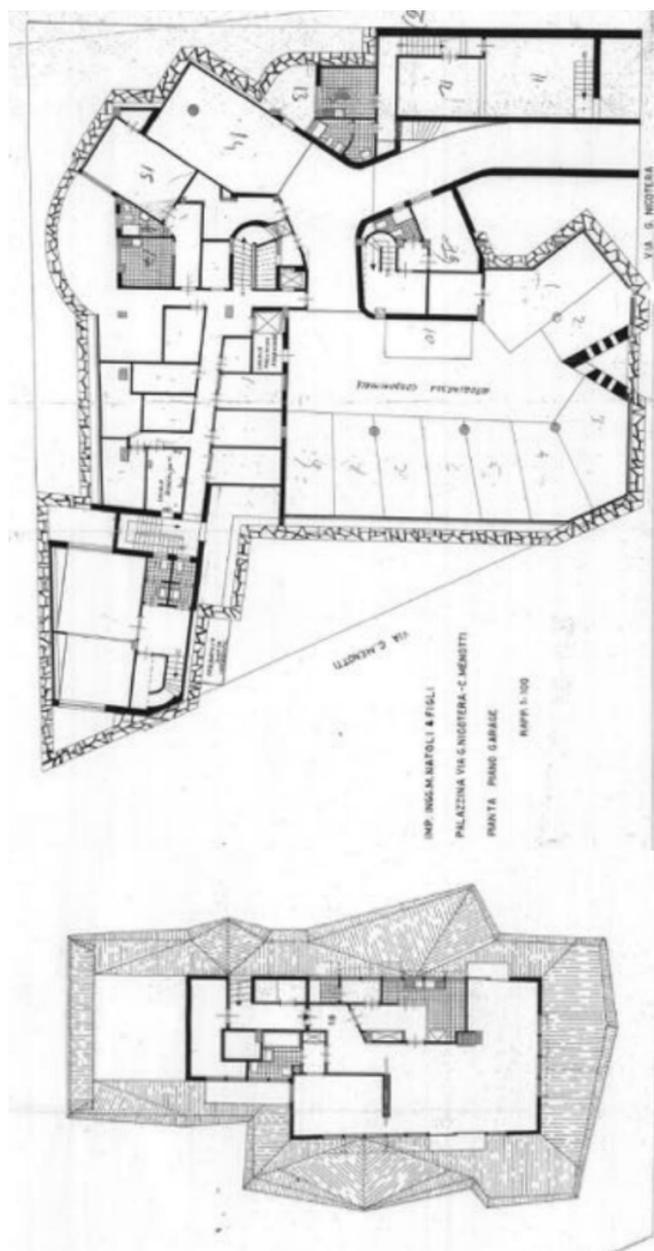
Impresa esecutrice Benemio & Fernando Tardini, PERUGIA 1952-54 Disegni di progetto in scala di rappresentazione 1:100. Immagine fotografica ATER Perugia, tratto da - Lasca-ro, EFFE 2012. Direzione generale Creatività Contemporanea.



Ivan Valcerca

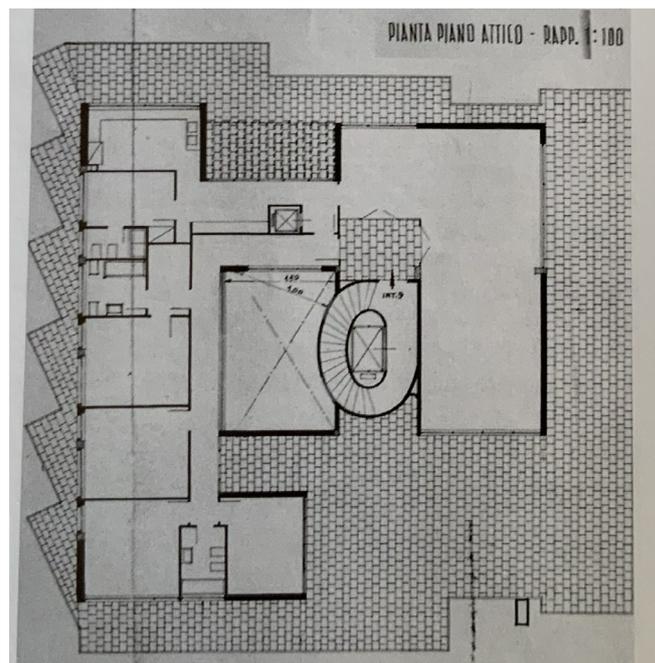
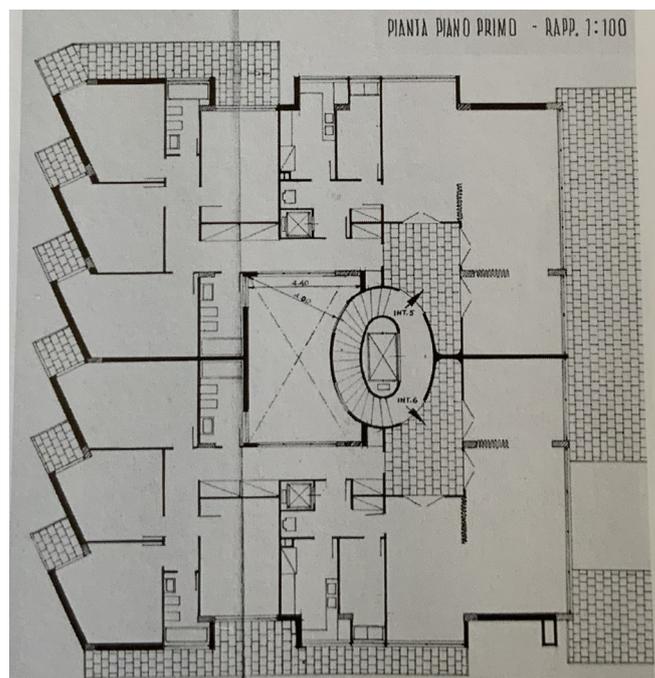
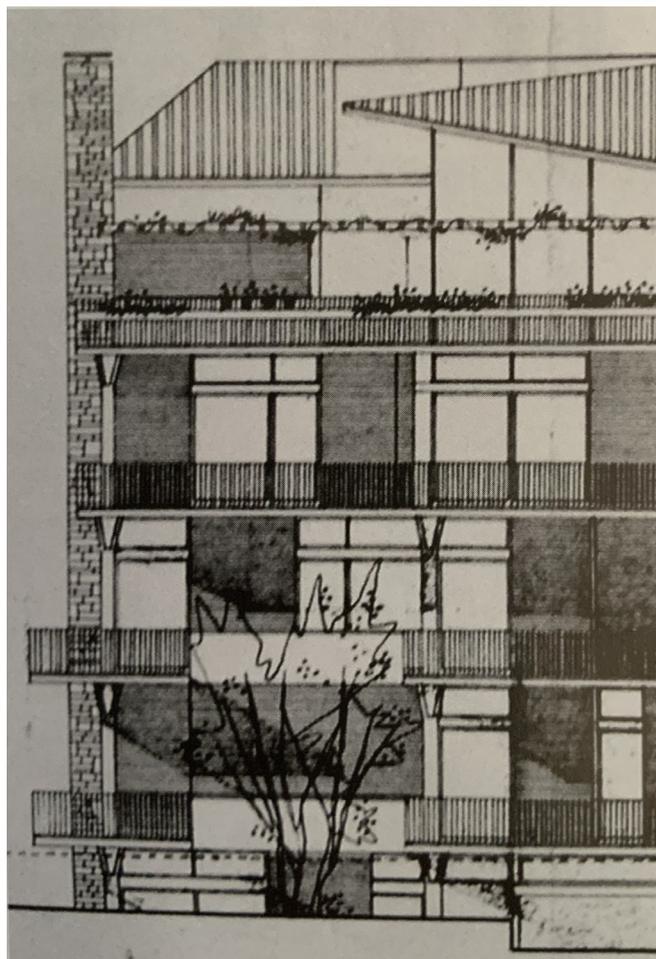
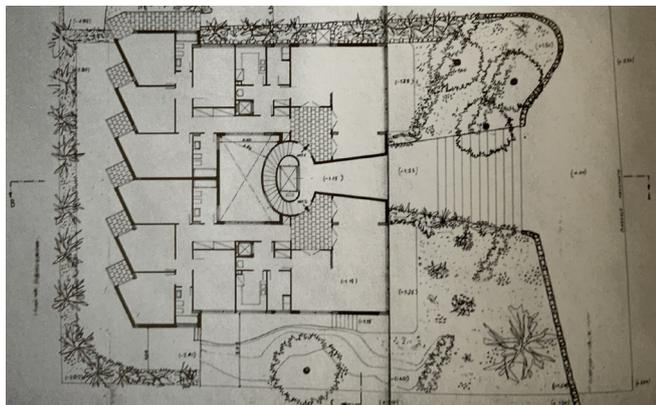
Scheda 7 Palazzina Via Ciro Menotti n.5, Roma 1965

Disegni di Progetto conservati nell'archivio della XV Ripartizione (Edilizia Privata), Comune di Roma, protocollo n.11124/58



**Scheda 8 Palazzina Via Luciani n.45, Roma
1958-59**

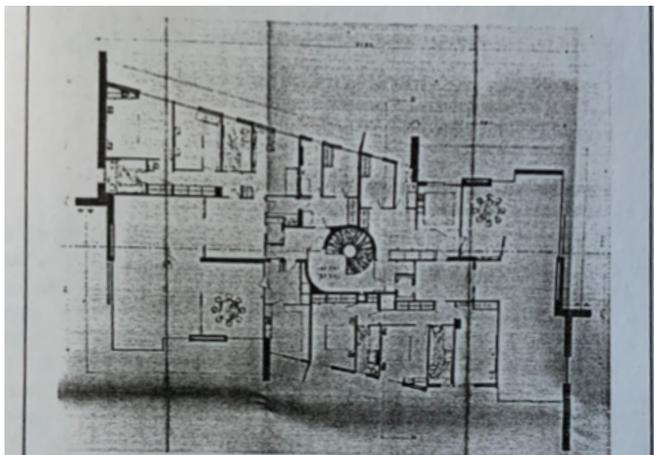
*Disegni di Progetto conservati nell'archivio della XV
Ripartizione (Edilizia Privata), Comune di Roma, protocollo
n.37517/58 (lotti dall'1 al 12)*



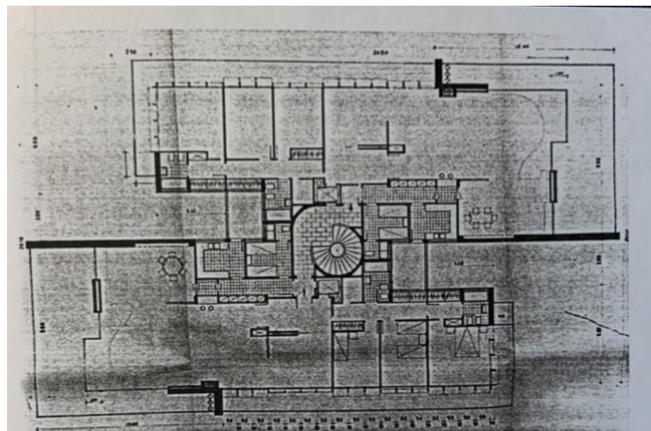
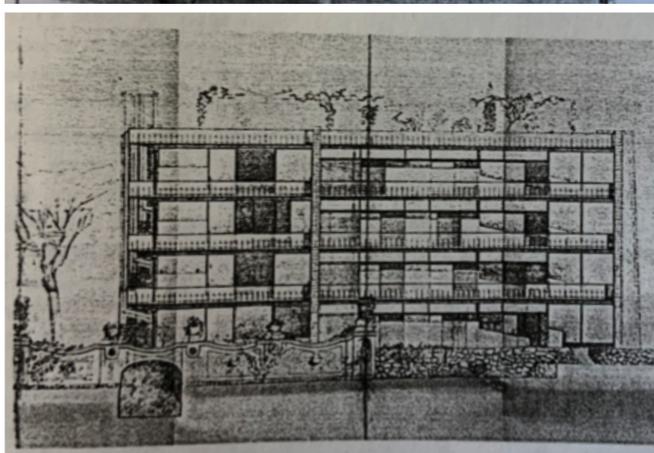
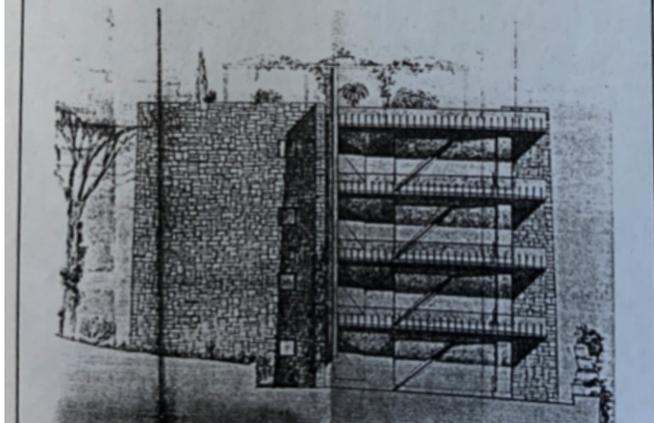
Ivan Valcerca

**Scheda 9 Palazzina Via Flaminia n. 497, Roma
1960**

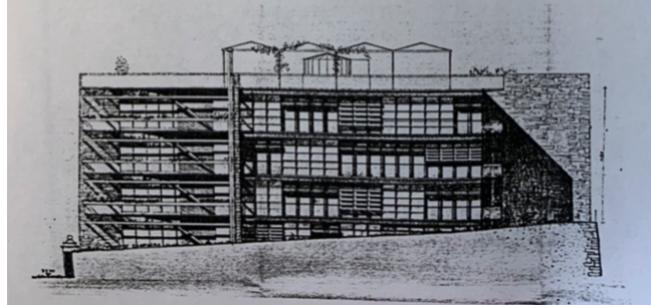
*Disegni di Progetto conservati nell'archivio della XV Ri-
partizione (Edilizia Privata), Comune di Roma, protocollo
n.11124/58*



Pianta piano tipo.
Prospetto laterale.



Pianta piano tipo.
Prospetto nord.



