

PREMIO FIRENZE UNIVERSITY PRESS
TESI DI DOTTORATO

- 5 -

Michela Bracardi

La Materia e lo Spirito

Mario Ridolfi nel paesaggio umbro

Firenze University Press
2008

La materia e lo spirito : Mario Ridolfi nel paesaggio umbro/
Michela Bracardi. – Firenze : Firenze University Press, 2008.
(Premio FUP. Tesi di dottorato ; 5)

<http://digital.casalini.it/9788884539076>

ISBN 978-88-8453-906-9 (print)

ISBN 978-88-8453-907-6 (online)

Referenze fotografiche

Tutte le immagini presenti in questa ricerca sono opera dell'autore.

Progetto grafico di Alberto Pizarro Fernández

© 2008 Firenze University Press

Università degli Studi di Firenze

Firenze University Press

Borgo Albizi, 28

50122 Firenze, Italy

<http://www.fupress.com/>

Printed in Italy

*A tutti coloro che antepongono
l'interesse altrui al proprio.*

*Uscire dal mondo volle dire, per usare le sue
parole, capovolgere l'amaro in dolcezza e ritrovare in
quel punto morto di tutti i valori che, nel loro insieme
sono, appunto, il mondo, lo stato aurorale da cui
partire per riscoprire la vera misura di tutte le cose.*

E. Balducci, Francesco d'Assisi

Sommario

Prefazione	IX
Nota al testo e alle immagini	X
Ringraziamenti	X
Capitolo 1	
Mario Ridolfi nell'Umbria di Francesco	1
Capitolo 2	
La mia casa è il mio mondo: <i>Casa Lina</i>	29
Capitolo 3	
L'accoglienza: <i>L'acropoli De Bonis e Casa Lupattelli</i>	43
Capitolo 4	
Il segreto delle cose: <i>Casa Lana</i>	65
Apparati	77
1. Regesto cronologico delle opere umbre	77
2. Fonti di documentazione	79
Bibliografia	81

Prefazione

Un viaggio ideale nell'Umbria, terra di santi ed eroi, fra la tranquillità del paesaggio assiate e la suggestione degli orridi ternani, nella tessitura delle arti e dei mestieri delle genti del posto, svela il carattere peculiare di questa regione che ha segnato come una profonda ruga la millenaria storia del suo popolo, e che a partire da Francesco, uomo nuovo di un precoce umanesimo nella feudalità di una terra soggiogata dal papato ma fiera e sanguigna, giunge fino al Novecento, nella straordinaria 'seconda vita'¹ di Mario Ridolfi.

Prendendo in esame i lavori eseguiti da Ridolfi a Terni a partire dallo spartiacque del 1961 che segna, fino al 1970, il passaggio a questo secondo periodo della sua vita, questo studio contribuisce a determinare l'apporto dell'architetto alla costruzione di un'identità italiana moderna, nella sua declinazione regionale.

Le opere prese in esame riguardano specificamente l'Umbria, e la loro lettura mette in luce l'interesse di Ridolfi per la matericità dell'organismo architettonico, che viene studiato in ogni minimo dettaglio, affinché la perfezione dell'opera possa renderla «cosa viva». Sotto questa luce, le sue architetture appaiono nel paesaggio sospese fra passato e futuro, fra tradizione e innovazione, in una continua dialettica fra linguaggio colto e inflessione vernacolare, emanando quel soffio vitale che evoca antichi miti e segreti nascosti fra le pieghe della materia.

Il lavoro si fonda sullo studio della letteratura esistente e sull'analisi puntuale dell'importante lascito grafico dell'architetto, appartenente al Fondo Ridolfi², nonché sulle testimonianze di quanti lo hanno conosciuto e hanno condiviso con lui gli ultimi progetti.

Tali apporti, l'analisi progettuale dei disegni, supportata dalle continue testimonianze orali, hanno permesso di ricostruire e valutare l'itinerario mentale che Ridolfi ha percorso nell'elaborazione delle opere umbre. A questo si è andato intessendo, in una trama di continui rimandi, lo studio dei caratteri peculiari del paesaggio umbro domi-

¹ Il 1961 è l'anno in cui Ridolfi fu vittima di un disastroso incidente automobilistico con il figlio Stefano che gli provocò due mesi di coma, quasi un anno di inattività e una menomazione all'anca destra che lo rese claudicante. Cfr. F. Cellini, C. D'Amato, *Le architetture di Ridolfi e Frankl*, Electa, Milano, 2005, p. 114. Pochi anni dopo, nel 1970, muore la moglie Lina, alla quale aveva intitolato la propria casa a Marmore. Cfr. *ivi*, nota 2 p. 131, p. 142.

² Il fondo Mario Ridolfi si compone del corpus grafico e documentaristico donato dallo stesso architetto, ancora in vita, all'Accademia Nazionale di S. Luca a Roma, e dal gruppo di disegni e documenti donati successivamente da Wolfgang Frankl e Domenico Malagrìcci, con i quali Ridolfi condivideva lo studio. Il Fondo è attualmente conservato presso la stessa sede.

nato dalla figura di Francesco d'Assisi, utile e interessante confronto per tracciare i contorni della ricerca.

La tesi si struttura secondo un percorso ideale che ha inizio da una prima lettura del paesaggio francescano, si trasfigura nell'Umbria vissuta e sofferta dall'architetto, alle soglie del suo esilio ternano, e trova conclusione nell'analisi dell'architettura: nella tematica della ricerca sull'abitazione, profondamente cara a Ridolfi, si individuano tre questioni che l'architetto affronta negli anni della maturità nello studio delle case dette del «ciclo delle Marmore»; esse riguardano la casa come cosmo perfetto degli affetti, individuata nella centralità implosiva del volume, l'accoglienza del prossimo, nel rapporto dialettico fra l'interno e l'esterno della casa, quindi fra architettura e natura, e infine, summa della ricerca ridolfiana, il segreto che ogni casa possiede, quello spirito di chi vi abita, che si rivela nell'apparente semplicità di una casa colonica.

Nota al testo e alle immagini

Per comodità le fonti di documentazione verranno abbreviate secondo le sigle seguenti:

FR Fondo Mario Ridolfi. Nel testo e nelle immagini verranno riportati i numeri di inventario del materiale secondo l'attuale catalogazione «Cellini-D'Amato». Per un'analisi dettagliata del corpus dei disegni del FR, si consiglia F. Cellini, C. D'Amato, *Mario Ridolfi all'Accademia di San Luca. Edizione critica del corpus dei disegni di architettura e dei documenti dello Studio Ridolfi. Archivio dell'Accademia Nazionale di San Luca*, Graffiti, Roma, 2003.

ACT Archivio del Comune di Terni.

Ringraziamenti

I preziosi consigli delle persone a me vicine, dei colleghi e dei professori che hanno creduto in questo lavoro hanno reso possibile la ricerca.

Ringrazio l'architetto Massimo Ridolfi, che mi ha offerto un chiaro e privato ricordo del padre.

La mia riconoscenza va inoltre all'amministrazione del Comune di Terni, in particolare all'Arch. Aldo Tarquini e alla Rag. Lucilla Piacentini, rispettivamente Dirigente della Direzione Assetto del Territorio Urbanistica ed Edilizia e Istruttore Amministrativo del SUAP del Comune di Terni.

Infine, la mia gratitudine va alla famiglia De Bonis, al Dott. Francesco Lana e alla signora Laura Lupattelli, che con la gentilezza e l'ospitalità che li contraddistinguono e che Mario Ridolfi amava, mi hanno aperto le loro case e i loro ricordi.

Senza il loro contributo questa ricerca non sarebbe stata come è.



Figura 1.1. Mario Ridolfi in forma di quercia sospeso fa la saldezza materica di casa Lina e la potenza evocativa della grande cascata delle Marmore, in un olio del figlio Massimo.

