

MARIO RIDOLFI L'ARCHITETTURA COME PRATICA ARTIGIANALE



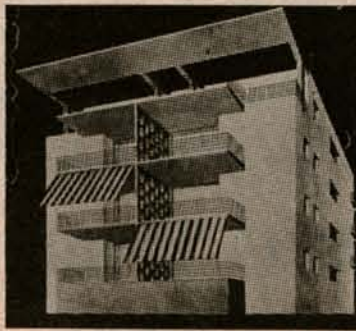
Una recente mostra curata da C. D'Amato, F. Cellini ed E. Valeriani e dedicata alle architetture di M. Ridolfi e V. Frankl, tenutasi a Terni ed ora, in versione ridotta, ospitata alla Triennale di Milano, è l'occasione per alcune riflessioni su uno dei protagonisti dell'architettura italiana. Dal lontano 1925 sino ai nostri giorni, Ridolfi ha portato avanti la propria attività progettuale senza interruzioni, impegnandosi in prima persona su tutti i fronti, da quello didattico a quello professionale, ma rimanendo nello stesso tempo sempre in disparte rispetto al clamore suscitato dagli altri architetti più direttamente coinvolti nel dibattito architettonico.

Le ragioni per cui tanta elaborazione teorica e pratica sia passata in sordina, se non proprio sotto silenzio, sono da ricercare nel carattere stesso del suo lavoro. Un lavoro che si è andato sempre più concentrando sui propri aspetti più specifici e più intimi, sino quasi a circoscriversi all'interno di una ossessiva variazione sul tema, come sembrano dichiarare gli ultimi progetti elaborati nello splendido isolamento delle «Marmore», in cui il lavoro sul particolare diventa il vero problema attorno a cui far ruotare l'intera operazione progettuale. Il dettaglio, esasperato allora dimensionalmente, oltre che nella sua stratificazione segnica, diventa il «tutto», sino ad assumere in se una connotazione simbolica che invece l'intero progetto tende ad evitare, condotto com'è, sul filo di una continua ricerca di concretezza e di immediata rispondenza alle esigenze primarie della costruzione e della fruizione.

Nell'immediato secondo dopoguerra si colloca la prima svolta importante nell'itinerario progettuale di Ridolfi, e non tanto in riferimento alle opere costruite in quel periodo che, semmai, presentano ancora carattere di continuità con le opere della sua prima formazione professionale e quelle più propriamente razionaliste, quanto piuttosto per il configurarsi di una vera e propria ideologia architettonica, comune a lui e ad altri architetti della sua generazione. Questa si presenta strettamente legata al ruolo che l'edilizia deve svolgere in quel periodo di «Ricostruzione» in Italia e trova nella elaborazione del «Manuale dell'Architetto» (1946), da Ridolfi redatto con Calcaprina, Cardelli e Fiorentino, per conto del C.N.R. e dell'U.S.I.S., il più diretto veicolo di trasmissione.

Ed è proprio quel manuale ad esaltare l'architettura come mestiere, mantenuto, quanto più possibile, nell'alveo della tradizione, e la professione come artigianato, seppure nella sua espressione più alta, a garantire in questo modo il ruolo dell'edilizia come sacca cui attingere per una mano d'opera non qualificata, proveniente dal Meridione o dalla campagna, in una ottica di speculazione selvaggia e arretrata nei propri strumenti, proprio negli stessi anni di quel «piano Fanfani», attuato co-

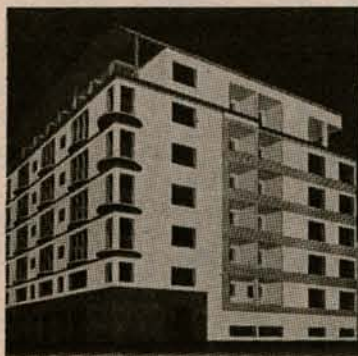
me strumento di creazione di posti di lavoro. E il quartiere INA Casa del Tiburtino (1949-1954), progettato da Ridolfi con Quaroni, altra polarità della «scuola romana», con una schiera di giovani architetti che diventeranno, più tardi, i protagonisti dell'architettura italiana, dagli anni '60 ad oggi, come C. Aymonino, M. Fiorentino, C. Melograni ecc., sembra la più concreta manifestazione di quel clima culturale



e politico ad un tempo.

Visto come manifesto del Neorealismo architettonico, in parallelo con quello cinematografico, e non tanto di quello di Rossellini e di Visconti, quanto semmai di quello più tardo e più amaro, perché ormai disperato, di Pasolini, il quartiere Tiburtino è forse l'espressione di maggior populismo della cultura italiana, e non solo di quella architettonica, di quel periodo. Trionfano i temi dello spontaneismo, del linguaggio vernacolare anziché colto, con recupero di un vagheggiato mondo contadino in cui stradicciuole e campielli si sprecano, così come le più minute tecniche artigianali, nella realizzazione di ferri battuti, scale e volte sempre declinate in versione locale e strapaesana.