**Scheda 10 Palazzina Via Gomenizza n.50, Roma
1962**

*Disegni di Progetto conservati nell'archivio della XV Ri-
partizione (Edilizia Privata) , Comune di Roma, protocollo
n.50703/61 (2 villini)*

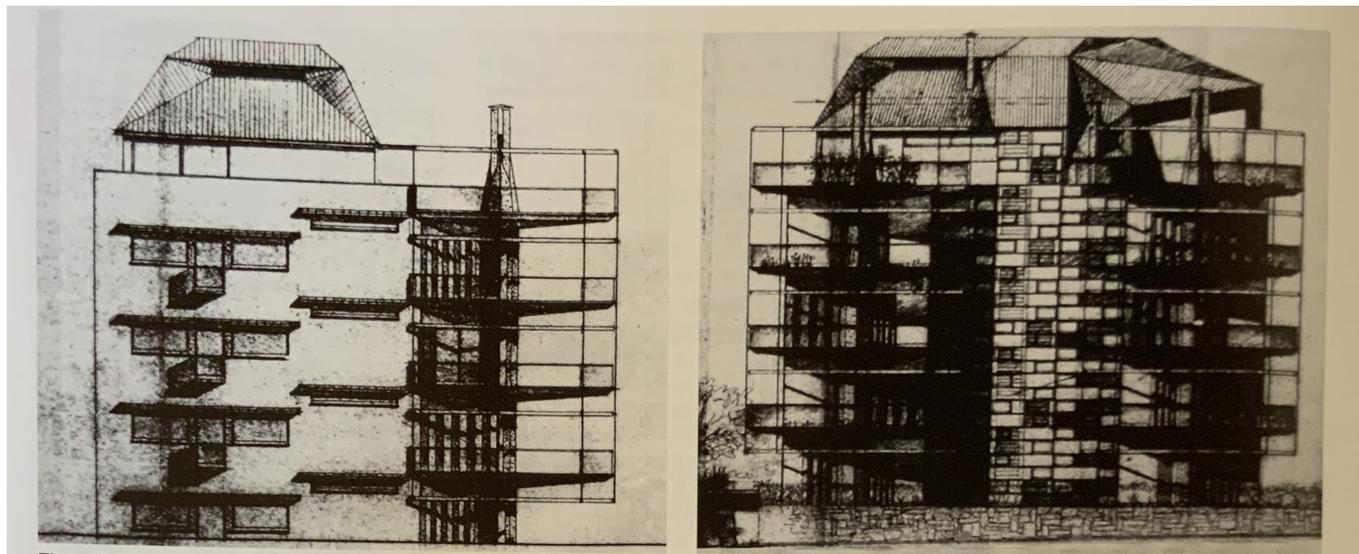
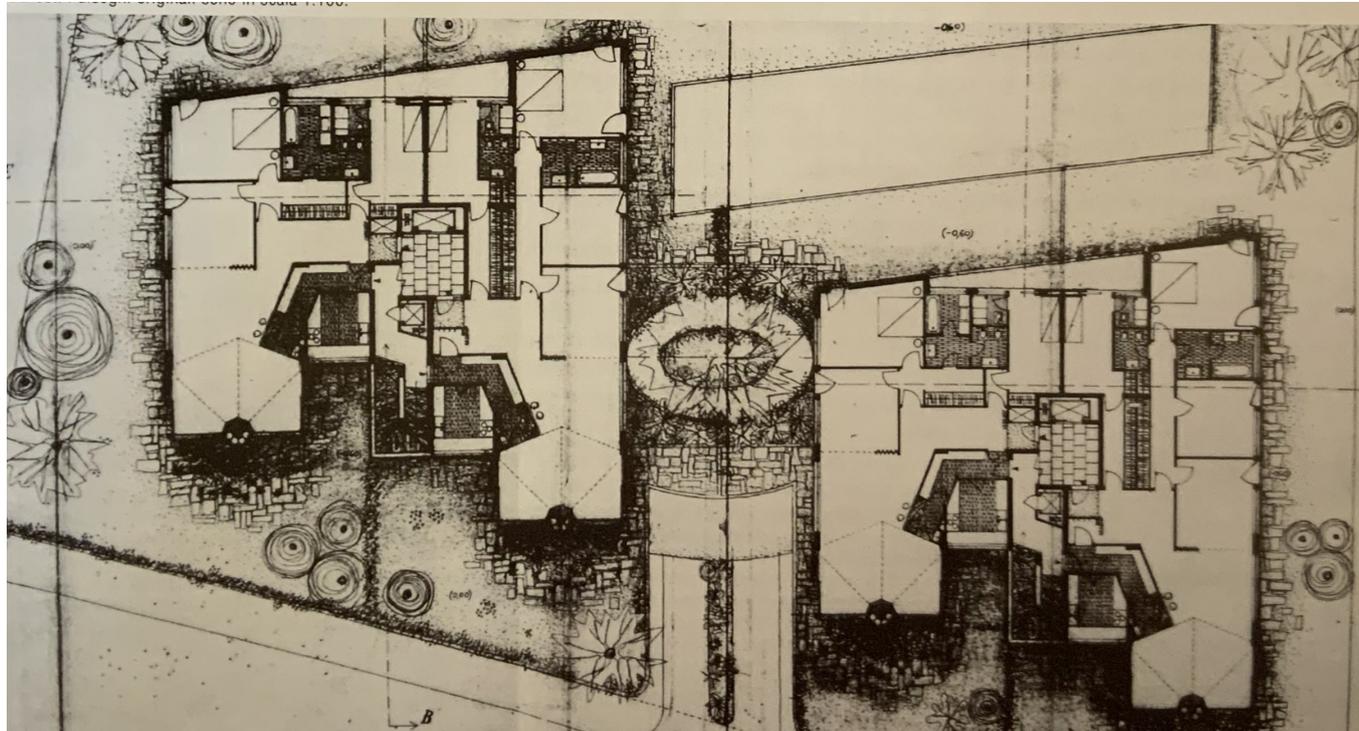
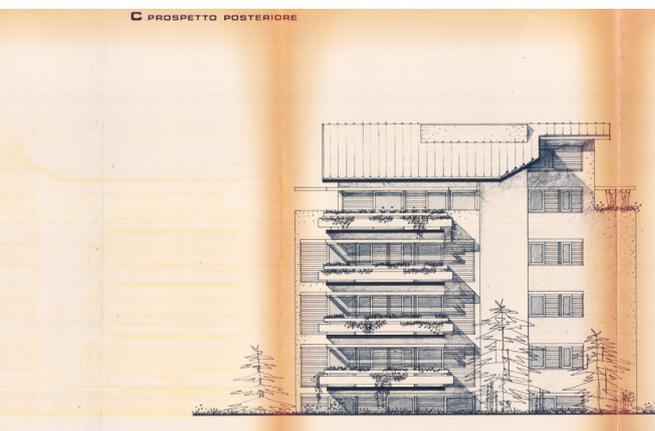
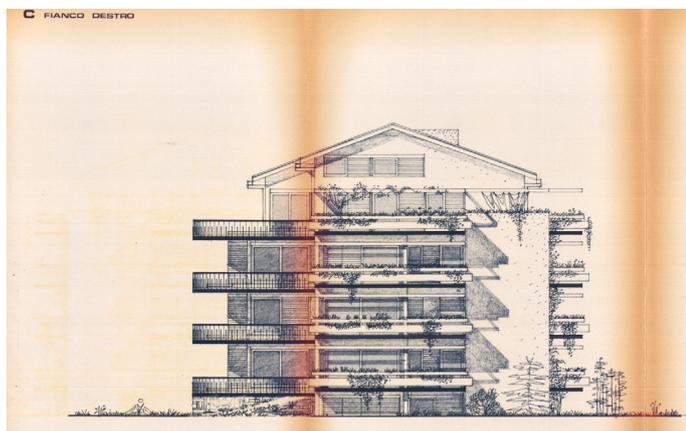
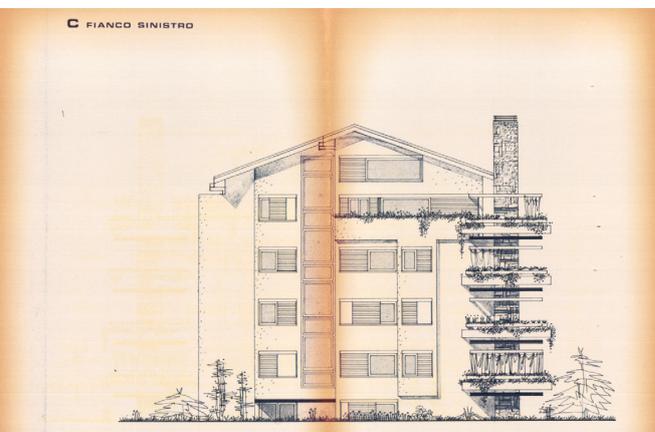
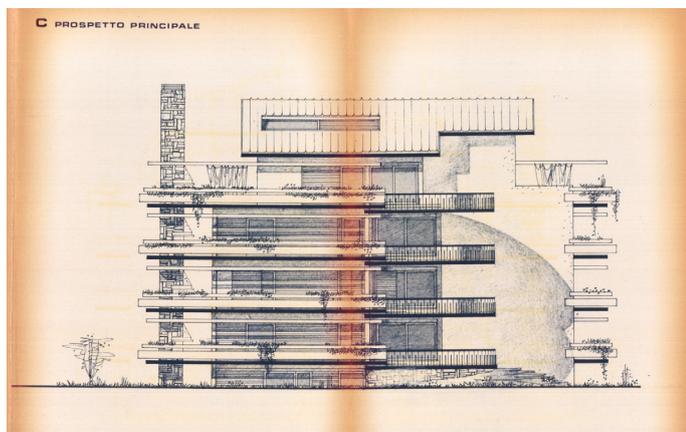
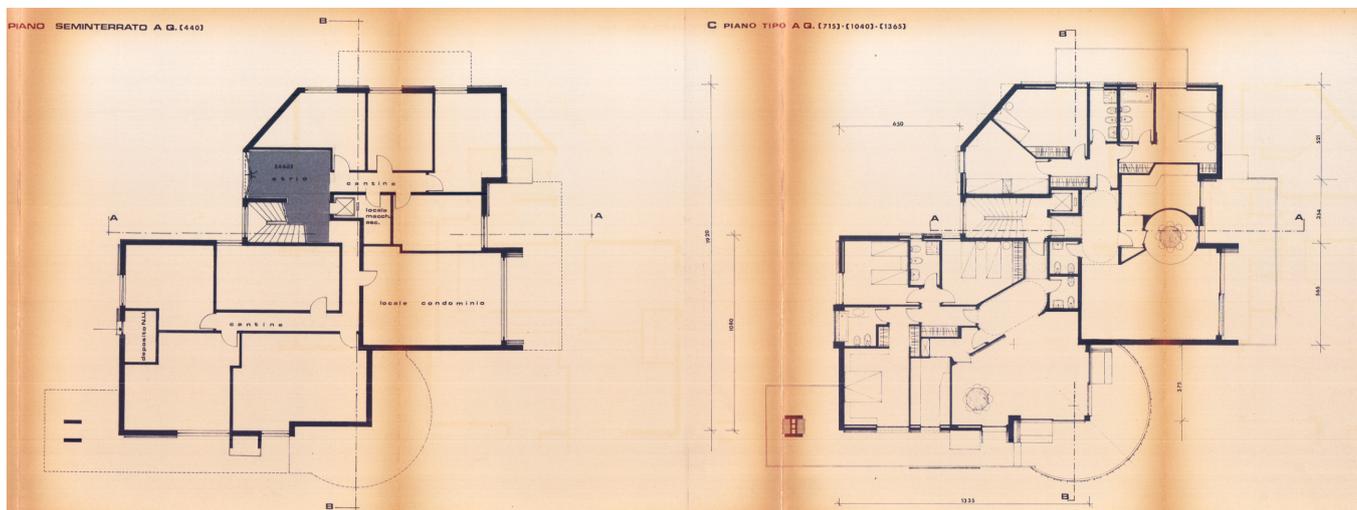


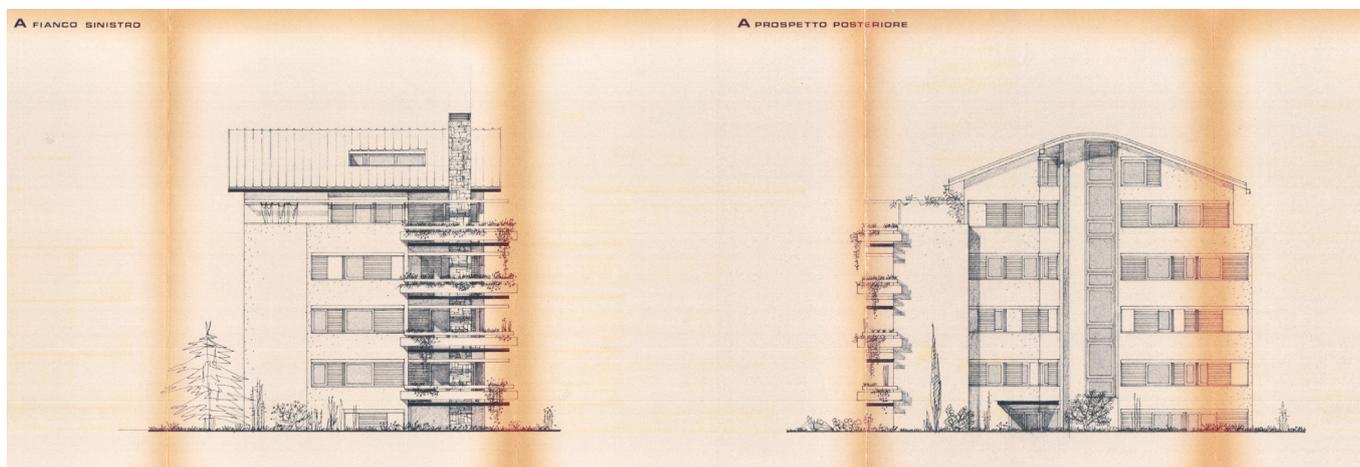
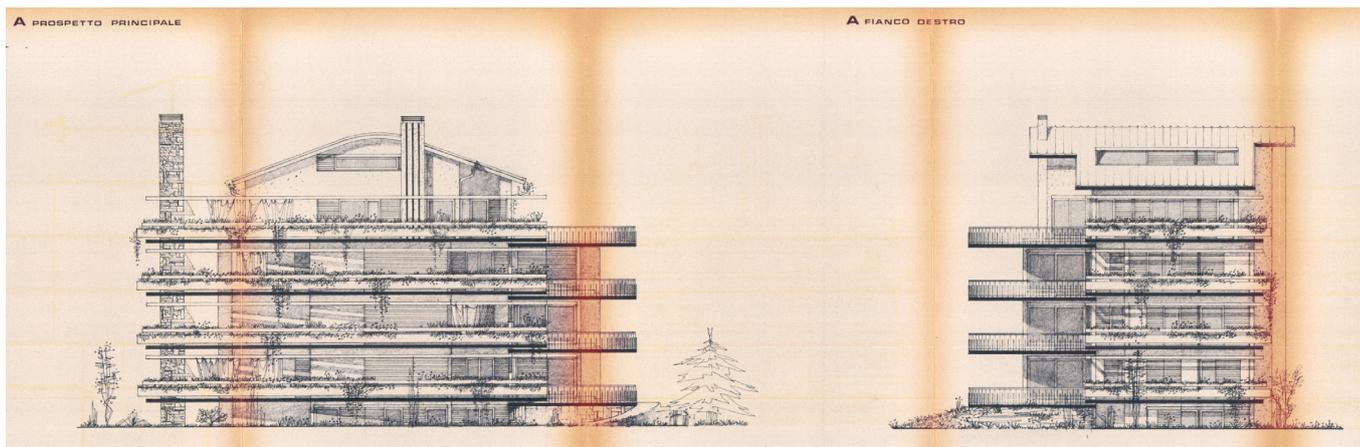
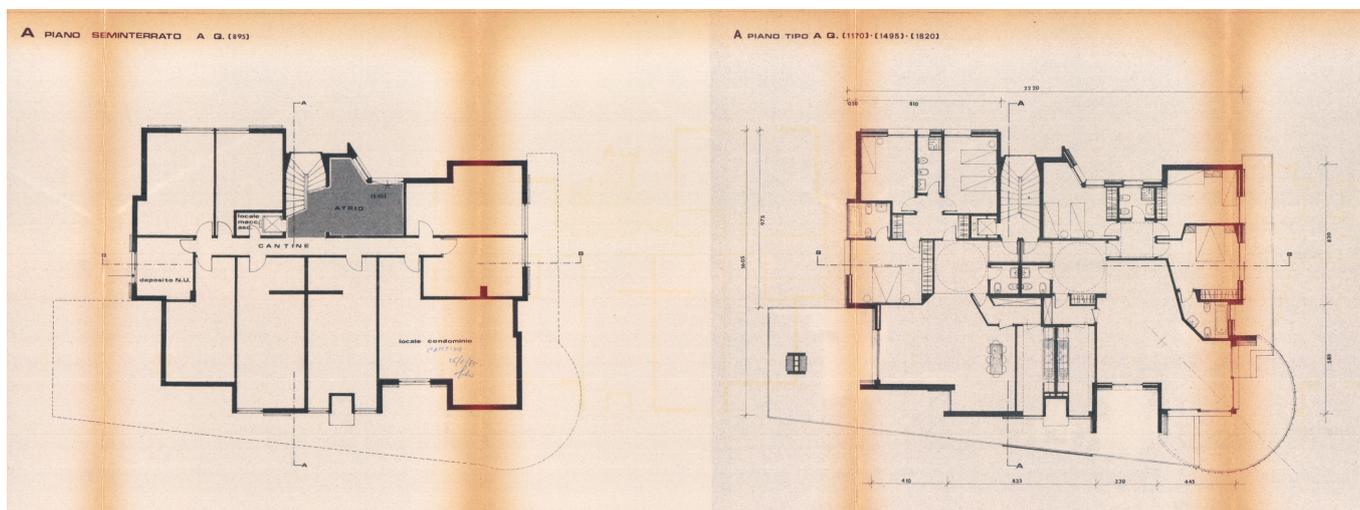
Fig. 10.10