Capitolo 1

Mario Ridolfi nell'Umbria di Francesco

«Con ardente entusiasmo [Francesco] rivolgeva appelli pieni di ingenuità, poiché aveva un animo candido e fanciullo; in quanto uomo eletto da Dio non aveva bisogno del dotto linguaggio della tronfia sapienza umana, ma parlava in modo semplice e immediato¹».

Francesco mendicava pietre per riparare la casa di Dio gridando appassionato, ancora ignaro che il suo compito sarebbe stato ben altro che quello materiale di recuperare chiese in rovina. Ma nel riportare a nuova vita gli antichi ruderi, sostanziano nell'atto della costruzione un anelito spirituale, Francesco creava quel paesaggio che è prima di tutto paesaggio mentale, dal quale attingerà gioia e conforto cantandolo nelle *Laudes*.

La rovina di San Damiano, e soprattutto la Porziuncola, forniscono il pretesto a Francesco per istaurare un rapporto di fraternità con le cose, creature che rivelano una missione sacrale nella loro rispondenza ai bisogni umani: il mondo interiore ed esteriore di Francesco è un organismo vivente di cui l'uomo non è il dominatore, ma lo scrupoloso custode, e del quale conosce ogni segreto. Ma Francesco è, prima che santo, uomo laico in una terra laica, una terra che pur dominata dalla Chiesa rivela la sua vocazione religiosa nei culti devozionali popolari, abitati dall'«uomo nero», da creature arcaiche, diavoli, presenze benefiche e Madonne, propri di una cultura di medievale arretratezza.

Le forme di religiosità popolare dell'Umbria seguono itinerari e trame rituali connesse principalmente al ciclo produttivo contadino. Nella gente di questa regione sono ravvisabili ancora oggi i residui di questa cultura, che emerge nelle «piccole cose» e nelle azioni quotidiane: tali rituali sono legati alla protezione dei raccolti, alla gravidanza, alla nascita dell'uomo e delle bestie, e si esplicano nella sacralizzazione del territorio attraverso l'immanenza di cappelle votive, edicole, croci, ma anche mediante elementi pagani come amuleti, rocce, ruote.

Il culto mariano, del quale sono testimonianza i numerosi santuari sparsi in ogni angolo della regione, trova nella solida e millenaria società matriarcale umbra terreno fertile, raggiungendo nella *Madonna del Latte* di Niccolò Alunno una delle sue più alte espressioni.

Anche la devozione per alcune forme vegetali, come la quercia e l'olmo, la vite e l'olivo, testimoniano del culto mariano, introducendo un «clima di intensa e profonda tensione, [che] favorisce con interventi magici la fecondità-fertilità» e viene revisionato poi nell'agricoltura; «si chiarisce e si definisce una connessione donna/femmina, ses-

¹ *Legenda Trium Sociorum* (Leggenda dei Tre Compagni), 1246 circa. I tre compagni di Francesco sono Angelo, Rufino e Leone.

sualità, fecondità, agricoltura/riti agrari, rafforzando così la concezione che uguali tecniche magiche possano propiziare e sostenere il ciclo riproduttivo e la fertilità della Terra-madre²».

Il rapporto simbiotico e profondo fra la matericità delle cose e il *genius* interiore di Francesco si deposita nei secoli fra le pieghe sacre e profane del paesaggio e delle genti umbre conferendogli un carattere di tipicità profondamente riconoscibile, osservato acutamente nelle sue laceranti contraddizioni da Guido Piovene, che negli anni Cinquanta dipinge un lucido quadro della regione. Le prime righe sull'Umbria del suo *Viaggio in Italia* descrivono un'Umbria da cartolina, non esente però, già dalle premesse, da una sottile vena critica: «Unica tra le regioni italiane non bagnate dal mare, collinosa e montuosa, l'Umbria si presenta a noi con aspetto tranquillo, senza colori drammatici. I più la guardano solamente dall'angolo della bellezza artistica e naturale. Gli stranieri ne hanno una nozione molto semplice e molto gradevole: una fitta corona di città piccole e medie tutte stupende, fuse dal bel paesaggio e dai ricordi francescani, con una popolazione dall'indole graziosa e dolce. Non vi è, ch'io sappia, recente scrittore italiano che abbia portato l'Umbria alla coscienza del paese, come altri hanno fatto con le regioni dove i contrasti appaiono più vistosi. L'attenzione dei più è trattenuta dall'immagine convenzionale, anche se in buona parte giusta, dell'Umbria verde e azzurra, francescana e raffaellesca³».

Più avanti, Piovene rintraccia, in un panorama quindi costantemente in bilico nei suoi conflitti, un equilibrio sullo «scarso bisogno di consumo, sull'inappetenza di beni», dipingendo la popolazione umbra come una «civiltà signorile e monastica, [dove] la stessa povertà non prende colori tetri, ripugnanti, drammatici, ma si palesa quasi in un eccesso di lindura⁴».

In un quadro, quindi, in cui l'umiltà è congenita e i bisogni sono più spirituali che materiali, l'arte «satura gli animi con le sue millenarie infiltrazioni⁵» esorcizzando le miserie e le paure, e la tradizione artigiana che ne perpetua, rafforzandola e mantenendola viva, l'essenza, «sembra corrispondere al genio di un popolo che ama il lavoro preciso, minuto e gentile⁶».

La materia e l'arte mediano quindi il trascendente per scacciare gli spiriti o per avvicinarli, e custodiscono come una reliquia i segreti della natura, madre di ogni creatura della terra.

Il vitalismo misterioso che risiede nei miti umbri della natura, l'esaltazione della energia generatrice delle figure femminili, animate e non, il ricco lascito di tradizioni e credenze tramandato di madre in figlia, dovettero apparire cosa 'bizzarra' ed 'esotica' ai viaggiatori stranieri che, nelle tappe del Grand Tour, si soffermavano negli antichi borghi, da Perugia passando per la Assisi del poverello sino a Orvieto lungo la valle del Nera. E se il viaggiatore cinquecentesco e seicentesco prestava attenzione alla stranezza, ancorché aggraziata, delle genti umbre, e alla bizzarria di certe loro abitudini e rituali, fu lo spirito settecentesco, nondimeno illuminato dalla ragione e accuratamente vigile, a lasciarsi ammaliare dal riflusso di un passato mitico, cercando, nella ragion

² G. Chiuini, *Umbria*, Laterza, Bari, 2004, p. 164.

³ G. Piovene, *Viaggio in Italia*, Baldini & Castoldi, Milano, 1993, p. 321.

⁴ Cfr. *ivi*, p. 327.

⁵ G. Piovene, *Viaggio in Italia*, cit., p. 322.

⁶ Cfr. *ivi*, p. 325.

pratica, le cause fisiche che pietrificano le piante attorno alla grande cascata umbra, fino a trasfigurarle in materia architettonica, allontanando da sé il mito della furia Alletto o lo sguardo della Medusa.



Figura 1.2. La valle di Terni fotografata dal paese di Cesi, Terni.

È invece il viaggiatore ottocentesco che si lascia sedurre dai capricciosi paesaggi umbri. Scrive Attilio Brilli sul paesaggio ternano: «Inoltrandosi nella valle [del fiume Nera] la strada si trasforma inconsapevolmente in un itinerario estetico e spirituale dal quale emergono gli elementi della sensibilità romantica. Ma il rinnovamento più evidente della stagione romantica è l'intuire l'importanza e lo scoprire la grandezza e la dignità delle cose e delle persone umili e l'attribuire significati simbolici alla mutevolezza delle forme naturali⁷».

⁷ A. Brilli, *Il fragore delle acque. La cascata delle Marmore e la valle di Terni nell'immaginario occidentale*, Motta, Milano, 2002, p. 72.