Certo la produzione ridolfiana degli anni '50, può apparire come un colpevole atto di rinuncia, se non di involuzione, dopo le audaci formulazioni di stampo razionalista. Se in quegli anni era la nostalgia di un mondo perduto, come del resto per tanti altri operatori cultu-



- 1) M. Ridolfi, Progetto di palazzina per 24 appartamenti a Roma, 1931.
- 2) M. Ridolfi, Progetto per un villino a Ostia, 1931.
- 3) M. Ridolfi, Palazzo Postale a Piazza Bologna, Roma 1933.
- 4) M. Ridolfi e L. Quaroni, Quartiere INA Casa al km 7 della via Tiburtina, Roma 1949-54.
- 5) M. Ridolfi, e V. Frankl, Appartamenti INA Assicurazioni in Viale Etiopia Roma, 1951-54.
- 6) M. Ridolfi, Casa «Lina», Marmore Terni, 1966.
- 7) M. Ridolfi, Studi per Casa Ottaviani, Norcia, Terni, 1976-77.

Una mostra da non perdere

ILLUSTRATORI SATIRICI DEL '900

Una linea italiana

Nelle Sale dell'Istituto Nazionale per la grafica, in via della Stamperia 6, è aperta al pubblico una divertentissima mostra: «Illustratori satirici del '900 / Una linea italiana». E' una mostra da non perdere. Potremo così mettere alla prova, far sfilare, certo non in parata, il nostro humor. Tutto questo davanti ai nostri occhi poco abituati alla satira.

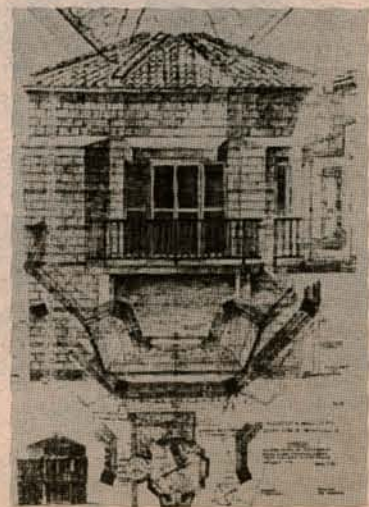
La satira è una specie di veicolo indispensabile per raggiungere la verità, in qualsiasi posto si nasconda. La verità sociale, politica, religiosa, eccetera. La satira non aspira all'arte, come credono oggi alcuni nostri «illustratori» satirici impegnati. Forattini, per esempio, è il primo a credere che la satira non è arte, ma una osservazione dissacrante quotidiana vissuta lucidamente. La satira vuol graffiare la realtà, per mostrarne i labirintici spessori. Per comprendere questo, il nostro colpo d'occhio è determinante, perché è lui a vedere/intendere il messaggio dell'illustrazione. Lo aveva compreso molto bene Longanesi. Nelle sue opere, l'illustrazione satirica è sempre sociale, fa leva sulla immediata

riconoscibilità del messaggio grafico.

I caratteri della satira sono dunque infiniti. L'illustrazione, affidata all'insostituibile disegno, è come un soffio di vento guidato da umori precisi ma privi di contorni (guai se li avesse!). A cogliere i contorni è sempre il fruitore, con i suoi desideri e frustrazioni. La satira politica ci aiuta a vedere che cosa si nasconde dietro la maschera. anche se una satira senza la maschera è un controsenso. In questa censura avviene una specie di corto circuito che ribalta il significato che governa l'illustrazione. Nel ribaltamento vengono alla luce (una luce sinistra) la ridondanza, lo spaesamento visivo, il travestimento disorientato, la rottura del vecchio senso: insomma avanzano i ruoli nuovi, immediati e anche imprevedibili della maschera.

Nella maschera scorgiamo così sempre il sorriso amaro, spesso drammatico, dell'arroganza del potere e del sapere. Il fruitore reagisce sorridendo, perché strappa la maschera del messaggio. Ma l'uomo, quanto maschere possiede?

Italo Mussa



lazzine», specie di quelle progettate e costruite a Roma, incidendo in maniera consistente nella definizione di questa particolare tipologia romana, il dispiegarsi più pacato di progetti meno «ansiosi» e meno condizionati da ristrettezze spaziali, come il carcere di Nuoro (1953-55) o gli asili di Poggibonsi, Cantonvesco e Treviso (1955-63) e l'unitarietà formale e progettuale, oltreché urbanistica, degli interventi a Terni.

La presenza di Ridolfi è riuscita a dare una omogeneità, nel bene e nel male di quanto hanno fatto epigoni e attenti interpreti, alla configurazione del volto della città. E non è più allora l'eccezionalità di certi episodi urbani, come la scuola media in Via Fratti (60-61) nella sua nodosità e asciuttezza o, le case Franconi in corso del Popolo (1959-60), con la loro medioevalità attualizzata o, sul versante opposto, il consumismo sfrenato del complesso polifunzionale dei Fratelli Fontana (1960-64) a interessare quanto il loro farsi parte integrante di una città che proprio Ridolfi, proprio con i suoi tre piani particolareggiati è andato plasmando minuziosamente. E proprio il ritiro in quell'eremo delle Marmore che è la casa Lina (1966), intriso com'è di fatti personali, esistenziali e terribilmente umani, coincide con la fase più dolorosamente autoriflessiva del lavoro di Ridolfi in cui al massimo di concentrazione che sembra legare in maniera così unitaria i progetti di questi ultimi anni, si accompagnano fremiti di incertezza in quello scoprire, come in una sofferta vivisezione, il vuoto dietro cui l'architetto continua, nonostante tutto a ricercare se non la spiegazione, almeno alcune parziali spiegazioni.

Francesco Moschini