**Scheda 11 Palazzine Via Misurina n. 37-50,
Roma 1963 (A,B,C)**

*Disegni di Progetto conservati nell'archivio della XV
Ripartizione (Edilizia Privata), Comune di Roma, protocollo
n.31711/75 (varie versioni)*

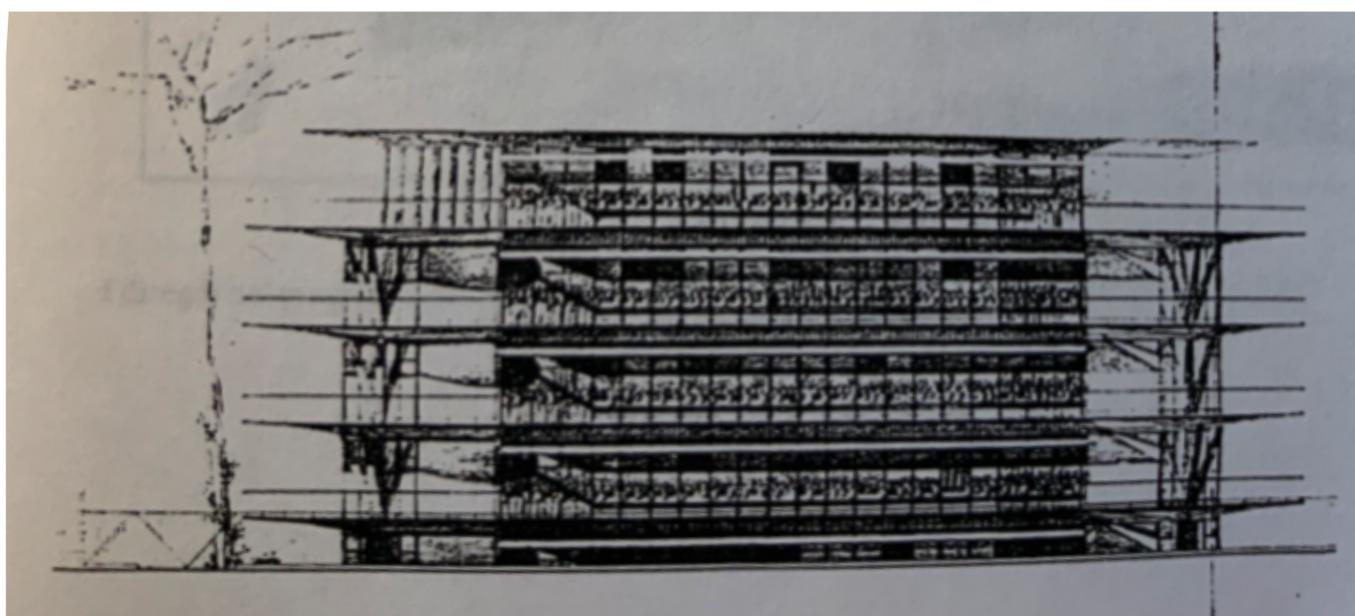
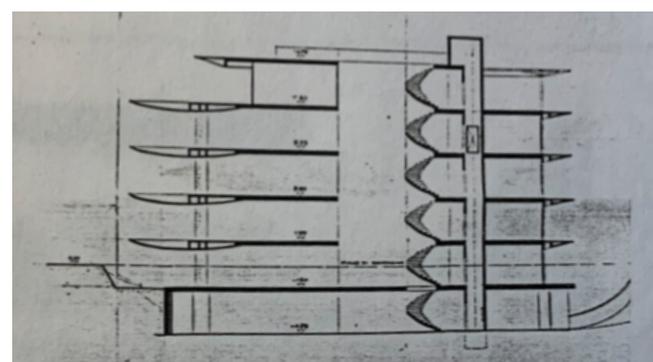
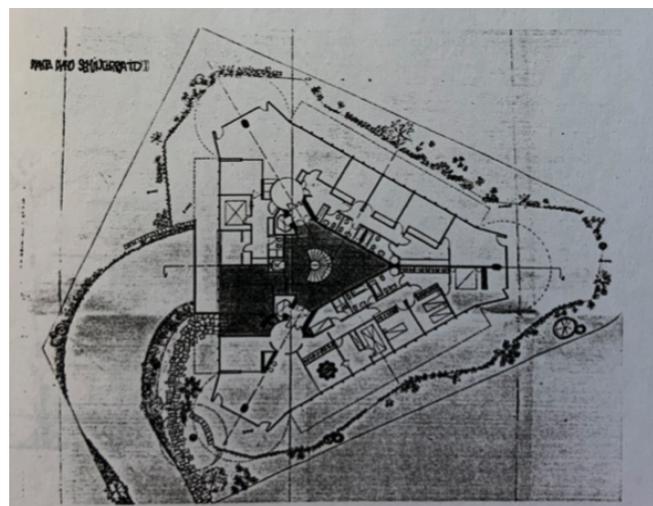




**Scheda 12 Palazzine Via Nicotera n. 15, Roma
1963**

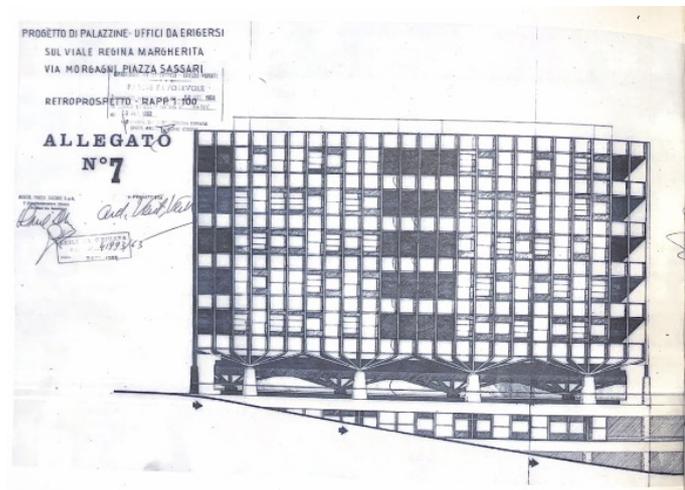
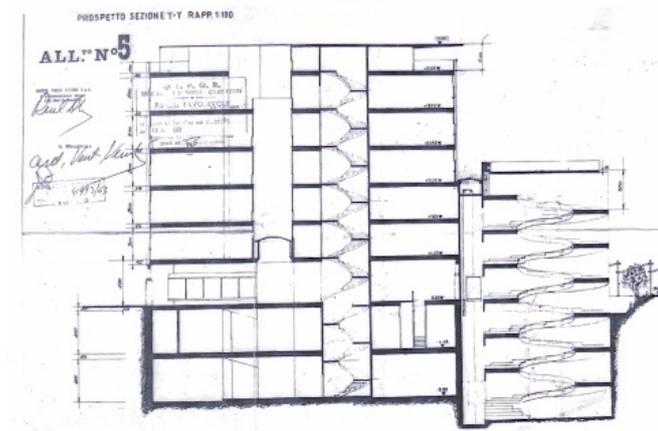
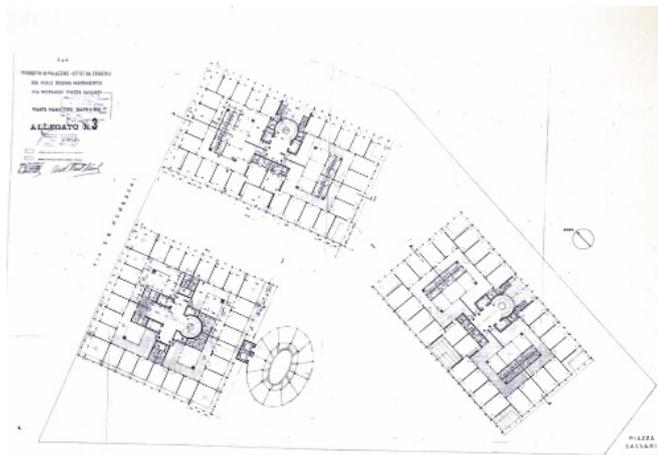
Disegni di Progetto conservati nell'archivio della XV Ripartizione (Edilizia Privata) , Comune di Roma, protocollo n.15248/65

*Pianta piano tipo, sezione longitudinale e prospetto.
Scala di rappresentazione 1:100, disegno a china su carta.*



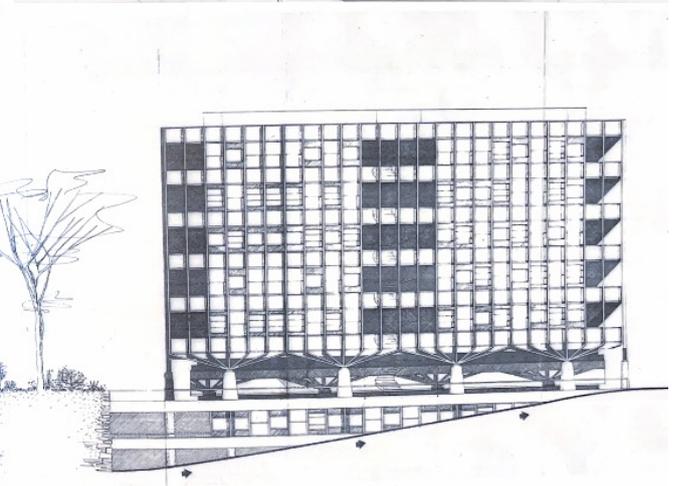
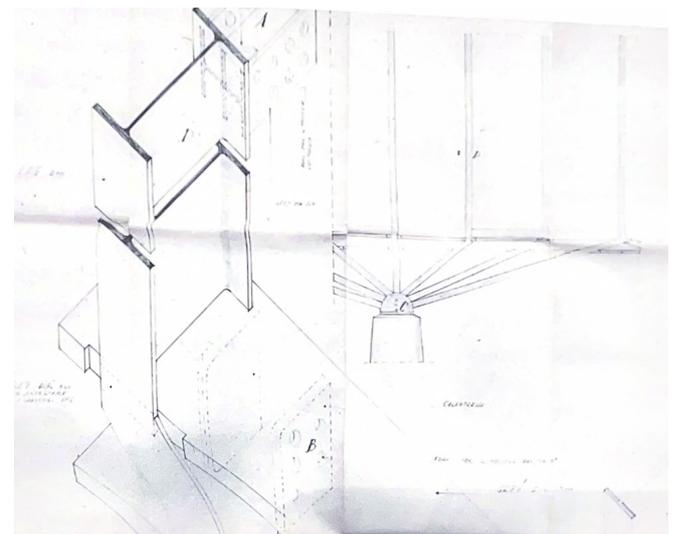
Ivan Valcerca

Scheda 13 Complesso per uffici in struttura d'acciaio in Piazza Sassari n.1, Roma 1963