In questo paesaggio magico e romantico, intimamente legato ai cicli naturali delle stagioni, Mario Ridolfi sperimenta fin da giovane, nelle lunghe estati in campagna, la dura fatica del lavoro e il rispetto per ogni forma di natura. L'architetto ha infatti molto spesso a ricordare, parlando della sua vita e del suo mestiere, di essere nato e cresciuto a Roma, da padre marchigiano e da madre umbra⁸.

Il mettere l'accento sulla provenienza regionale della sua famiglia potrebbe sembrare solo un gesto eccentrico e senza particolare importanza, più un vezzo dell'architetto che un dato significativo, se una lettura più attenta della sua opera e della sua figura non svelasse invece che per Ridolfi le proprie origini hanno sempre assunto il carattere e il significato di memoria storica, metabolizzata e metamorfosata nell'arco di una vita a partire dai piccoli gesti quotidiani, dal rapporto con la madre e con la donna, dalle piccole cose di casa, dalle simbologie e credenze contadine, che fatalmente emergeranno in tutta la loro possente forza, trasfigurati in architettura.

La cultura dei genitori, in particolare la cultura rurale della madre, scaturisce dalla fitta trama delle relazioni locali, dai legami profondi fra le persone, all'interno dei quali ogni gesto è subordinato e necessario a quello degli altri componenti la comunità, implicando la sopravvivenza o meno della famiglia. Ogni cosa e ogni gesto divengono quindi sacri, oggetto di umanizzazione e devozione, dall'animale al campo di grano, fino ai materiali per costruire la casa, il cosmo perfetto, la monade leibniziana fatta di spirito e materia, entro cui ruotano gli affetti.

In quest'Umbria contadina, avara di risorse e fondata sull'economia cerealicola stagionale, i contadini imparano il duro e faticoso mestiere di muratore per sopravvivere, e divengono ben presto raffinati artigiani 'fai da te', rubando con gli occhi gli esempi della tradizione colta e aulica; adeguandosi a modelli generici «ne traggono le sottili variazioni necessarie a dare risposta a una combinazione disparata di esigenze» e «dalle capacità di manipolare la materia prima, scaturisce l'infinita varietà di espressioni che danno corpo e carattere peculiare alle forme dell'architettura locale⁹».

Un detto popolare umbro di incitamento al lavoro suona pressappoco in questo modo: «le fatiche, beato chi ne può far più», e sembra quasi che Ridolfi lo conosca quando parla sottolineandola, della 'forza viva del lavoro', quando negli anni Settanta dice: «Perché sai, il lavoro è fatica, fatica fisica, sudore e l'Architettura è sempre stata la grande amante che mi ha aiutato a vivere, ... e così forse non sono stato un buon padre¹⁰».

Da questa affermazione emergono alcune questioni fondamentali del pensiero architettonico e artistico di Ridolfi, che legano con una sottile linea la sua ricerca architet-

⁸ M. Ridolfi, *Lettera a G. Ponti*, in G. Ponti, *Stile di Ridolfi*, «Lo Stile. Architettura, arti, lettere, arredamento, casa», 25, 1943, p. 3. Nella rivista diretta da Giò Ponti questa splendida pagina autografa di Mario Ridolfi si offre al lettore come biglietto da visita dell'architetto, quasi testamento anticipato, o meglio, una 'confessione', come egli stesso scrisse, nella quale sono già presenti *in nuce* tutti gli elementi della sua ricerca; in particolare le prime note pongono un accento biografico fortemente e quasi dolorosamente personale sulle sue origini e sulla sua formazione umana e professionale. Ridolfi tornerà a parlare delle sue origini, in un'intervista con Maurizio Di Puolo negli anni settanta (M. Di Puolo, *Dialogo degli anni '70 tra Maurizio Di Puolo e Mario Ridolfi*, «Controspazio», 114/115, 2005) e nel 1979 in una lunga intervista con Paola Venturi (P. Venturi, *Parlando nel 1978*, in C. Doglio, P. Venturi, *La pianificazione organica come piano della vita? Gli architetti della pianificazione organica in Italia 1946-1978*, Cedam, Padova, 1979) durante la quale Ridolfi ebbe modo di rimarcare tali origini, ma con un sentito e quasi sereno distacco rispetto all'amaro accento di quaranta anni prima.

⁹ G. Chiuni, *Umbria*, cit., p. 83.

¹⁰ M. Di Puolo, *Dialogo degli anni '70*, cit., p. 153

tonica e l'ambiente culturale umbro di formazione. L'umanizzazione' delle cose di natura e dell'architettura è uno degli aspetti che più affascinano nell'opera di Ridolfi; questa umanizzazione delle virtù e delle arti, della natura e delle cose fa anch'essa parte di quel bagaglio culturale che satura l'Umbria e che l'architetto ha assimilato fin da tenera età.

Il tema della personificazione delle cose di natura nel *Cantico*, e ancor più il tema allegorico delle nozze di Francesco d'Assisi con Madonna Povertà, per citare uno degli esempi più calzanti, è stato monito per le genti umbre e modello culturale per più di sette secoli, sì da divenire parte dell'essere umbri; la tensione all'assoluto e alla perfezione che in Francesco sono divine si esplicano nella precoce esperienza di San Damiano con i pochi e poveri mezzi propri di una regione che non offre qualità intellettive particolari, ma che fornisce esclusivamente materiale concreto, manualità, costruttività delle cose. L'umanizzazione dell'architettura sotto le spoglie di una donna bellissima (Architettura, appunto), alla quale Ridolfi ha sacrificato tutto, la famiglia, gli affetti forse, la ricchezza, e l'accesso alle cariche universitarie, sembra quasi voglia riproporre, trasfigurato, l'episodio assisiato, declinandolo nella dimensione che all'architetto è propria.

Il francescanesimo di Ridolfi si esplica beninteso, non in un fare per desiderio religioso, ma in un'ansia conoscitiva in cui è la *sapienza*, che ordina la mente dell'architetto e muove la sua mano, il fine ultimo; la *scienza* si pone come strumento per il suo raggiungimento. Ridolfi diventa così architetto-costruttore, e il suo essere si sostanzia in ciò che realizza, in intimo legame all'oggetto reale. Questo gioco sottile fra sentimento e ragione, fra sapienza e scienza, fra spirito e materia permette all'architetto il raggiungimento o almeno l'aspirazione a quella conoscenza unitaria di impronta medievale, che traspare nell'architettura aulica e spontanea umbra; nell'opera ridolfiana forma e materia, espressività e tecnologia si amalgamano in un unico oggetto, che sempre tende all'assoluto.

A formare il giovane Ridolfi, divenendo linfa vitale alla quale attingere in ogni fase e in ogni momento della sua produzione, è questa cultura popolare materiale e artigianale, povera e avara, all'interno della quale il sacrificio e la privazione dei più elementari mezzi di sussistenza e sovente degli affetti, sono cosa comune, in cui è prepotente la necessità concreta di verificare e di misurare ogni singolo concio di pietra a lungo cercato e gelosamente conservato¹¹, che le mani dure dei contadini-muratori lavorano durante i lunghi mesi di lontananza dai campi.

Questa consuetudine rurale, dettata dall'esigenza di controllare ogni fase lavorativa del materiale per evitare sprechi, si concretizza già negli anni Trenta, anni romani, nella costruzione del Palazzo Postale che Ridolfi progetta in Piazza Bologna a Roma. L'impossibilità di utilizzare lastroni di travertino curvi porta l'architetto a sostituirli con regoli dello stesso materiale dell'altezza di 11 cm, di più semplice lavorazione e realizzazione; il lavoro certosino e sapiente degli scalpellini è controllato a monte da Ridolfi mediante disegni esecutivi di ogni singolo pezzo – disegnati alla scala «al vero» - verificando ogni misura e ogni singolo giunto, a voler accentuare il valore materico

¹¹ Ancora nel saggio *Umbria*, la Chiurli afferma che «la costruzione della casa popolare è un processo a tempi lunghi non solo per la consuetudine – originata dalla povertà – di far crescere l'edificio per ampliamenti successivi, ma anche per l'altrettanto consueto sistema di cominciare ad accumulare con molto anticipo i materiali da costruzione, soprattutto le pietre che verranno raccolte in giro per i campi, per i fossi o torrenti; [...] si murava con tutto quello che poteva capitare a portata di mano».

dell'edificio, che nasce dal terreno e al terreno è saldamente ancorato, nonostante il moto di ribellione che l'alternata compressione e dilatazione delle superfici murarie imprime al volume.