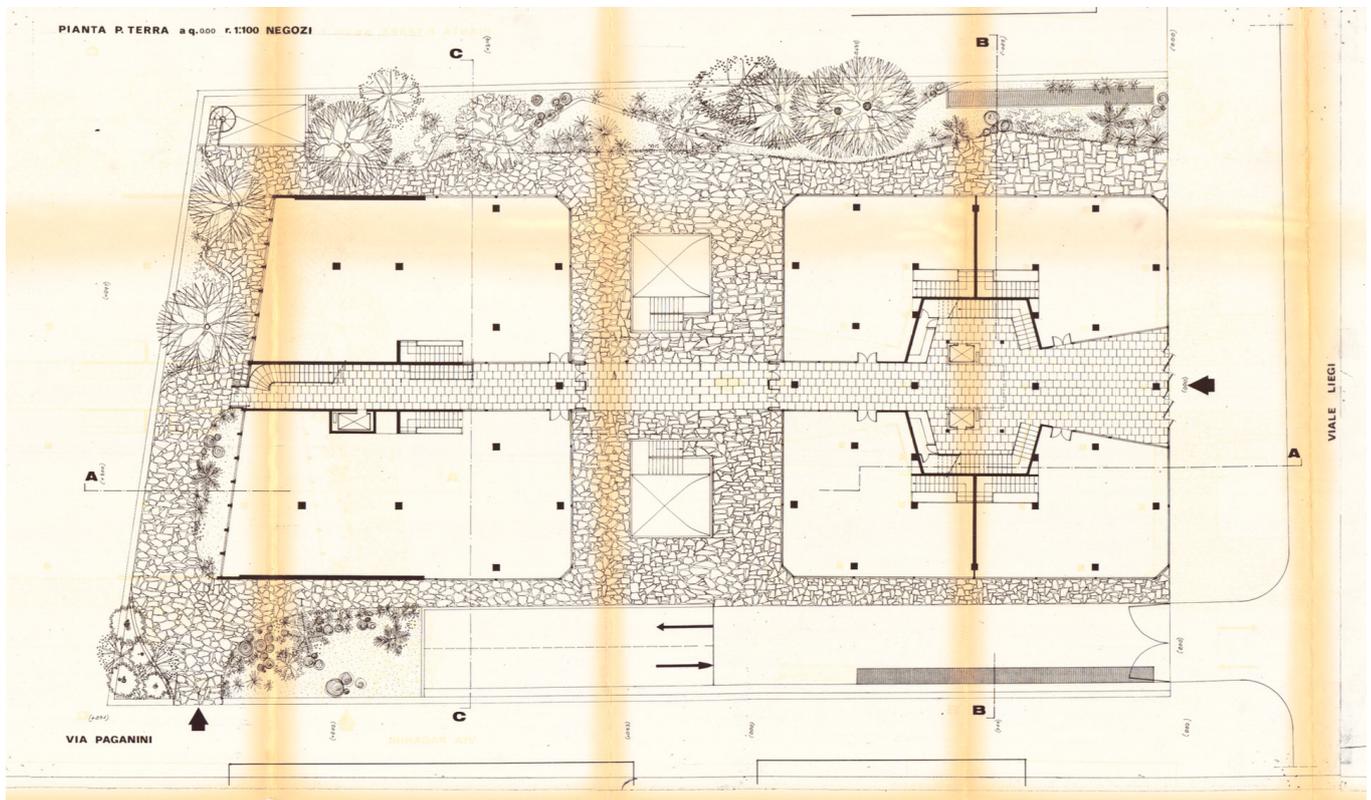
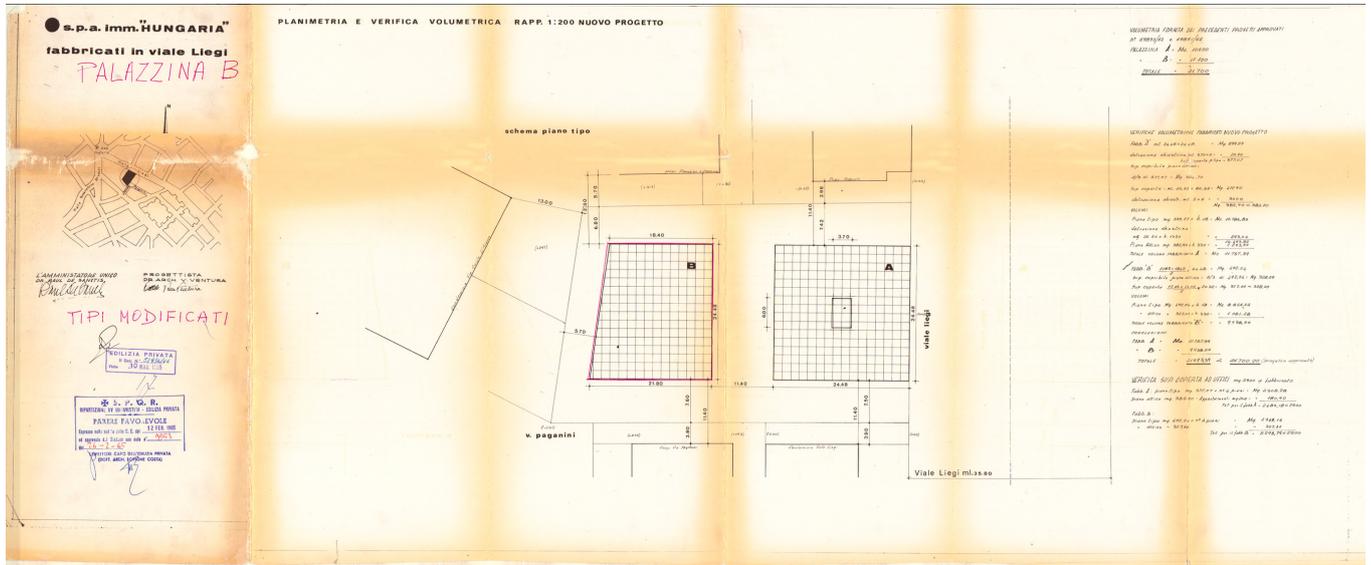
Disegni di Progetto conservati nell'archivio della XV Ripartizione (Edilizia Privata) , Comune di Roma, protocollo n.41993/63.

nel 2022 è stato concluso un restauro che ha interessato il rifacimento delle vetrate in facciata e la riqualificazione dello spazio-giardino . gli interni, sono stati ripensati in una logica open source e adeguati alle nuove normative sulla sicurezza. Disegni di progetto delle piante, sezione longitudinale e prospetti in scala 1:100. Tavola dei pilastri, dettagli in scala 1:20)

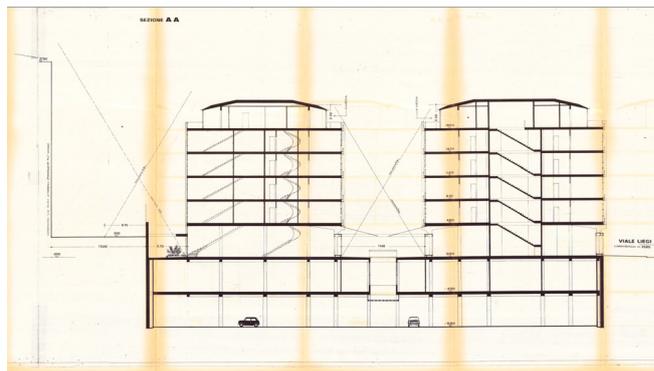
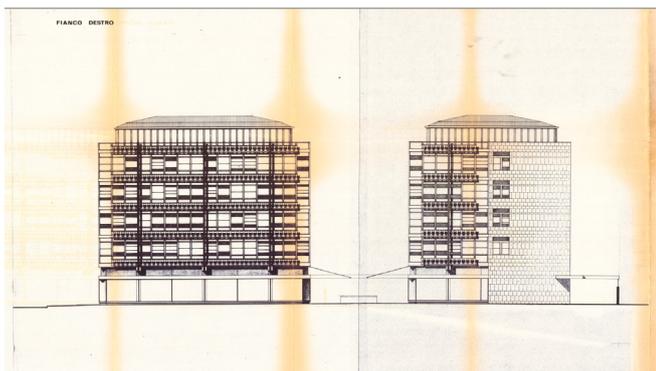
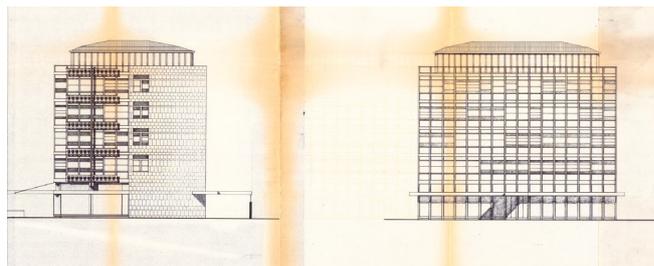
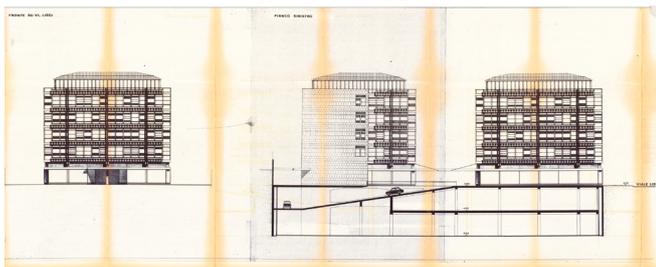
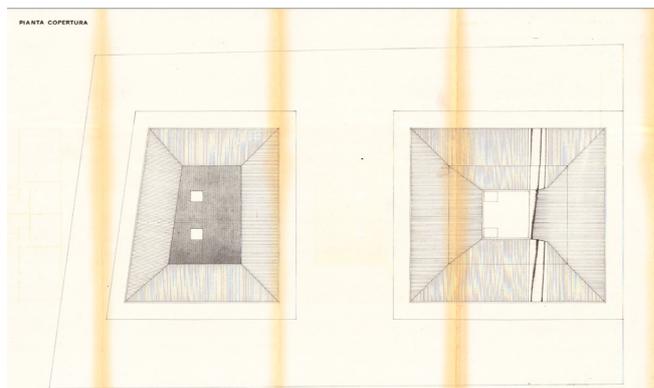
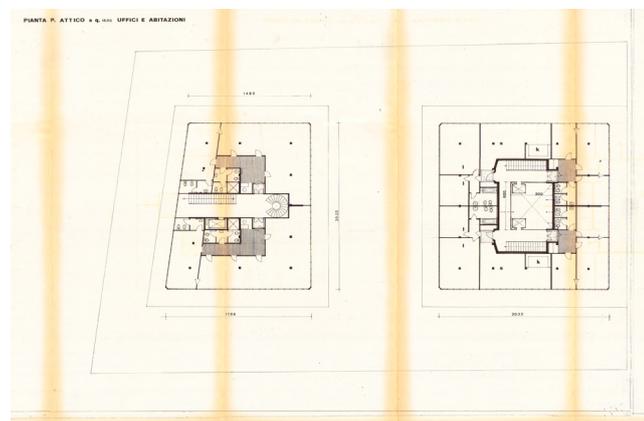
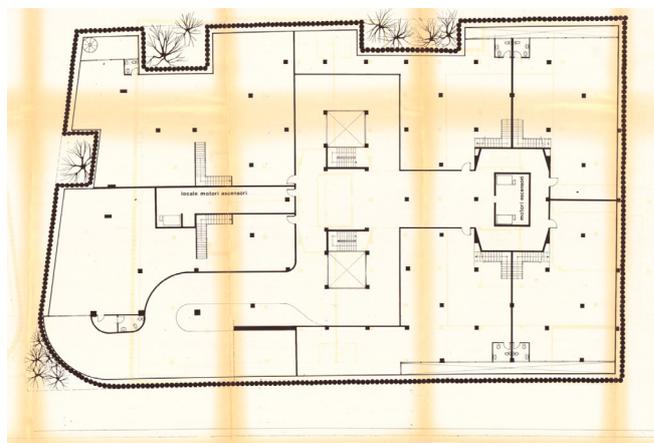
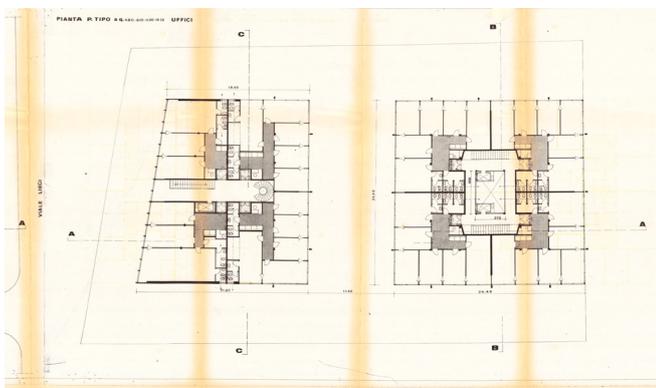


Scheda 14 Complesso per uffici in struttura d'acciaio in Viale Liegi n.33, Roma 1964 versione 1

Disegni di Progetto conservati nell'archivio della XV Ripartizione (Edilizia Privata), Comune di Roma, protocollo n.51934/64.

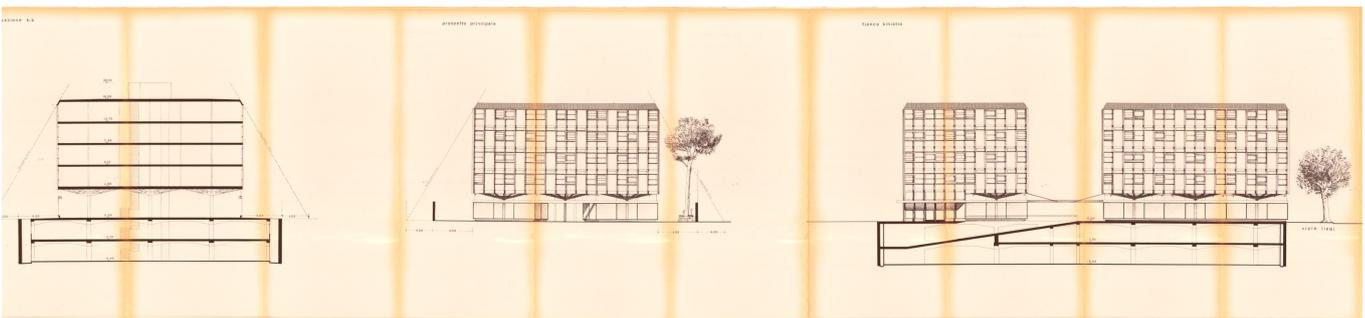
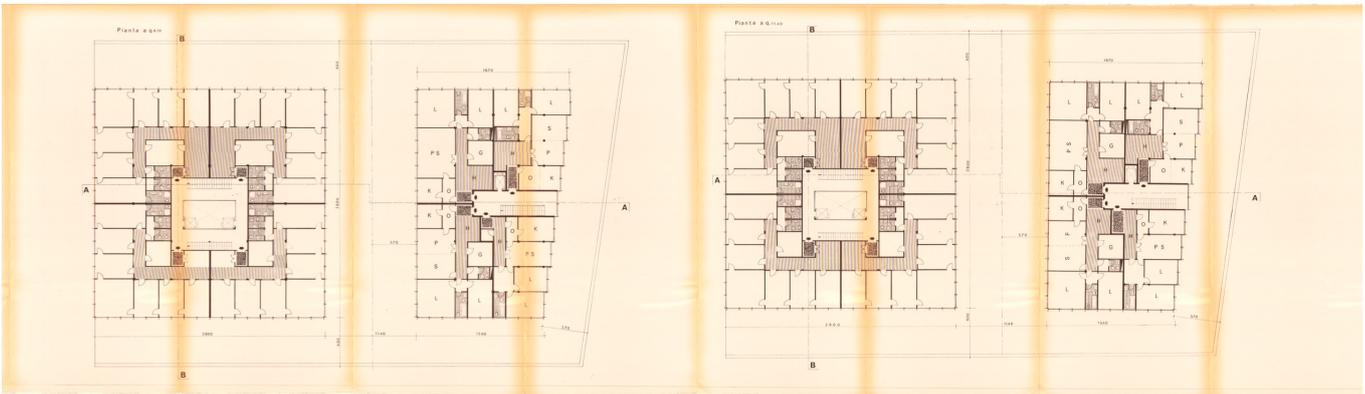
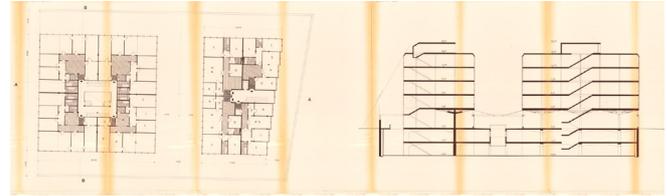
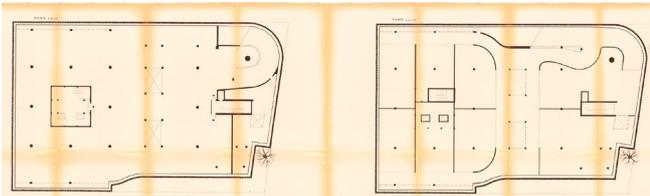
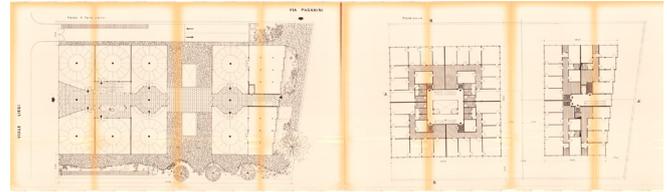