Figura 1.3. Palazzo Postale in Piazza Bologna, Roma. Dettagli del paramento esterno in listelli di travertino dell'isola del Giglio.

Se tale progetto contiene una carica romana, e barocca in particolare, fortissima, nella quale con difficoltà potremmo riconoscere una tipicità di impronta umbra, è anche vero che l'intuizione di Ridolfi, e soprattutto la sua spiccata sensibilità nei confronti della materia, lo inducono in questo progetto a sacrificare di buon grado l'ipotesi di utilizzare il mattone, che male si adatta alle superfici curvilinee dell'edificio, optando, con una versatilità del tutto dialettale, per l'impiego di regoli curvi di un travertino rosato non romano, ma toscano dell'isola del Giglio, luogo che l'architetto conosce bene perché aveva dato i natali alla moglie.

Questo espediente permette a Ridolfi di proiettare nella satira luminosità mediterranea del cielo romano la solenne fluidità levigata delle superfici murarie, che in alleanza con la solidità statica e costruttiva dell'edificio, conquistano quella *firmitas* e quel vigore plastico che accompagneranno tutta la sua produzione, e che saranno tratto fondamentale delle opere ternane.

Come hanno fatto notare Cellini e D'Amato¹² il Palazzo Postale di Piazza Bologna, espressione già di piena maturità progettuale dell'architetto, si può definire *unicum* della produzione ridolfiana, per la scelta «di sperimentare fino in fondo le possibilità plastiche del muro a partire da una superficie in curva» (non esistono altri edifici costruiti da Ridolfi che abbiano uno sviluppo curvilineo, ad eccezione del palazzo del Littorio, che rimane però un progetto di concorso), ma in questo esemplare unico c'è il germe dell' *exemplum*, la grande intuizione di essere cioè quel primo «esperimento con la verità¹³» che contiene *in nuce* tutti gli elementi della sua ricerca, e che serve all'architetto per mettersi alla prova e verificare con mano qual è la 'via giusta'.

Il progetto per il palazzo postale di Piazza Bologna segna per il giovane Ridolfi, nel dibattito tutto romano sull'architettura razionale, l'approccio ad uno studio volto a trovare l'unione fra forma tecnica e forma estetica¹⁴: un primo esperimento in cui il fine ultimo è la ricerca di quella unità fra spirito e materia che stimola la possibilità, nella deroga dai rigidi schemi del Moderno, di individuare una via tutta italiana, ma soprattutto personale, per la nuova architettura. Emblematica della formazione 'povera' e quasi autodidatta dell'architetto, sorretto quasi esclusivamente da una straordinaria sensibilità artistica congenita, dalla caparbietà e dal forte spirito del sacrificio¹⁵, in questa ricerca Ridolfi filtra le esperienze conoscitive che possiede, la storia e il senso del classico di impronta romana, e la cultura schiettamente povera e vernacolare delle sue origini popolari, in una visione dell'architettura profondamente personale, in cui la memoria deforma la realtà annullando le distanze e l'ordine fra le cose¹⁶; nel procedimento costruttivo del suo pensiero architettonico, Ridolfi attinge indifferentemente e senza alcun pudore dalla tradizione architettonica aulica e regionale, in una miscelanea di linguaggio colto e idiomi vernacolari, componenti pregiati e materiali di recupero, conscio e sicuro «di non perdere il suo tempo¹⁷».

L'assoluta adesione al programma funzionale e distributivo, secondo i canoni del Razionalismo, non esime dunque l'architetto dall'indagare istintivamente l'organismo architettonico a tutto tondo, a valutarlo sia dal punto di vista della struttura, le ossa, che da quello dell'involucro esterno, la pelle, fino alla sua funzionalità, gli organi e ai sen-

¹² F. Cellini, C. D'Amato, *Le architetture di Ridolfi e Frankl*, Electa, Milano, 2005, p. 20.

¹³ Cfr. E. Balducci, *Francesco d'Assisi*, Giunti, Firenze, 2004, p. 19, Gli 'esperimenti con la verità' sono espressione di Gandhi, ripresa dal Balducci nella biografia di Francesco d'Assisi. Viene in questo saggio presa in prestito con un significato assolutamente simbolico, per chiarire cioè come questo primo progetto contenesse nella sua germinazione l'approccio e la sperimentazione di quelle tematiche – il confronto con il classico, con la cultura materiale e infine con l'ordine compositivo – che Ridolfi perseguirà strenuamente in tutta la sua produzione, fino a sublimarle nella simbologia cosmologica delle sue case ternane.

¹⁴ F. Cellini, C. D'Amato, *Le architetture di Ridolfi e Frankl*, cit., p. 17.

¹⁵ Nella 'confessione' riportata in «Stile», Ridolfi pone l'accento sul suo inizio, che è stato «un poco duro, ma benefico», e sulla difficoltà di portare avanti gli studi, alle scuole serali, ovviamente: «Ho fatto i miei primi passi nel cantiere da 'ragazzino', aiutando mio padre pittore-decoratore e restauratore, dove ho avuto modo di sentire l'odore del cantiere e la severa disciplina del lavoro [...]. Per cinque anni, tornando a casa alle 23, naturalmente a piedi, ho mangiato il mio cibo freddo». M. Ridolfi, *Lettera a G. Ponti*, cit., p. 3.

¹⁶ Ancora nella lettera a Giò Ponti, lo 'stile' di Ridolfi affiora negli anni della sua formazione, «improntata a questo imbottimento di motivi, a questa ricerca formale per puro amore della forma, senza tenere alcun conto delle esigenze del contenuto o almeno molto poco». M. Ridolfi, *Lettera a G. Ponti*, cit., p. 3.

¹⁷ M. Ridolfi, *Lettera a G. Ponti*, cit., p. 5.

timenti che l'edificio riesce a effondere in chi questa architettura la abiterà, cioè infine allo spirito.

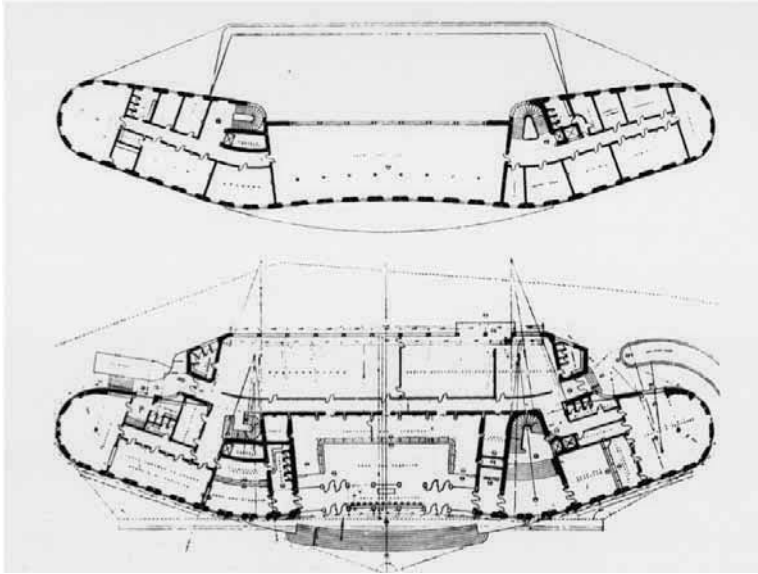


Figura 1.4. Palazzo Postale in Piazza Bologna, Roma. Piante del Progetto definitivo. FR.