Ivan Valcerca



Complesso per uffici in struttura d'acciaio in Viale Liegi n.33, Roma 1964 versione 2

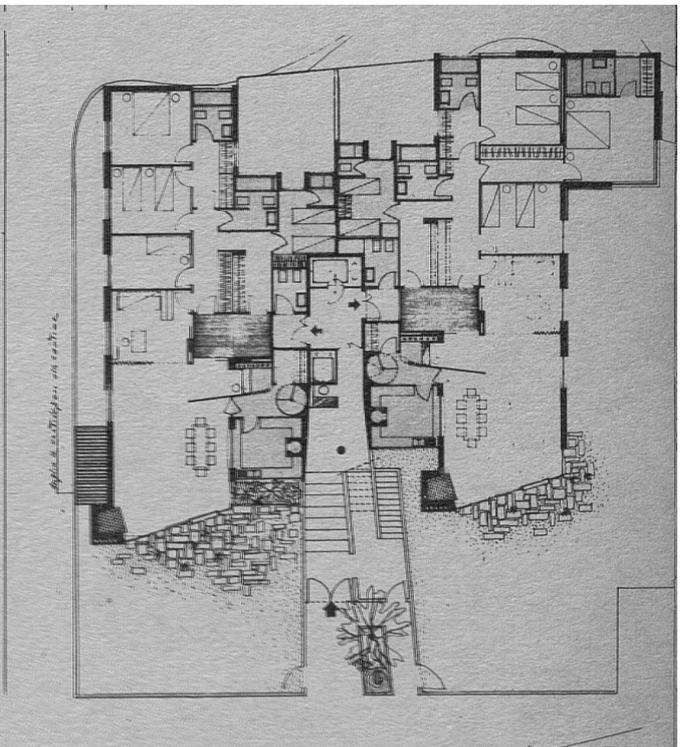
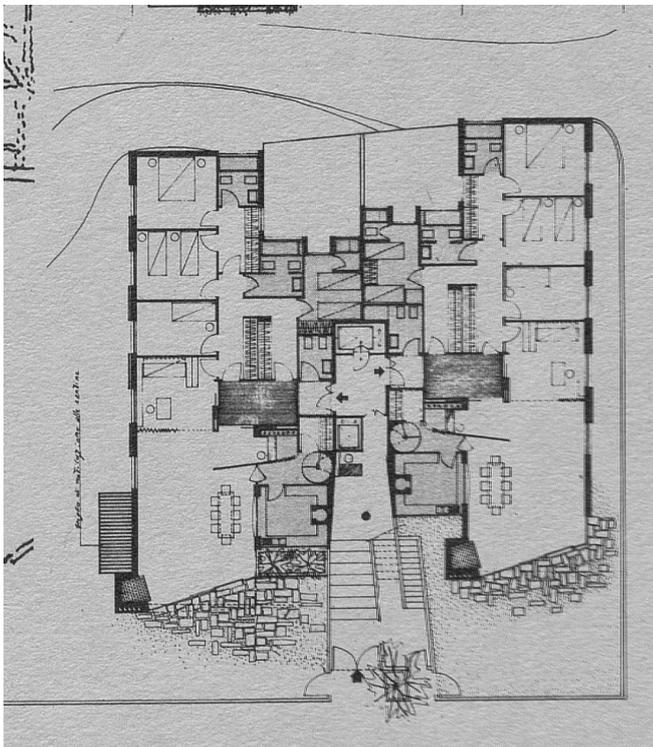
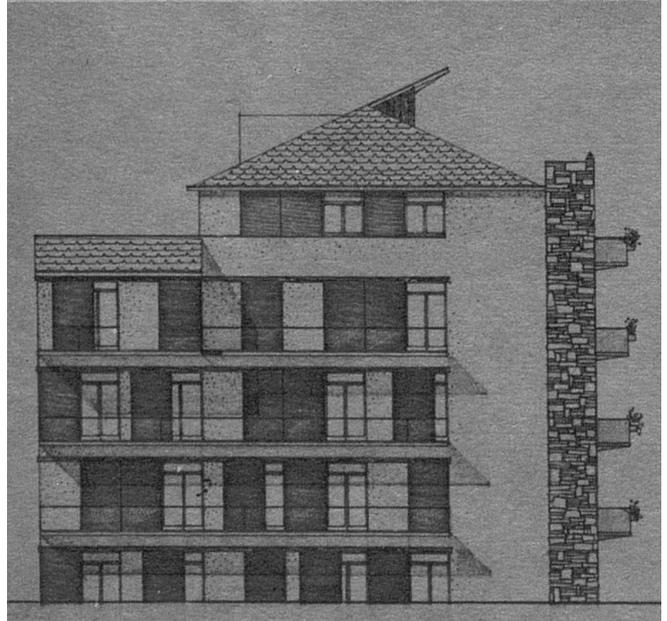
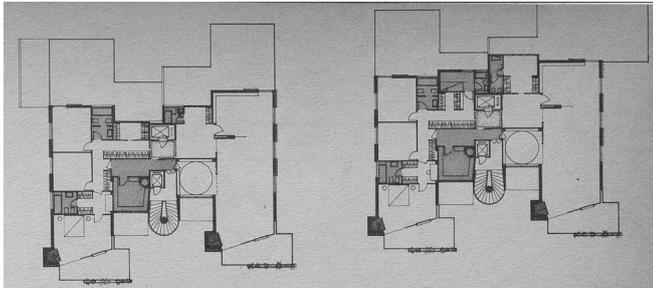
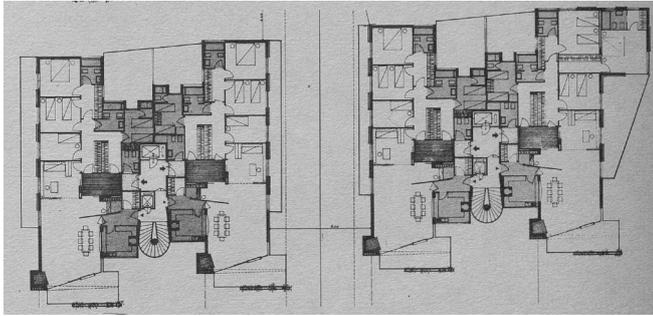
Disegni di Progetto conservati nell'archivio della XV Ripartizione (Edilizia Privata), Comune di Roma, protocollo n. 51937/64, Nel 2021 è stato avviato un restauro invasivo dell'edificio che ha portato alla scomparsa degli elementi caratteristici del progetto del Ventura. Ad oggi l'edificio ospita un Hotel.



Ivan Valcerca

**Scheda 15 Palazzina in Via Piccolomini n. 57,
Roma 1968**

*Disegni di Progetto pubblicati in Passari , 2016.
Piante tipo, prospetti e sezione longitudinale. Scala di rap-
presentazione 1:100, inchiostro su carta.*

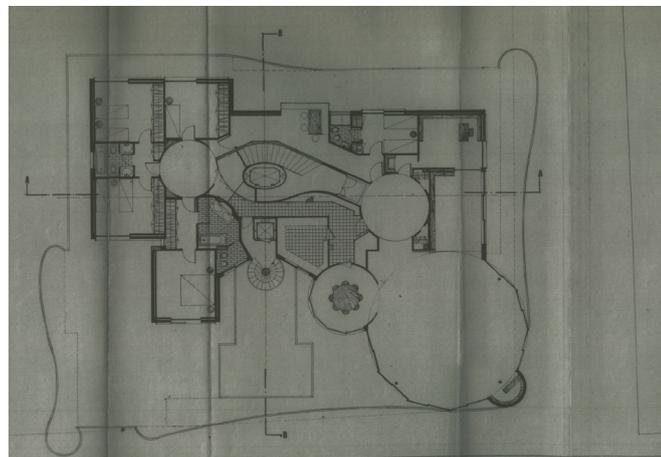
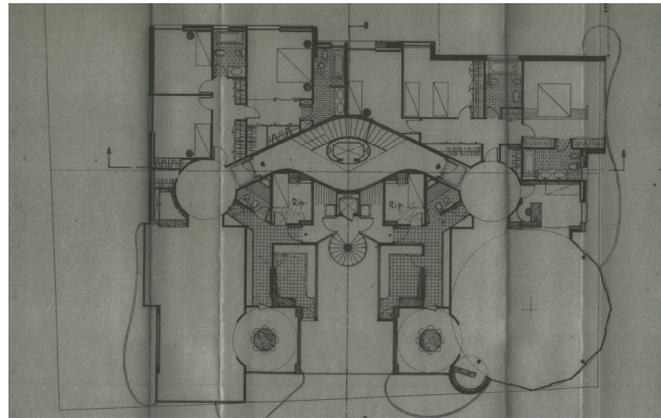
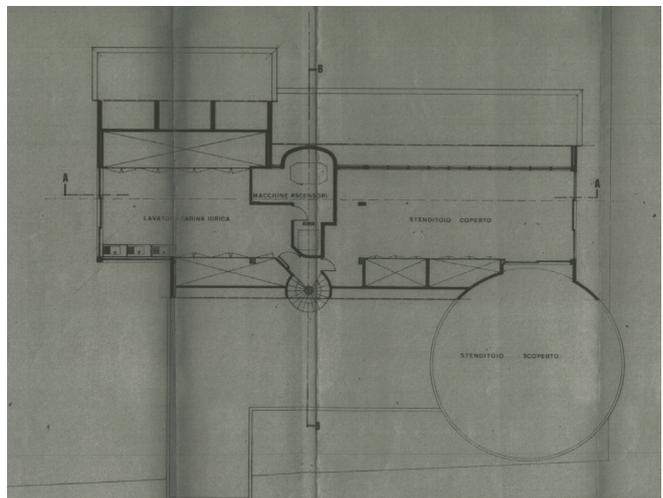
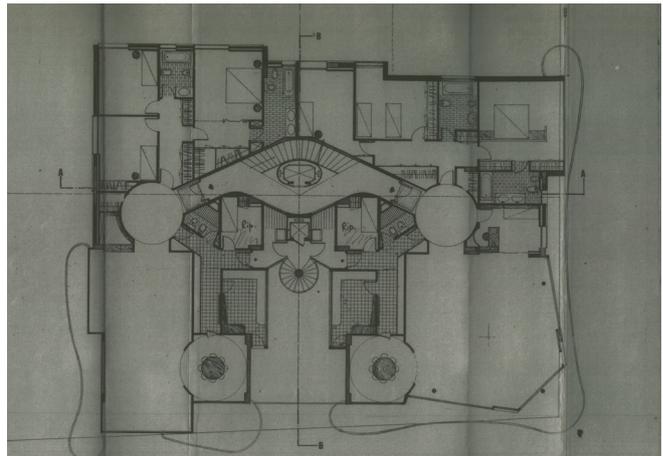
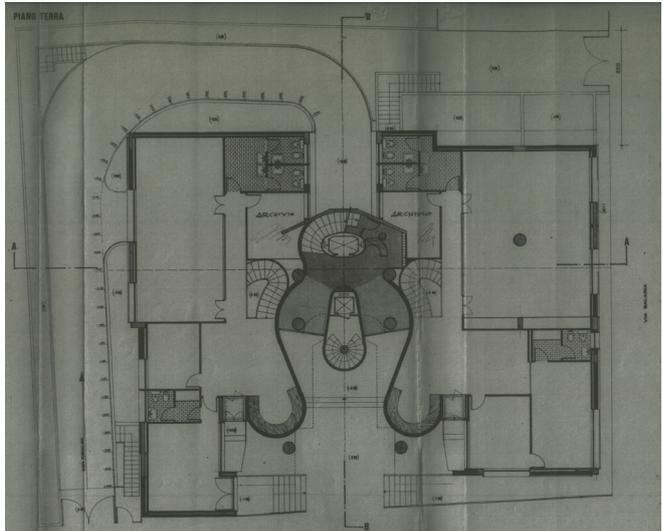


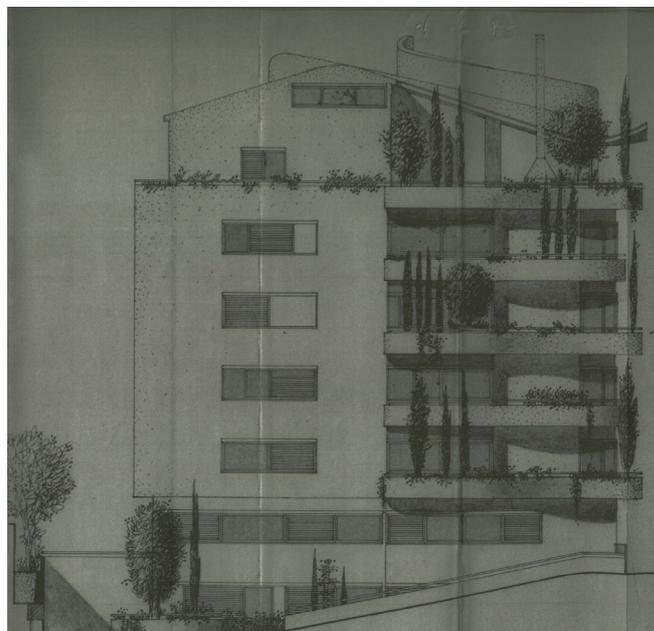
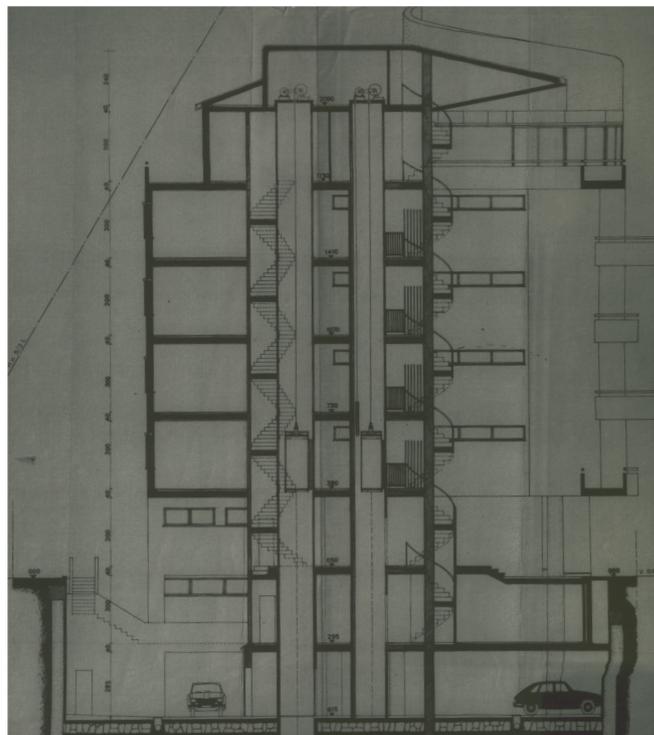
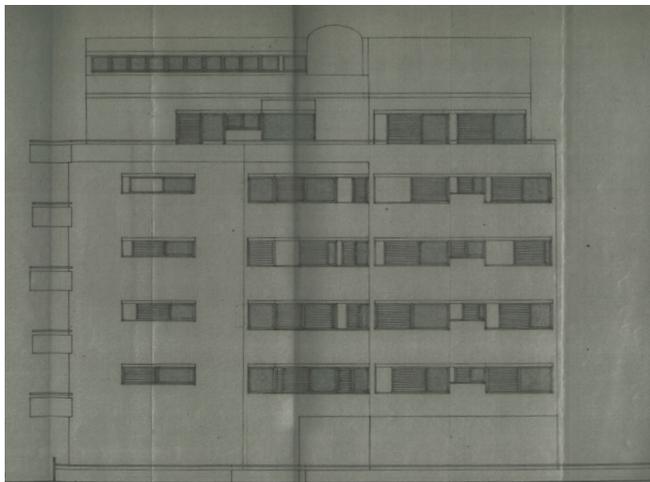
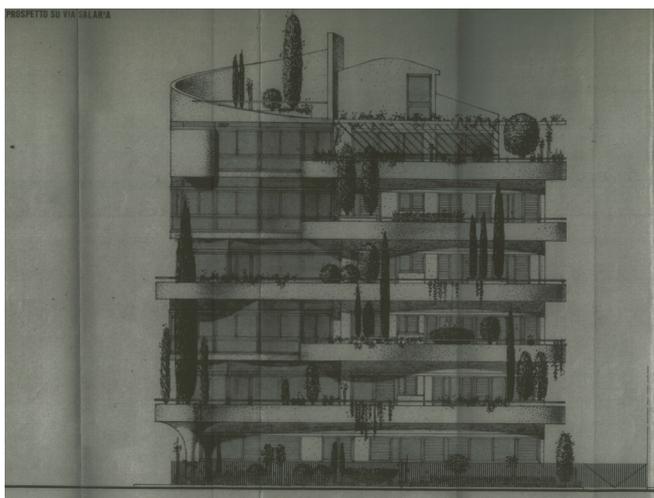
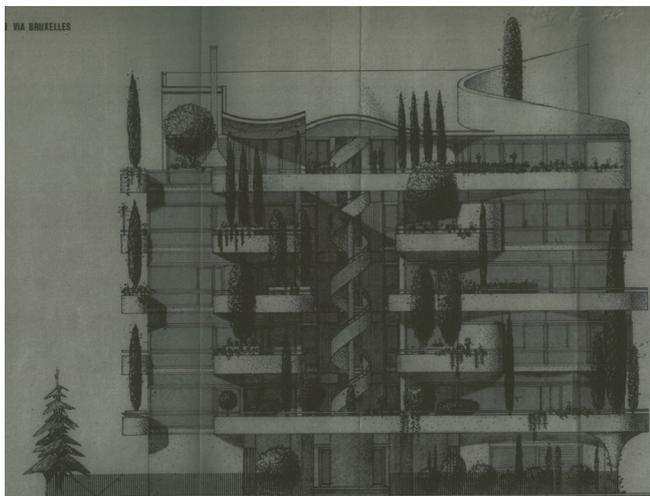
Ivan Valcerca

Scheda 16 Palazzina in Via Bruxelles n. 5, Roma 1971

Disegni di Progetto conservati nell'archivio della XV Ripartizione (Edilizia Privata), Comune di Roma, protocollo n.12143/71.

Nel 2022 si è avviato un restauro della facciata e dei balconi, ripristinando parti di ciottolato di fiume, utilizzato come rivestimento dei parapetti dei balconi.





Conclusioni

A conclusione di questo percorso di ricerca, si giunge ad una frase, evocativa del maestro del modernismo, Le Corbusier “L’homme de métier, aussi; inflexible comme l’horizon de la mer, doit être un outil de mesure pouvant servir de niveau, de repère au sein du fluctuant et de la mobilité” (Anche il commerciante; inflessibile come l’orizzonte del mare, deve essere uno strumento di misura che possa servire da livello, da punto di riferimento all’interno del fluttuare e della mobilità) frase apparsa nel suo ultimo scritto ad un mese dalla scomparsa, in queste parole viene centrata l’analogia tra colui che svolge un mestiere e l’orizzonte, questa separa il mare dal cielo, così il sapere del costruttore distingue gli strumenti di cui il suo fare si avvale.

Nel nostro caso dall’analisi grafica, il metodo con il quale si giunge al ridisegno di architetture, come nel caso delle architetture del testo inedito di Venturino Ventura, mai costruite, l’analisi non è mai una azione automatica, in quanto, assumendo la centralità del progetto come forma specifica della indagine e conoscenza dell’architettura, la rappresentazione si configura come spazio privilegiato della sua formazione ed elaborazione, così come della sua interpretazione e dell’analisi critica dell’oggetto edificato. Intendendo il disegno come uno dei modi delle forme e delle azioni della conoscenza, la differenza tra l’opera edificata e quella non realizzata è superabile in quanto il progetto, nelle intenzioni del suo autore, è sempre costruibile anche nel momento in cui indaga il mondo dell’utopico considerando che il costruire è pensare.¹²⁸

L’architettura, come abbiamo visto può essere narrata tramite testi, con immagini e con inedite rappresentazioni ma che ripercorrono i luoghi dell’interazione tra produzione teorica ed elaborazione digitale. Proprio grazie alla flessibilità offerta dal disegno digitale diviene strumento utile per indagare quei progetti lasciati nell’ombra di concorsi, di trattati mai pubblicati, di schizzi ecc.

L’idea incontaminata, pura, legata solo alla visione del suo autore, possiede una espressività maggiore dei progetti realizzati. L’uso del modello digitale, che negli ultimi anni, la rivoluzione digitale ci ha consegnato, non si riferisce tanto all’aspetto illusorio che la tridimensionalità digitale ci

consegna, quanto nella trasformazione della rappresentazione da immagine a sistema conoscitivo. Un approccio, questo che ci permette di realizzare una banca dati d’informazioni spaziali, dimensionali, relazionali, passando anche per l’indagine conoscitiva del patrimonio che lo stesso autore ha costruito.

“La lettura di un’opera [...] introduce la necessità di nuove notazioni: non solo una verifica sperimentale d’importanti connotazioni spaziali, o di elementi come la qualità e la quantità della luce, ma anche la verifica percettiva dello spazio come sarà realizzato”¹²⁹

Questo patrimonio informativo ci ha permesso di costruire un humus culturale dove inserire l’opera del Ventura. se è vero che come abbiamo visto, l’urbanistica organica è un tema ancora poco esplorato, allo stesso tempo abbiamo provato a mettere insieme alcuni tasselli di un approccio al mondo architettonico e urbanistico in bilico tra il fare e l’ipotizzare.

A tal proposito, questo terreno individuato e analizzato è costituito da protagonisti che hanno sviluppato le proprie idee tramite la realizzazione e l’utopia. Ma se abbiamo individuato espedienti, analizzato testi, disegni e schizzi, stili e linguaggi di un campo in semina, dove possiamo rintracciare la genesi primordiale di questo approccio sviluppatosi nel secondo dopoguerra? Probabilmente dobbiamo rileggere delle note autobiografiche di Le Corbusier destinate alla moglie Yvonne Gallis: “lei è in alto e non lo sa - Chi l’ha creata così, da dove viene? Lei è la rettitudine, il bimbo dal cuore limpido che sta al mio fianco. I suoi gesti semplici e quotidiani sono il sigillo della sua grandezza” parole personali che danno vita all’opera Il poema dell’angolo retto. È il settembre del 1955, quando le Corbusier pubblica il testo che viene presentato dalle Editions Verve. Nel testo di 155 pagine e di formato 32x42, vengono mescolati testi manoscritti e composizioni di diversa natura, 19 sono i fogli fuori testo che riproducono litografie che riproducono oli, disegni e collages. Un’opera che risulta rappresentare una nuova sintesi delle arti. Questa sintesi secondo Le Corbusier può avere luogo in uno “espace indicible”¹³⁰. Le litografie che ritroviamo nel poema (fig.217, 218, 219, 220) sono realizzate a partire dal 1947 periodo pro-

129 Gaiani 2011, p.12

130 Si consideri che quando Le Corbusier pubblica l’*esrticolo l’espace indicible* è il 1945, alla vigilia dell’elaborazione del progetto per la cappella di Ronchamp.

128 Heidegger 1952

ficuo per le riflessioni sulla natura dello spazio dove le arti si possono incontrare e confrontare, quello spazio che la parola non riesce a definire o delineare, ma solo la composizione e la convivenza di diverse forme. Il poema risulta essere una fondamentale riflessione sulla composizione, sulla natura dei linguaggi e sui limiti che li separano, tra parola e forma, come rappresentato dalle frasi manoscritte e delle litografie pubblicate nel testo. Il tentativo del testo è rintracciabile nella dimostrazione di come la mano lavora, Le Corbusier, sintetizza avvalendosi della gestualità che la sua mano compie dando espressione alla parola nello scrivere e alle forme nel dipingere. Per il maestro questa distinzione può essere decodificata solamente da chi ha chiaramente in mente la conoscenza dei limiti e delle differenze dei linguaggi di cui si avvale. Così, con chiarezza appare l'angolo retto, immagine di ordine e di trasparenza, la figura più prossima alla linea retta, il segnale, il segno di una differenziazione dei confini, degli infiniti punti da dove le cose, toccandosi, si separano, predisponendosi nella loro diversità

Queste sintesi di metodo, di multidisciplinarietà appartengono all'operare del Ventura e alle sue parole inedite riportate dal manoscritto. I limiti, quelli di una professione, di un uomo, di una civiltà, divengono gli stimoli per una riflessione organica, sul come poter far convivere i paradossi sociali che la società moderna ci impone. Per questo, nell'opera del Ventura, di Sacripanti, di D'Olivo, di Pesce, non rintracceremo mai una forma uguale ad un'altra, rintracceremo dei metodi, delle matrici, delle geometrie primordiali che vengono indagate con composizione di forme mutevoli, in loro non ritroveremo mai un linguaggio ben decodificato, ma singoli vocaboli per singole situazioni. In loro non ritroveremo mai progetti di scatole da far abitare, ma sogni da far realizzare, ad una nuova società più libera dalla schiavitù della macchina e del progresso. Nelle quattro immagini a conclusione di questo elaborato possiamo rintracciare un manifesto programmatico, nuovo per Le Corbusier, fondamentale per l'ultima stagione del modernismo, quattro immagini che possono essere iconograficamente la sintesi di una nuova rivoluzione architettonica che solo oggi inizia a prendere vita.



Pensiamo agli ultimi anni e alle trasformazioni verso un'architettura sostenibile e green, che perfino in Italia iniziano a prendere forma.

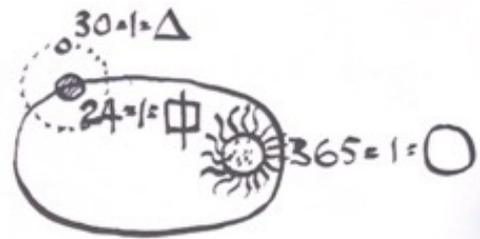
Pensiamo all'architettura del bosco verticale di Stefano Boeri a Milano.¹³¹ Due torri alte rispettivamente 110 e 76 metri, un forte impatto visivo¹³², quello che si apre, nella zona di Porta Nuova, e che apre ad una nuova generazione di edifici eco-sostenibili (fig.221, 222, 223). L'idea di ibridare la vita di un edificio con il sistema ambientale dal punto di vista architettonico, urbanistico, ecologico e tecnico. La forma non

131 Progetto realizzato dal Boeri Studio (Stefano Boeri, Gianandrea Barreca e Giovanni La Varra)

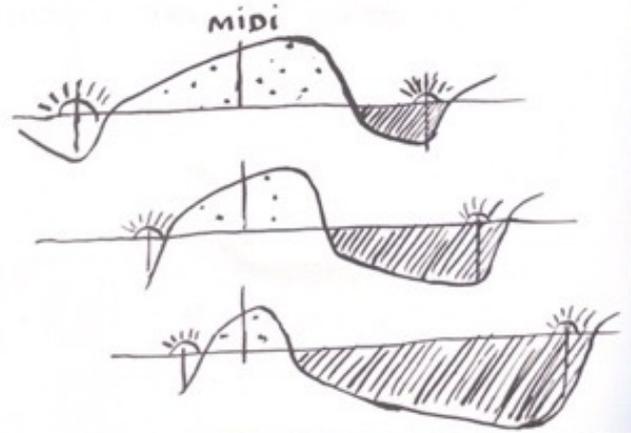
132 Stefano Boeri dichiara "Il Bosco Verticale è un modello di edificio residenziale sostenibile, un progetto di riforestazione metropolitana che contribuisce alla rigenerazione dell'ambiente e alla biodiversità urbana senza espandere la città sul territorio. Si tratta di un modello di densificazione verticale della natura all'interno della città (...). In ogni Bosco Verticale è presente una quantità di alberi che occuperebbe una superficie di 20.000 mq. Il sistema vegetale del Bosco Verticale aiuta nella creazione di uno speciale microclima, produce umidità e ossigeno, assorbe particelle di CO2 e polveri sottili. (...) I diversi tipi di vegetazione creano un ambiente verticale che può anche essere colonizzato da uccelli e insetti, trasformando il Bosco Verticale in un simbolo della ricolonizzazione spontanea della città da parte di piante e animali. La realizzazione di un certo numero di Boschi Verticali in città potrà dare vita a una rete di corridoi ambientali, che animeranno l'ecosistema dei principali parchi urbani, collegando i diversi spazi di crescita della vegetazione spontanea. (...) Il Bosco Verticale è anche una misura "anti-sprawl", che mira a controllare e ridurre l'espansione urbana. Se pensiamo a loro in termini di densificazione urbana, ogni torre del Bosco Verticale è equivalente a una zona di espansione residenziale che può misurare fino a 50.000 metri quadrati."