Figure 1.5 (sopra), 1.6 (a fronte). Palazzo Postale in Piazza Bologna, Roma. Viste attuali dell'edificio.



L'architettura è così considerata al pari di un individuo ancorché ben piazzato al suolo, una delle infinite creature del grande cantico della natura, «sia essa paesaggio naturale che città costruita¹⁸».

Ridolfi è impegnato professionalmente a Terni per la prima volta in occasione del concorso per la fontana di piazza Tacito. È il 1931, e l'architetto, che conoscerà di lì a poco Wolfgang Frankl, ha iniziato allora una collaborazione con Mario Fagiolo¹⁹.

Il progetto, primo classificato al concorso, non presuppone la costruzione di ambienti, ma l'invenzione di un oggetto di eminente natura simbolica. L'anima che si agita nella caduta dell'acqua è l'energia primigenia della creazione, e il catino istoriato con i segni dello zodiaco rappresenta il tempo che scorre.

¹⁸ C. D'Amato, *Ridolfi a Terni*, trasmissione per la Rai-Tv 3, rubrica «Archivi dell'Arte», 1986.

¹⁹ Ridolfi conosce Mario Fagiolo durante il periodo accademico, e inizia con lui un sodalizio che si salderà a partire dal 1930 e che finirà in maniera brusca pochi anni dopo, in occasione del concorso per il Palazzo Postale di Piazza Bologna a Roma. Nel sodalizio con Ridolfi l'apporto di Fagiolo al progetto era di tipo intellettuale, lasciando a Ridolfi l'approccio tecnico e formale, tanto che lo stesso Ridolfi ebbe a dire di Fagiolo che «era più poeta che architetto», chiamandolo sovente Mario dell'Arco. Abbandonata l'architettura Mario Fagiolo si dedicò totalmente alla poesia, diventando proprio con quel nome uno dei massimi esponenti della poesia dialettale romanesca. Per una esaustiva lettura della vicenda cfr. F. Cellini, C. D'Amato, *Le architetture di Ridolfi e Frankl*, cit. e F. Bellini, *Mario Ridolfi*, Laterza, Bari, 1993.

I riferimenti sono ovviamente alla grande cascata delle Marmore, al suo spirito creatore di materia, e alla vocazione della città per la produzione di energia e per la lavorazione metallurgica.

Tralasciando le implicazioni propagandistiche che un monumento del genere poteva offrire al quadro sociale ed economico della città di Terni in pieno ventennio (l'esaltazione del lavoro, e in particolare della metallurgia), il tema sul quale vale la pena soffermarsi per capire meglio in quale direzione si svilupperà la predisposizione di Ridolfi per l'architettura, fin dagli anni della collaborazione - poi interrotta traumaticamente - con Mario Fagiolo, è svelato dalle sue stesse parole: «Mario Fagiolo era un ragazzo con un cervello che non le dico, era più poeta che architetto, infatti lo si chiamava Mario dell'Arco, perché lui ha studiato architettura. Eppure quando ho fatto il concorso della fontana di Terni, io, io che ero così un modellatore di pietra, d'acciaio e di ferro, lui che invece era un poeta, mi ha detto quello che bisognava fare, che bisognava esprimere, e questo parlando insieme, perché si discuteva sempre. Cioè che Terni è una città la cui potenza sta nell'energia prodotta dall'acqua che cade, e allora bisognava che questa fontana rappresentasse quello che nasceva da Terni, cioè che l'acqua cadendo produceva energia²⁰».

L'insistere dell'architetto sul non essere un progettista («Ma no! La composizione viene dopo, santodìo! La composizione è mettere insieme queste cose qua, con dentro dei solventi molto più importanti²¹») ma un semplice artigiano che conosce molto bene il proprio mestiere ha sovente prodotto l'errata interpretazione di un Ridolfi artigiano, nel senso di arretratezza tecnologica, suffragata dalla sua esperienza nella compilazione del Manuale dell'Architetto²².

In realtà l'approccio pratico di Ridolfi lo ha sempre tenuto lontano dalla definizione teorica dell'architettura comune nel mondo accademico, che, con una certa dose di sarcasmo è dall'architetto considerato come «il mondo dei felucati, dei baronissimi, dei capocioni». L'algido e sovrastorico modello stereometrico dell'architettura moderna europea, non supportata da una pratica edilizia certa e normalizzata, viene vista da Ridolfi come un rischioso passo verso uno sterile nuovo stile, assimilabile ad un nuovo accademismo, proprio perché essa non si confronta con l'eredità del passato (che l'architetto definiva non diversa da un «superbo lascito familiare²³») e con la lezione degli antichi; in particolare, tutto il corpus di conoscenze tecniche, che all'epoca consistevano in consuetudini artigianali locali misurabili esclusivamente in cantiere, tramandate nella pratica del costruire a regola d'arte, è sentito da Ridolfi come imprescindibile per costruire un'identità dell'architettura italiana moderna, ma assolutamente approssimativo e non riconoscibile come unitario e nazionale e quindi, alla fine, poco utile.

²⁰ P. Venturi, *Parlando nel 1978*, cit., p. 411.

²¹ P. Venturi, *Parlando nel 1978*, cit., p. 397.

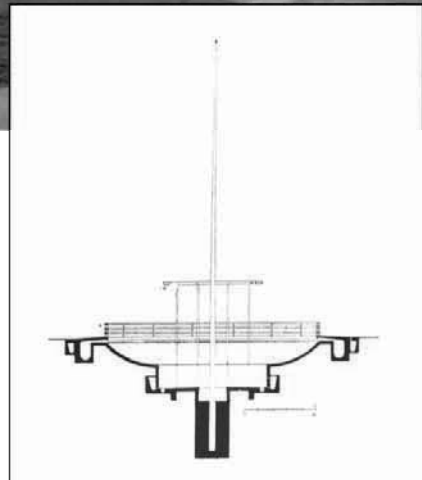
²² Il Manuale dell'Architetto fu redatto da Mario Ridolfi, Pierluigi Nervi, Bruno Zevi, con Cino Calcaprina, Aldo Cardelli e Mario Fiorentino per il CNR-USIS su iniziativa di Bruno Zevi, fra il 1945 e il 1946, anno in cui venne pubblicato («Metron», 1946) ma la cui germinazione affonda le radici nelle riflessioni portate avanti da Ridolfi già dalla metà degli anni Trenta, poco dopo la costruzione del Palazzo Postale di Roma, con le pubblicazioni su «Architettura», a più riprese (dal 1940 al 1943, durante gli anni vuoti della guerra), di saggi e tavole grafiche riguardanti la ricerca sulla normalizzazione degli infissi, sui mobili fissi, sul disegno tecnico professionale.

²³ M. Ridolfi, *L'architetto di fronte all'ambiente storico e monumentale dei centri storici*, «La Casa», 6, 1959, p. 350.

Sta in questa lucidità di interpretazione e in questa lungimiranza la grande intuizione dell'architetto, che assumerà i tratti di una questione di etica, e dalla quale l'architetto non si discosterà mai, anzi, diventerà la 'via crucis' della ricerca architettonica nel periodo marmorese. In questo senso, lo sviluppo portato avanti dall'architetto insieme, e anche grazie, a Wolfgang Frankl, di una riflessione sulla normalizzazione degli elementi finiti della costruzione, rimane unico in Italia, assumendo i contorni di una 'missione' morale volta a cercare di tracciare le linee di un linguaggio architettonico comune, ma riconoscibile nelle sue declinazioni locali, riuscendo a dare unità e utilità ad aspetti del tutto opposti, la normalizzazione e la produzione industriale di massa da un lato e la cura artigianale del dettaglio dall'altro.



Figure 1.7, 1.8. Fontana in Piazza Tacito, Terni. Vista e sezione della fontana. Progetto esecutivo. FR, [CD.34/I/SD/5].



Già nel 1943, prima ancora della stesura del Manuale, Giò Ponti, nelle pagine di «Stile», avverte questo carattere del tutto speciale di Mario Ridolfi, individuando con esattezza millimetrica quelle peculiarità che lo renderanno affatto diverso dagli altri grandi maestri dell'architettura italiana. Nella lettura delle Palazzine romane di via di Villa Massimo di Ridolfi, Ponti individua «un rigore [nel quale] io trovo quell'intendimento italiano nell'architettura che è sempre severo ed esplicito. Ridolfi ha in queste due case conchiusa la sua esperienza architettonica ed ha raggiunto un'esperienza personale alla quale altri, anche partiti da premesse più pronte delle sue, non sono ancora arrivati. Perché? Perché le strade dure e difficili e il voler fare le cose solo quando le si sanno davvero fare, sono i fatti che conducono ai reali risultati. Sono naufragati in un linguaggio stilistico comune quelli che l'architettura non l'hanno maturata in sé cioè nella piena consapevolezza tecnica di saperla eseguire o concepirla eseguibile, ma l'hanno maturata solo nelle riviste».

In uno spirito, come quello di Ridolfi, incline all'amore verso la concretezza dei materiali e alle loro potenzialità evocative di vita, e alla cura delle misure e del dettaglio del materiale come strumento prima di ordine mentale, poi di progetto, il bagaglio culturale di respiro europeo apportato da Frankl è la scintilla che muta in certezza le percezioni intorno alla questione del progetto già profondamente avvertita dall'architetto come necessaria.

L'influenza dell'architetto tedesco è fondamentale nel pensiero compositivo intorno all'architettura operato da Ridolfi, ed è determinante il ruolo giocato da Frankl nella stesura del Manuale. Da questa esperienza, e dall'ormai famoso viaggio in Germania²⁴, nasce un'amicizia che va oltre la semplice collaborazione professionale, al di là delle diverse cifre personali dei due architetti, e dalla loro diversissima origine geografica e di formazione.

Frankl si ferma stabilmente a Roma, dove collabora con Ridolfi già nel progetto esecutivo per il Palazzo Postale di Piazza Bologna a Roma, e con Domenico Malagracci, che dividerà lo studio con i due architetti, fino alla decisione di Ridolfi di lasciare definitivamente Roma per fermarsi a Terni, alla fine degli anni Sessanta. In questi trenta anni, Ridolfi e Frankl compiono insieme un percorso professionale e umano, maturando un senso del fare architettonico comune, tanto da rendere vano e soprattutto riduttivo ogni tentativo di individuare i singoli apporti al progetto di architettura elaborato a quattro mani.

Gli anni Cinquanta e Sessanta, fra la fine della guerra e l'esilio volontario a Mar-more, sono anni romani, densi di incarichi professionali, ma insieme ai lavori nella capitale Ridolfi e Frankl vengono chiamati dall'amministrazione comunale di Terni per redigere il nuovo Piano Regolatore Generale, conseguente al Piano di Ricostruzione post-bellico approvato nel 1950.

Terni è una città devastata dalla guerra, e Ridolfi, nel salire passo a passo i gradini traballanti del campanile di San Francesco per scattare una panoramica della città, a contatto con l'orrore, concepisce il senso del suo piano di ricostruzione²⁵.

²⁴ Ridolfi compie il mitico viaggio in Germania nell'estate del 1934, usufruendo dell'assegno integrativo per i borsisti del Pensionato. Non ci è dato sapere quanto l'architetto si sia trattenuto in Germania e cosa abbia visto, ma di certo questo viaggio contribuì a rafforzare in lui il concetto di unione fra tecnica ed estetica considerato imprescindibile da Ridolfi per fare della buona architettura.

²⁵ Racconta Ridolfi: «Il campanile di San Francesco a Terni si è scoperto con la demolizione di tutta quanta una zona. E io mi ricordo che con la mia Leika mi arrampicai sul campanile di San Francesco, traballan-



Figura 1.9. Dialettica fra l'antico e il nuovo: il cinquecentesco Palazzo Spada fa da quinta scenica alla casa Franconi minore, Corso del Popolo, Terni.

Il ricucire le ferite insanguinate della città umbra, che è stata tra le città italiane maggiormente bombardate durante il secondo conflitto mondiale, e della quale non rimane quasi nulla, significa per l'architetto ripristinare quegli spazi di vita che non esistevano più, quindi non solo ricostruire, ma dare la possibilità alle persone di tornare ad 'abitare', nell'accezione heideggeriana di riconoscersi in un luogo e identificarsi con esso.

Durante gli anni di impegno al Piano Regolatore, Ridolfi concepisce nella sua mente il nuovo assetto del centro storico di Terni, elaborando soluzioni non solo urbanistiche ma architettoniche, arrivando, ancora una volta e a scala diversa, in profondità ai problemi. Costruire la città diventa per i due architetti, ma soprattutto per Ridolfi, non

te, per fare una panoramica di tutta quanta la città. Ho fatto una panoramica, ed era veramente un disastro; il vedere questa città, era una cosa da piangere, perché uno sapeva che sotto quei sassi c'erano ancora le ossa delle persone, erano pietre insanguinate. Allora con questo, direi, dolore, ricucire, ricreare degli ambienti». P. Venturi, *Parlando nel 1978*, cit., p. 404.

solo programmare assetti viari, zone omogenee, aree verdi, ma assume il significato di progettare le case, le scuole, i complessi funzionali per il popolo, significa alla fine dare significato alle cose. Con il sentimento che lo qualifica, ma anche con un estremo realismo, Ridolfi si concentra sul tema della città non solo con gli strumenti che gli sono propri, cioè con l'architettura, ma come umanista, compromettendosi con l'Amministrazione e inventandosi la variante al Piano di Ricostruzione del Centro Storico, che diventa per l'architetto fonte di duro lavoro e conflitti con l'amministrazione, ma anche, nel rovescio della medaglia, una straordinaria prova di amore e dedizione nei confronti del paesaggio culturale della città e delle persone che sarebbero tornate a viverla. Ridolfi, senza una lira, «però ricco di idee²⁶» diventa il 'mecenate' e l'architetto di corte insieme, portando dalla sua parte in questa avventura umbra, che resta forse unica in Italia, tranne qualche caso eccezionale come l'Ivrea di Adriano Olivetti, anche gli impresari edili e le amministrazioni.

Per Terni Ridolfi e Frankl progettano numerosi edifici, soprattutto case per appartamenti, non senza incontrare le difficoltà che la speculazione edilizia e le amministrazioni pongono di fronte al recupero dei centri storici.

È proprio il dibattito intorno al recupero dei centri storici²⁷ dopo il conflitto mondiale, al tramonto degli anni Cinquanta, che stimola l'innata sensibilità e vena polemica di Mario Ridolfi. L'architetto aveva già sperimentato la possibilità di progettare nelle periferie, a Roma, nel primo lustro degli anni Cinquanta, come naturale sviluppo della città al di fuori della cinta muraria. Ma nella periferia, proprio perché 'fuori' dalla città e dalla sua popolazione, il rischio era appunto quello di inaridimento del ricco linguaggio architettonico assimilato in secoli di storia.

La difficile battaglia combattuta sul campo della periferia convince Ridolfi della necessità di avere completa padronanza di un codice linguistico appreso con l'osservazione del patrimonio esistente, con l'esperienza e la gradualità, sperimentato attraverso la propria carica inventiva rifuggendo dalle espressioni esteriori vuote e critiche della moda imperante.