Ivan Valcerca

è più mero capriccio artistico, ma diviene una combinazione di fattori che vivono, contestualmente, in un luogo e che si rapportano fra loro. Il bisogno delle persone e le loro esigenze divengono il punto principale per la progettazione architettonica, contestualmente al senso da dare all'oggetto architettonico, all'interno di una strategia urbana, cercando di creare e innovare linguaggi e temi dell'architettura. Un sistema che ci riporta agli esempi architettonici che il Ventura, sembra portare avanti, in una scacchiera di innovazione, tra le viste panoramiche, il verde locale, la conformazione degli spazi interni e nel rapporto con l'ecosistema urbano della Roma del boom economico. Altro esempio, di Venturiana memoria, è il nuovo edificio di Via Boncompagni a Roma, dello studio MAD Architects.¹³³ Un progetto (fig.225, 226, 227) di rigenerazione urbana per 30.000 mq che unisce ambienti di lavoro, residenze private ed esercizi commerciali in un'articolazione suddivisa in quattro edifici, estesi per un intero isolato. Un intervento olistico che valorizza le varie identità delle varie componenti del progetto, tenendo alla base il senso di comunità e l'importanza della natura. Il progetto prevede di aumentare il rating di efficienza energetica dell'edificio. Riducendo il consumo di co2. Oggi ci appare scontato pensare come "creare l'ambiente per una nuova civiltà democratica"¹³⁴ una architettura "Architettura Organica io intendo un'architettura che si sviluppi dall'interno all'esterno, in armonia con le condizioni del suo essere, distinta da un'architettura che venga applicata dall'esterno... nell'Architettura Organica forma e funzione sono uno... lavorare bene per la Causa dell'Architettura ... Io dichiaro che è giunta per l'architettura l'ora di riconoscere la sua natura, di comprendere che essa deriva dalla vita e ha per scopo la vita come oggi la viviamo, di essere quindi una cosa intensamente umana"¹³⁵. Non possiamo pensare ad una città democratica senza riflettere sulla mobilità che questa dovrà accogliere. Proprio in chiusura, passando per questo tentativo di indagare, sulla possibilità d'attuazione del modello di città proposto dal Ventura



la nuance l'imperceptible
presque leur fournissant
une mesure. Mais il la rompt
à deux fois brutalement le
matin et le soir ou le continu



133 Ma Yansong dichiara "volevamo creare un dialogo aperto tra nuove e vecchie prospettive, creando qualcosa di leggero e fluido che generasse delicatamente un rapporto elegante con la città storica"

134 B.Zevi 1945

135 F. L. Wright

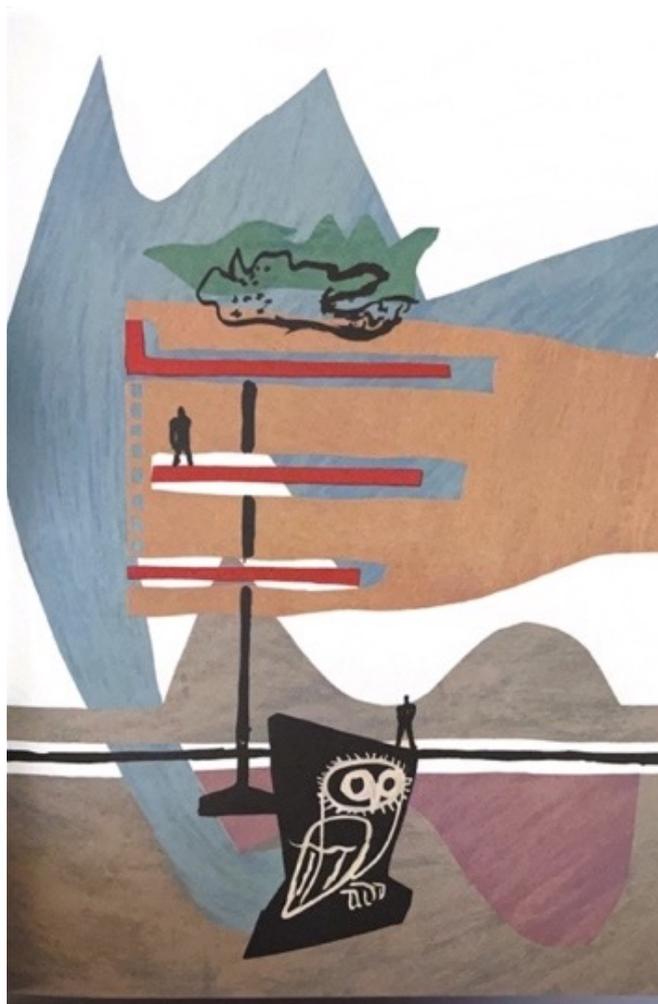


Figura 217 , 218, 219 e 220 Le Corbusier, *Il poema dell'angolo retto*, Litografie

Pagina seguente:

Figura 221, 222, 223 e 224 Stefano Boeri, *Tavole di studio del Bosco Verticale*, Milano

Figura 225, 226, 227 e 228 Studio Mad, *Progetto di rigenerazione urbana via Boncompagni*, Roma

Figura 229 e 230 Esempio di monopattino da schede tecniche

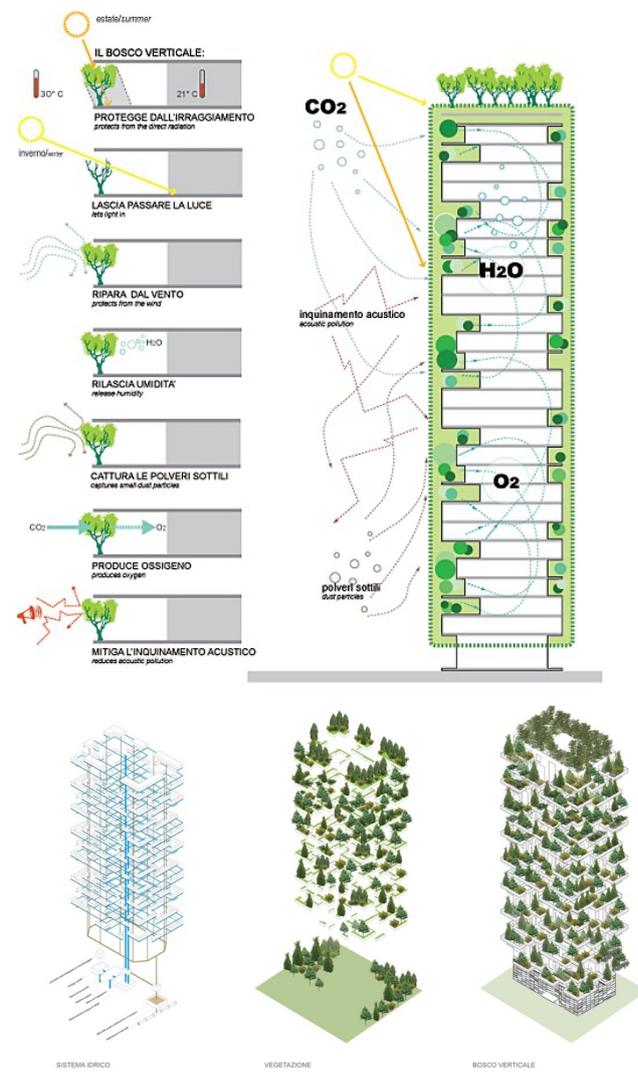
Figura 231 Modello di autovettura alternativa AMI Citroen



Ivan Valcerca

e dei maestri del modernismo, che bisogna osservare come negli ultimi anni siano apparse vie dedicate, si pensi alle piste ciclabili e sistemi di mobilità ibridi, si pensi alla nuova elettrica Citroen Ami¹³⁶, con l’abitacolo flessibile (fig.231) come la proposta di Le Corbusier e infine, i tanto discussi monopattini (fig.229,230).

Con questo elaborato abbiamo cercato di restituire il percorso professionale del Ventura, indagando certamente, alcune opere della stagione dei palazzinari, ma al fine di collegare più indizi verso un ‘aspetto totalmente inedito di questo architetto. Un pensatore, un professionista che ha percepito alcune aree sensibili, di un mondo che stava cambiando, aree che oggi sembrano più vive e contemporanee che mai: rapporto tra edificio e contesto, relazione tra spazio costruito e spazio naturale, rapporto tra spazio abitativo, spazio urbano e l’uomo, e infine il rapporto tra lo spazio urbano, l’uomo e il sistema di mobilità, una visione dello sviluppo della vita tramite gli occhi di uno sceneggiatore, un visionario, un designer e un architetto, che saltava da un cantiere all’altro a bordo di una vecchia Chiorda¹³⁷.



136 Citroen Ami-100% Electric è la nuova microcar che ha già conquistato diversi clienti all’apertura degli ordini, 100% online. Questo grazie ad un design totalmente innovativo, alla sua accessibilità e alla sua facilità di utilizzo.

Per le strade della capitale francese è in corso l’operazione “Ami Love Paris”, un’iniziativa Citroen che mira a sottolineare la personalità forte e colorata di [Ami-100% Electric](#). Così, in tutta Parigi, la Casa propone 20 Ami dal design unico, ispirate ai parigini.

137 Chiorda, una casa ciclistica italiana, attiva fino agli anni settanta, nella competizione legata al ciclismo su strada. Una piccola realtà specializzata nelle biciclette da ciclismo passata sotto il controllo della Bianchi, oggi anch’esso acquisito dal Gruppo Cycleurope AB.



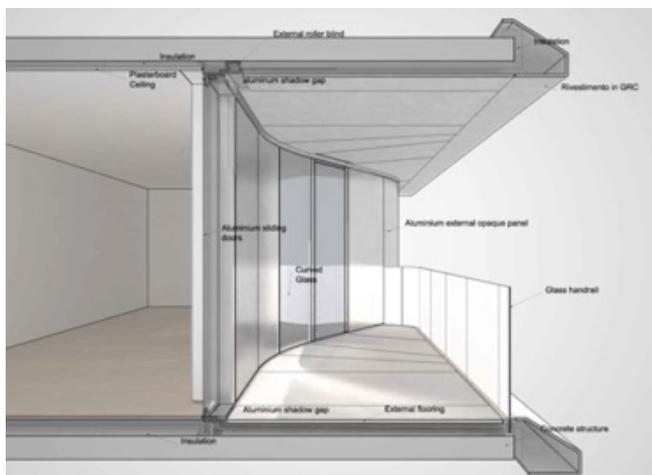
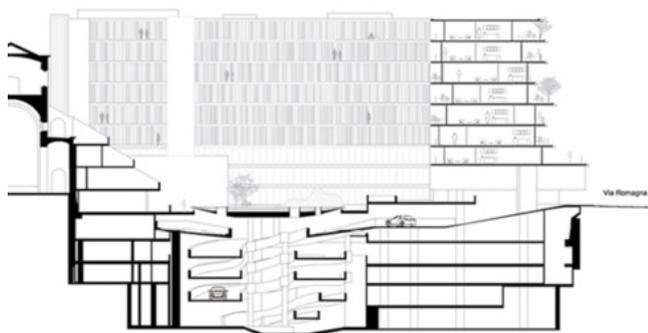
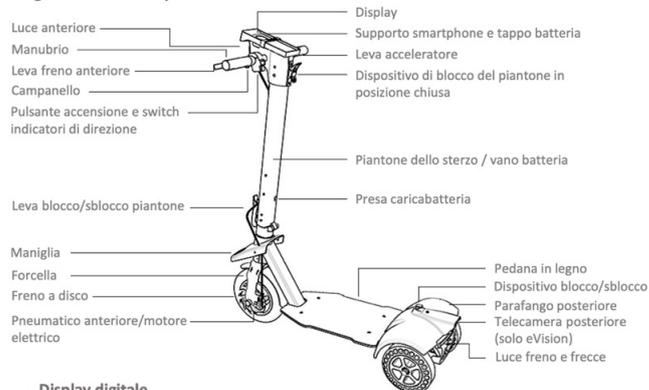
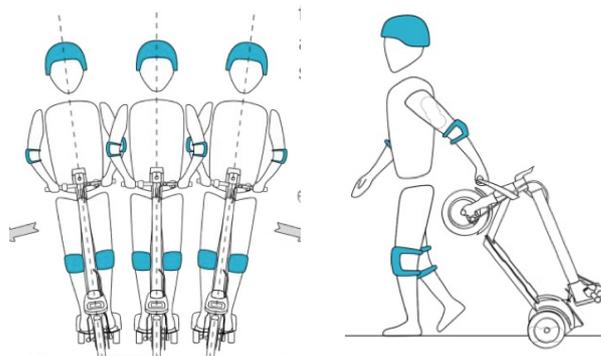
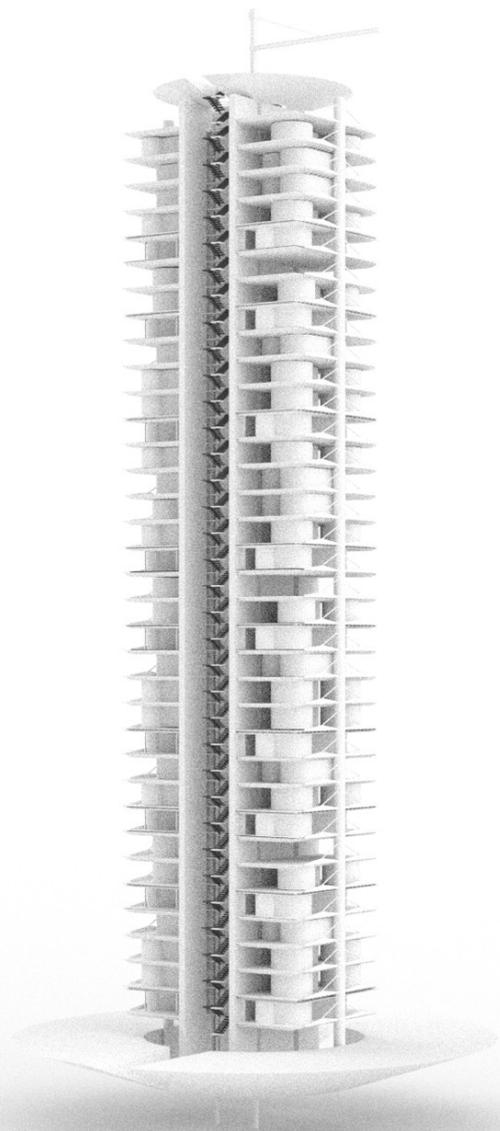


Diagramma del monopattino



Display digitale





INDICE

Bibliografia Ragionata

Argan Giulio Carlo, *Progetto e destino*. Milano: Il Saggiatore, 1965.

Argan Giulio Carlo, *Storia dell'arte come storia della città*. Roma: Editori Riuniti, 1993

Argan Giulio Carlo. *Salvezza e caduta dell'arte moderna*. Roma: Il Saggiatore, 1977.

Arnheim Rudolf. *Arte e percezione visiva*. Milano: Feltrinelli, 2004.

Belardi Paolo, Bianconi Fabio, Bonci Alessia, Verducci Paolo (a cura di). *Un disegno in eredità*. Melfi: Libria, 2004.

Benjamin Walter, *immagini di città*. Torino: Einaudi, 2007.

Bozzoni Corrado, Fonti Daniela, Muntoni Alessandra, 2012. Luigi Moretti architetto del Novecento, Roma: Gangemi Editore 2012.

Cervellini Franco, Partenope Renato (a cura di), 2007. Purini Franco, *Una lezione sul disegno*. Roma: Gangemi Editore, 2007.

Cohen Jean-Louis, *Le Corbusier. 1887-1965 Un lirismo per l'architettura dell'era meccanicista*. Modena: Taschen, 2017

Cullen Gordon. *The concise townscape*. New York: Architectural Press, 2010.

De Fusco Renato. *Architecturminimum. Le basi dello storicismo, strutturalismo, semiotica, ermeneutica & altre teorie*. Napoli: Clean Edizioni, 2010.

De Fusco Renato. *L'idea di architettura*. Milano: Edizione di Comunità, 1964.

Derrida Jacques. *Adesso l'architettura*. Milano: Libri Scheiwiller, 2011.

Docci Mario, Emanuela Chiavoni, 2017. *Saper leggere l'architettura*, Roma: Laterza, 2017.

Docci Mario, Maestri Diego. *Il rilevamento architettonico. Storie metodi e disegno*, Roma: Laterza, 1984.

Docci Mario. *Disegno e analisi grafica*, Roma-Bari: Laterza, 2009.

Dorfles Gillo, *L'architettura moderna*. Milano: I Garzanti, 1971.

Eisenman Peter, *La base formale dell'architettura moderna*. Bologna: Edizione Pendragon, 2009.

Espuelas Fernando. *Il vuoto. Riflessioni sullo spazio in architettura*. Milano: Christian Marinotti Edizioni, 2004.