In questo senso, il ricco e vernacolare linguaggio utilizzato da Ridolfi nella periferia romana diventa ben presto manifesto di un nuovo modo di affrontare le vicende dell'architettura moderna al di fuori delle mode e dei concetti precostituiti, offrendo una personale e raffinata lettura dell'architettura al panorama che si andava delineando alle soglie degli anni Cinquanta.

E se è vero, come annotano Cellini e D'Amato, che già dagli esperimenti del primo settennio INA-casa del quartiere Tiburtino a Roma, «la semplicità indicata rispondeva al desiderio di riprendere i termini di un'architettura familiare e di una pratica costruttiva tradizionale fatta di regole semplici, facilmente trasmissibili a una manodopera spesso non qualificata²⁸, è anche vero che Ridolfi accetta questa formulazione assai vaga e tendenziosamente pericolosa a creare un revival stilistico asettico, per declinare e fare proprio un linguaggio altrimenti storico, cogliendo l'occasione per nuovi e stimolanti esperimenti.

²⁶ «E io non ho una lira. Però sono ricco di idee, ancora, e questo è molto importante. La ricchezza per me, il patrimonio, non è il denaro; il patrimonio sono le idee». P. Venturi, *Parlando nel 1978*, cit., p. 406.

²⁷ M. Ridolfi, *L'architetto di fronte all'ambiente...*, cit.

²⁸ F. Cellini, C. D'Amato, *Le architetture di Ridolfi e Frankl*, cit., p. 61.

L'esilio in periferia, come lo bollò Ridolfi²⁹, diventa quindi per l'architetto straordinaria, se pur a tratti dolorosa, esperienza formativa, nel rifuggire dall'impovertimento del proprio lessico progettuale, e impegno totalizzante, impegno profondamente morale nell'affrontare il problema del recupero delle città storiche, rispettando l'antico nell'accostamento con il nuovo.



Figura 1.10. Scuola media in Via Fratti, Terni. Lo scabro timpano della scuola fa da contraltare alla chiesa di San Francesco.

²⁹ M. Ridolfi, *L'architetto di fronte all'ambiente...*, cit., p. 351. Cfr. anche M. Ridolfi, *Amara confessione*, «La Casa», 6, 1959, p. 225.



Figura 1.11. Scuola media in Via Fratti, Terni. La struttura gotica della scuola con i sottofinestra maiolicati dialoga con la chiesa di San Francesco e con il suo campanile.

A Terni, il pragmatismo dell'architetto, la sua abilità di sintesi espressiva e la capacità, maturata con la vicina esperienza romana, di superare ostacoli che si frappongono fra la sua ansia di progettista e i vincoli posti, riescono a eludere e risolvere con straordinaria eleganza inventiva la banalità di norme tecniche attuative, dissapori con le amministrazioni e indici edilizi, grazie anche al continuo sostegno e alla grande apertura mentale di Wolfgang Frankl.

Il banco di prova è appunto lo sfacelo in cui versa Terni: a poca distanza gli uni dagli altri, sorgono prima Casa Chitarrini, nel 1949-1951, poi le case Franconi, Briganti, e Pallotta, coeve, progettate e costruite fra il 1959 e il 1966, portando a compimento quella 'città di Ridolfi'³⁰, che a buono titolo può dirsi tale.

Le condizioni che hanno reso possibile la creazione di una città nella città in perfetto accordo, sono in gran parte da attribuire al connubio fra l'ostinazione, lo spirito di sacrificio e il rigore morale di Mario Ridolfi e del suo studio, una classe dirigente politica, sindaci e amministratori in particolare, ancora non del tutto divorata dalla speculazione edilizia, e soprattutto da committenti e operatori edili in grado di seguire il cantiere secondo i tempi e la progettualità dell'architetto. Questo ultimo aspetto non è secondario nell'esito dell'impresa ridolfiana tanto che lo stesso architetto amava chiamare le palazzine per appartamenti da lui progettate con il nome dell'impresa costruttrice, o con quello del committente, come fossero piccole case private.

E come piccole gemme le tratta Ridolfi, dal momento che il suo procedimento progettuale non cambia passando da un'unità abitativa per una sola famiglia ad un edificio per appartamenti plurifamiliare. Ogni singola opera non è l'occupazione di uno spazio e

³⁰ C. D'Amato, *Ridolfi a Terni*, cit. «L'attività di architetto di Mario Ridolfi ha avuto qui a Terni la possibilità di dispiegarsi appieno fino al punto che è possibile oggi parlare di Terni come la città di Ridolfi, così come per noi Vicenza è la città di Palladio e Verona quella del Sanmicheli».

la creazione di metri cubi costruiti, ma risponde nuovamente a logiche del tutto percettive, non scevre, poi, da verifiche puntuali e ossessive della struttura, degli indici e dei regolamenti edilizi, tanto da ingaggiare una lotta aperta, lui rigorista fino al midollo, contro i progettisti irrispettosi di tali regole.

In questo clima Ridolfi fa spuntare una dopo l'altra le sue architetture, che investono tematiche urbane quali le emergenze – la scuola e l'edificio per negozi – e il tessuto minore, la residenza, saldando in un'unità inscindibile il lavoro urbanistico a quello architettonico. Con i suoi episodi Ridolfi affronta e coinvolge tutte le componenti della struttura urbana, la strada, la piazza, la residenza, l'edificio commerciale, interpretando con il nuovo l'essenza della città storica. Seppur diversissime per morfologia, insediamento, storia, come Perugia (e come gran parte delle città umbre, eccetto forse Gubbio e Spoleto papali), anche Terni «si priva di episodi rifulgenti, di piazze spettacolari come quella senese del Campo, di edifici geniali come quelli fiorentini, di moduli avvolgenti quali troviamo nella maggioranza dei piccoli e medi nuclei coevi³¹» ridimensionando le emergenze per non dequalificare il tessuto urbano, «ammettendo soste, non scenografici approdi³²».

Così Ridolfi concepisce la pausa armonica della scuola in via Fratti, che con lo scheletro del suo doppio loggiato a capanna, fa da contraltare, ma esaltandola, alla vicina chiesa di San Francesco, richiamandone la funzione sociale di edificio pubblico (la chiesa un tempo, la scuola oggi), la gotica struttura in cui si inserisce la pietra sponga, e l'ordinamento a fasce del campanile, alleggerito solamente dalle bifore e dal motivo a ceramica blu e verde, - memore di quell'antica arte ceramica umbra diffusa ancora oggi - che l'architetto richiama nelle maioliche sotto ai davanzali.

Come la scuola media, anche Casa Chitarrini (dal nome del committente), prima delle architetture residenziali ternane che l'architetto realizza nel 1950-1951, trova il suo respiro nella sosta antistante l'edificio, spazio per altro esiguo e compresso fra alti edifici.

Ridolfi pensa lo spazio di Largo Villa Glori, antistante a Casa Chitarrini, come tracciato regolatore della stessa; spazio, non così imponente da sottrarre il ruolo di emergenza ai monumenti storici della città, ma tale da assumere i tratti distintivi di nodo sociale e riferimento per la 'nuova città', sosta pedonale e luogo di aggregazione collettiva lungo l'asse di Via Tacito con vista sul campanile della chiesa di San Francesco.

L'architetto concepisce questo spazio come «piazza pensile, luogo per creare un ambiente sotterraneo per feste, che desse seguito con l'intensità della vita, al passato di un luogo di sofferenze e di morte³³».

Casa Chitarrini emerge, amalgamata alla città storica, non solo per la pausa ritmica del vuoto antistante gli accessi³⁴, ma anche per le soluzioni di facciata. Ridolfi sperimenta

³¹ B. Zevi, *Viatico urbanistico*, IBP, Perugia, s.d.

³² *Ibidem*.