Fratta Mauro e Zambelli Mattei (a cura di), 2011. Pallasmaa

Juhani, *Lampi di pensiero fenomenologia della percezione in architettura*. Bologna: Pendragon, 2011.

Friedman Yona, *Città immaginarie*. Macerata: Quodilibet, 2016.

Galli Giovanni. *Breve storia della forma architettonica. Credo laico dell'architettura occidentale*. Genova: Dagep editori, 2019.

Giordano Paolo. *Guide di architettura moderna*, Napoli: Officine Edizioni, 1994. Torre delle Nazioni. Pp50-53

Gregotti Vittorio, *Quando il moderno non era uno stile*. Milano: Archinto, 2018.

Klee Paul. *Teoria della forma e della configurazione I*, Milano: Mimesiss, 2011.

Klee Paul. *Teoria della forma e della configurazione II*, Milano: Mimesiss, 2011.

Koolhaas Rem. *Delirious New York*. Milano: Electa, 2001.

Le Corbusier, *La carta di Atene, l'urbanistica dei tre insediamenti umani*. Milano: Ghibli, 2014.

Le Corbusier, *Maniera di pensare l'urbanistica*. Bari: Universale Laterza, 1965.

Le Corbusier, *Urbanistica*. Milano: Il Saggiatore 1967

Lucarelli Francesco. *La mostra d'oltremare. Un patrimonio storico-architettonico del XX secolo a Napoli*, Napoli: Electa, 2005.

Lupano Mario (a cura di), *Paul Klee quaderno di schizzi pedagogici*, Milano: Abscondita, 2002.

Lynch Kevin. *L'immagine della città*. Venezia: Marsilio, 2006.

Mezzetti Carlo (a cura di) 2003. *Il Disegno dell'architettura italiana nel XX secolo*. Roma: Edizioni Kappa, 2003.

Mezzetti Carlo (a cura di), 2000. *La rappresentazione dell'architettura. Storia, metodi, immagini*. Roma: Edizioni Kappa, 2000.

Mezzetti Carlo (a cura di), 2008. *Il disegno della palazzina romana*. Roma: Kappa, 2008.

Moretti Luigi. *Spazio, gli editoriali e gli scritti*, Milano: Marinotti, 2019.

Munari Bruno. *Design e comunicazione visiva*, Roma-Bari: Laterza, 1968.

Pallasmaa Juhani, *L'immagine incarnata*. Pordenone: Safarà Editore, 2014.

Pisani Mario. *Dove va l'Architettura*, Roma, I cirri editori uniti, 1987.

- Proni Giampaolo. La lista della spesa e altri progetti. Roma: Franco Angeli, 2012.
- Purini Franco. L'architettura didattica. Roma: Gangemi editore, 1980.
- Rocco Giorgio (Direttore responsabile). Bollettino del centro studi per la storia e l'architettura N° 3. Roma: Edizione Quasar, 2019
- Rosso Ostilio. (a cura di). Bruno Zevi e la didattica dell'architettura, Macerata: Diap Print, 2019.
- Sacchi Livio. Metropoli. Il disegno della città 1. Roma: Gangemi Editore, 2017.
- Sacchi Livio. Metropoli. Il disegno della città 2. Roma: Gangemi Editore, 2018.
- Sacripanti Maurizio, Città di frontiera. Roma: Bulzoni Editore, 1973
- Sestito Marcello. Alfabeti d'architettura, Roma: Gangemi Editore, 1994.
- Tschumi Bernard. Notations Diagrams & Sequences, Londra: Artifice 2014.
- Tschumi Bernard. Parc de la villette, Londra: Artifice, 2014.
- Tuscano Clelia (a cura di), 2019. Giancarlo De Carlo. La città e il territorio. Quattro lezioni. Macerata: Quodlibet srl, 2019.
- Zambelli Matteo (a cura di), 2012. Pallasmaa Juhani, Frammenti. Collage e discontinuità nell'immaginario architettonico. Pordenone: Giavedoni editore, 2012.
- Zampetti Pietro. Progetti di linguaggi, Melfi: Libria, 2019.
- Zevi Bruno, Il linguaggio moderno dell'architettura: Guida al Codice Anticlassico. Torino: Einaudi, 1973.
- Zevi Bruno, Saper vedere l'architettura. Torino: Einaudi, 1948.
- Zevi Bruno. Frank Lloyd Wright. Roma: Castelvecchi, 2018.
- Zevi Bruno. Verso un'architettura organica. Torino: Einaudi, 1945.
- Sul Ventura**
AA.VV, 2019. AR Magazine. Roma sognata. Gli archivi di architetti dal Nolli alle nuove poetiche radicali. Rassegna 121, Roma, 2019
- Belardi Paolo, Menchetelli Valeria, 2010. Da case popolari a case sperimentali, un secolo di architettura nell'edilizia residenziale pubblica della provincia di Perugia. Perugia: Fabrizio Fabbri Editore, 2010.
- Briganti Anna Paola, Mazza Alessandro, 2013. Roma architetture e biografie. Edizione aggiornata. Roma: Prospettive, 2013.
- Mazzetti Carlo. Il disegno della palazzina romana. Roma: Edizione Kappa, 2008.
- Passeri Alfredo. La palazzina romana ... irruente e sbadata. Roma: Dei Merangoli Editrice, 2016.
- Torosi Orseolo. L'architettura. Cronache e storia in Palazzine a Roma. Verona: officine Saira, 1956, pp: 250-253.
- Sul disegno**
AA.VV, 1986. Il manuale dell'architetto CNR. Roma: Sape-re, 1986.
- Chiavoni Emanuela, Diacodimitri Alekos, Pettoello Giulia, 2017. Un'analisi attraverso il disegno dell'architettura moderna e contemporanea più significativa a Roma. Roma: Aracne Editrice, 2017
- Ching Francis. Architettura, forma, spazio e ordine. Milano: Hoepli, 2019.
- De Fiore Gaspare. Dizionario del disegno. Brescia: La scuola editrice, 1967.
- De Rubertis Roberto, Clemente Matteo, 2001. Percezione e comunicazione visiva dell'architettura. Roma: Officina Edizioni, 2001.
- De Rubertis Roberto, Soletti Adriana, Ugo Vittorio, 1992. Temi e Codici del disegno d'architettura. Roma: Edizione Kappa, 1992
- De Rubertis Roberto. Il disegno dell'architettura. Roma: Carrocci editore, 1994.
- Docci Mario. Disegno e analisi grafica. Roma: Editori Laterza, 2009.
- Gregotti Vittorio, I racconti del progetto. Milano: Skira, 2018.
- Gregotti Vittorio, Il disegno come strumento del progetto. Milano: Marinotti Edizioni, 2014.
- Neri Luisa, Thermes Laura, Giacotti Alfonso, Serafini Carlo, 1995. Maurizio Sacripanti maestro di architettura. Roma: Gangemi Editore, 1995.
- Palestini Caterina. Progetto- rappresentazione- rilievo. Roma: Gangemi, 2008.
- Panofsky Erwin. La prospettiva come forma simbolica. Milano: Abscondita, 2007.
- Portoghesi Paolo, Massobrio Giovanna. L'immaginario architettonico nella pittura. Roma-Bari: Editori Laterza, 1988.
- Quici Fabio. Il disegno cifrato. Roma: Officina Editore, 1996.

Sacchi Livio. L'idea di rappresentazione. Roma: Edizione Kappa, 1994

Scolari Massimo. Il disegno obliquo, una storia dell'anti prospettiva. Venezia: Marsilio, 2005.

Scully Vincent. Architettura e Disegno urbano in America, un dialogo fra generazioni. Roma: Officine edizioni, 1971.

Spirito Gianpaolo. Forme del vuoto Cavità, concavità e fori nell'architettura contemporanea. Roma: Gangemi Editore, 2011.

Terranov Antonio., Riflessioni sulla palazzina, in “Rassegna di Architettura e urbanistica”, la palazzina, n.89-90 ed. Kappa, Roma 1997, p.7

Ugo Vittorio. Fondamenti della rappresentazione architettonica. Bologna: Esculapio, 2002.

Ugo Vittorio. I luoghi di Dedalo. Elementi teorici dell'architettura. Bari: Dedalo, 1991.

Vagnetti Luigi. Il linguaggio grafico dell'architetto, oggi. Palermo: V&G, 1965.

Sulla Città

Belluzzi Amedeo, Conforti Claudia, 1994. Guide all'architettura moderna. Architettura italiana 1944-1994. Roma: Editori Laterza, 1994.

Conforto Cina, De Giorgio Gabriele, Muntoni Alessandra, Pazzaglini Marcello, 1977. Il dibattito architettonico in Italia 1945-75, Roma: Bulzoni Editori, 1977.

Ciancarelli Luca, Remiddi Gaia (1998). Più di questo non so dirvi... Intervista a Maurizio Sacripanti. In Neri Maria Luisa, Thermes Laura (a cura di). Maurizio Sacripanti maestro di architettura, 1916-1996. Roma: Gangemi.

D'Olivo Marcello. Ecotown Ecoway. Utopia ragionata. Milano: Rusconi libri, 1986.

Dal Co Francesco. Storia dell'architettura italiana, il secondo Novecento. Milano: Electa, 1997.

Le Corbusier. Verso una Architettura. Milano: Longanesi, 2016.

Le Corbusier. Poeme de l'angle droit. Milano: Electa architettura, 2012.

Neri Luisa. Maurizio Sacripanti. Maestro di architettura. Roma: Gangemi Editore, 1999.

Rem Koolhaas. Tesi sulla (non più) città. Macerata: Quodlibetn Habitat, 2021.

Sacchi Livio. Il futuro della città. Milano: La nave di Teseo,

2019.

Sacripanti Maurizio. Città di frontiera. Roma: Bulzoni Editore, 1973.

Thermes Laura, Neri M. Luisa. Maurizio Sacripanti maestro di architettura, 1916-1996. Roma: Gangemi, 1998

Wright Frank Lloyd. La città vivente. Torino: Piccola Biblioteca Einaudi, 2000.

Zevi Bruno. Saper vedere la città. Milano: Bompiani, 2018

Zevi Bruno (1963). Il grattacielo Peugeot. In L'Architettura. Cronache e Storia, anno VIII, 87.

Tesi:

Università degli studi di Roma La Sapienza facoltà di Architettura A.A. 1992-93.

Tesi di laurea in storia delle Arti Industriali. L'opera dell'architetto Venturino Ventura, 1910-1991.

Relatore Prof. Arch. Giorgio Muratore, Studente: Cecilia Sebastiani

Università degli studi di Roma La Sapienza facoltà di Architettura A.A. 2013-14

Tesi di dottorato di ricerca in Architettura- Teoria e Progetto 27° ciclo curriculum B

Le palazzine romane di Venturino Ventura. Interpretazione della modernità: volumi espressionisti, scomposizioni De Stijl e atmosfere wrightiane.

Tutor: Franco Purini, Dottoranda: Elena Mattia

Archivi:

Archivio digitale della Biblioteca Nazionale.

Archivio Eur.

Archivio Piccinato Roma.

BIASE: Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte, Periodici italiani digitalizzati.

Centro studi Giorgio Muratore

Archivio Luce

Archivio Museo Nazionale della Scienza e della Tecnologia Leonardo Da Vinci di Milano

Archivio Mario Sironi

Direzione Generale Creatività Contemporanea, censimento delle architetture italiane dal 1945 ad oggi.

censimentoarchitetturecontemporanee.cultura.gov.it

Ringraziamenti

Vorrei ringraziare tutti coloro che hanno contribuito alla costruzione di questo percorso di ricerca tramite suggerimenti, riflessioni e partecipazione. Vorrei ringraziare il Tutor, Luca Ribichini, per avermi mostrato un approccio, un metodo e una passione verso la ricerca e la vita. Vorrei ringraziare i miei compagni di viaggio: Alessandro Martinelli, Antonio Schiavo, Elena D’Angelo, Giulia Tarei e Lorenzo Tarquini per aver reso questi tre anni di ricerca, in piena emergenza sanitaria, l’occasione per confrontarci costantemente, studiare e ricercare, con sorrisi e affetto. Vorrei ringraziare ancora la Prof.ssa Emanuela Chiavoni e la prof.ssa Elena Ippoliti che, in questi anni di incertezze e difficoltà, hanno sempre stimolato, guidato e dato consigli al fine di migliorare. Ancora, Luigi Simeoni, proprietario dell’appartamento realizzato dall’arch. Morpurgo e decorato dall’arch. Venturino Ventura per avermi concesso le immagini delle decorazioni inedite.

Ringrazio Il Centro Studi Giorgio Muratore nella persona della Prof.ssa Clementina Barucci e la Prof.ssa Saveria Muratore per avermi permesso la realizzazione del presente contributo accedendo a materiale inedito dell’arch. Ventura.

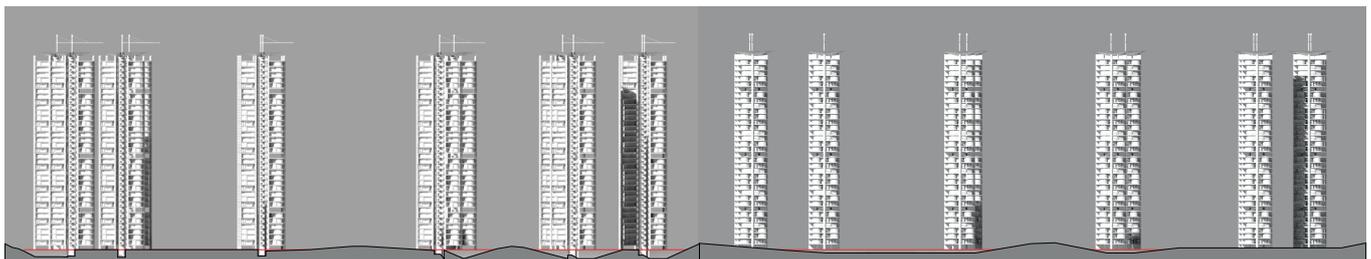
Ringrazio ancora il dott. Victor Magiar e tutta la comunità Ebraica di Roma e Firenze

Un ringraziamento speciale va al Prof. Franco Purini, avermi guidato e appassionato verso un architetto così istrionico e l’arch. Elena Mattia per l’avvio alla ricerca.

Alla famiglia Ventura, in particolar modo all’arch. Mario Ventura, figlio e voce narrante di un viaggio alla scoperta del padre.

Un ringraziamento particolare alla Prof.ssa Claudia Marino, per l’immenso lavoro di revisione del testo e a Petar Silobrcic per quello dell’aspetto grafico.

Infine, un ringraziamento speciale, ai miei genitori e ai miei fratelli che mi hanno sempre permesso di essere libero di pensare, di agire e di esistere.





Il documento è rilasciato sotto la licenza Creative Commons Attribuzione-Non commerciale-Condividi allo stesso modo 2.5 Italia (CC BY-NC-SA 2.5 IT): puoi leggere qui una copia della licenza: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/it/>



Sapienza Università di Roma
Dipartimento di Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura
Dottorato Innovativo Internazionale in
Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura
International PHD Course in
History, Representation and Restoration of Architecture
Curriculum in Disegno / Representation - SSD ICAR/17