³³ Ancora Ridolfi ricorda come «il sottosuolo di Terni sia composto da sabbie compatte, nelle quali venivano anticamente scavate gallerie per la conservazione dei cibi e dei vini, e che furono usate in tempo di guerra come rifugi antiaerei. In quelle gallerie vi trovarono la morte, come topi in trappola, molti cittadini, a causa del crollo degli imbocchi». M. Ridolfi, *Maestri razionalisti e neorealisti nell'era dei graffiti?*, «Hinterland», 13/14, 1980, p. 31.

³⁴ Il sogno inseguito dall'architetto di creare in Largo Villa Glori ambienti a livello sotterraneo, che evocano per altro la città a più livelli della ricostruzione michelucciana per Firenze, non verrà realizzato. L'amministrazione del Comune di Terni vi ha invece creato in tempi recenti una piazza ribassata, circondata da un gradone di sedute, a ricordo del progetto ridolfiano.

per questo edificio un procedimento che adotterà quasi un decennio dopo nelle abitazioni borghesi romane: in casa Manciola II, il piano terra destinato a negozi si diversifica dai piani superiori destinati ad abitazione per un fortissimo oggetto modanato in calcestruzzo armato, che forma un vero e proprio marcapiano, dividendo l'edificio in basamento, fusto e coronamento, ottenuto con una cortina traforata in mattoni.



Figura 1.12. Schizzo prospettico per la sistemazione di Largo Villa Glori, Terni. FR, [CD.90/I/SI/(a)].



Figura 1.13. Vista generale di casa Chitarrini con il 'fascione' in cemento armato e i terrazzini a sbalzo in primo piano.



Figura 1.14. Casa Chitarrini, Largo Villa Glori, Terni. Dettaglio del terrazzino romboidale a sbalzo.

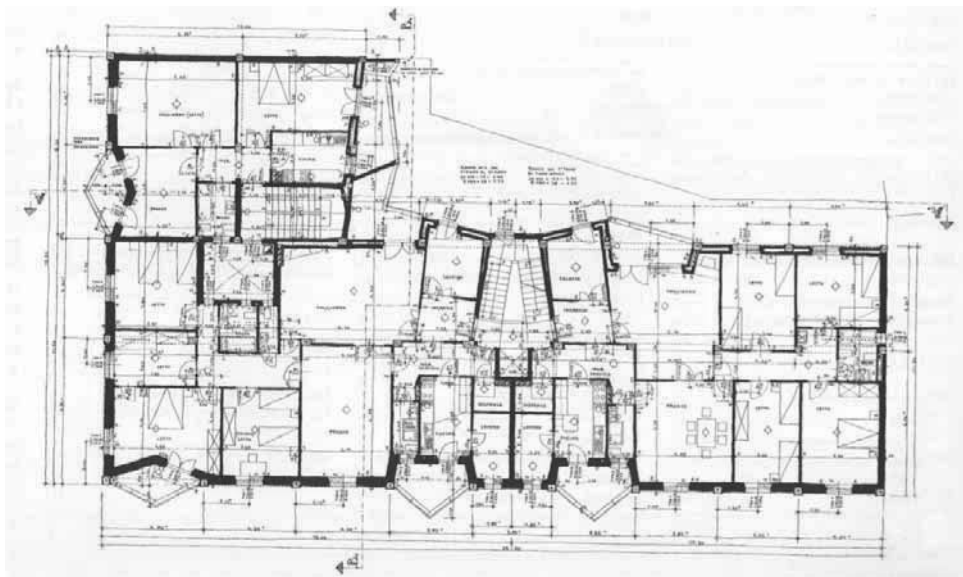


Figura 1.15. Casa Chitarrini, Largo Villa Glori, Terni. Pianta del piano tipo. FR, [CD.90/I/SD/4].



Figura 1.16. Casa Franconi maggiore, Terni. Prospetto. Il particolare schema strutturale a pilastri differenziati emerge in facciata in un'elegante ricchezza formale.

Casa Chitarrini anticipa questa tripartizione dell'ordine, non tanto come rilettura del linguaggio classico, che a Roma trovava in Palazzo Farnese il diretto modello all'opera ridolfiana, ma nella Terni medievale sarebbe risultato vano, quanto per rafforzare ulteriormente il tema dell'abitare, elemento cardine del suo piano regolatore, differenziando nella dilatazione del volume a piano terra e nel marcapiano di chiusura, gli spazi di vita collettiva da quelli privati situati ai piani superiori. Per fare questo, l'architetto non esita a utilizzare un linguaggio, quello classico dell'architettura, improprio in una Terni di cultura e respiro segnatamente medievale, spogliata per altro, in seguito la guerra, di gran parte della sua storia urbana.

In casa Chitarrini, mentre le vetrine dei negozi scorrono senza soluzione di continuità lungo la pausa visiva di largo Villa Glori che proietta lo sguardo al campanile di San Francesco, al di sopra della spessa fascia di cemento armato che a intervalli ritmici sale e scende accogliendo le insegne delle attività commerciali, sorge un mondo, fatto di finestre con il davanzale maiolicato diverso uno dall'altro, memore della scuola media poco distante, e prima ancora delle Torri di Viale Etiopia, di morbida e calda pietra sponga, ma soprattutto un mondo fatto di madri e figli, e dei rapporti profondi che esistono fra essi.

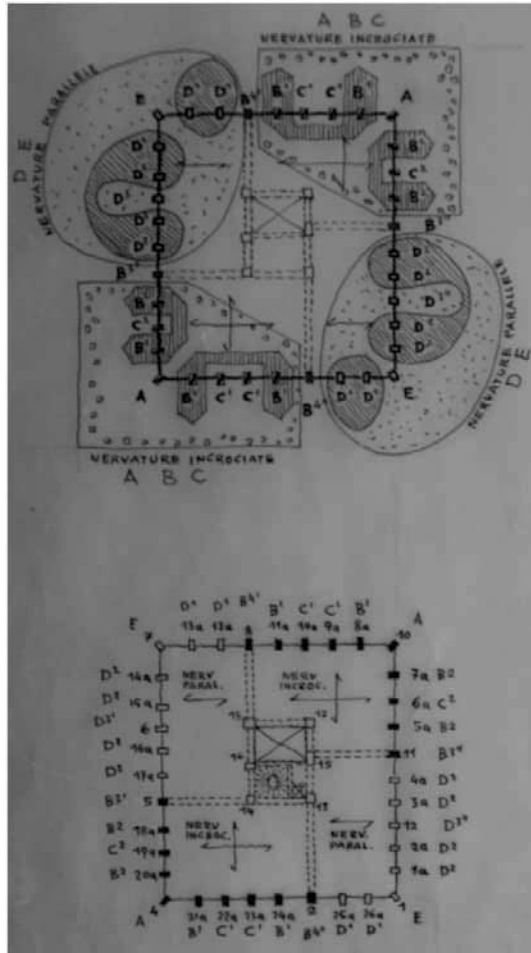


Figura 1.17. Schema strutturale dell'edificio Franconi maggiore. Grazie al particolare telaio centrale 'a svastica' e alla tessitura secondaria dei pilastri di facciata, Ridolfi ha mantenuto gli appartamenti liberi da pilastri interni. FR, [CD.131/II/CA/7].

In questi racconti di vita disseminati lungo le vie tortuose della città vecchia, Ridolfi tende sempre e comunque a organizzare la composizione in modo da identificare l'opera di architettura al brano di città in cui essa si colloca, individuando nel senso di appartenenza alla città stessa l'obiettivo del suo fare architettonico.

Così le case Franconi e le case Pallotta completano il vuoto fra la piccola chiesa di San Salvatore e il cinquecentesco Palazzo Spada, non intaccandone mai lo spazio, anzi, esaltandone il ruolo di monumento cittadino.

L'accentuata individualità di questi oggetti, il loro essere così diversi e inusuali da non sembrare figli di uno stesso padre, parla di una città nata e cresciuta per parti, poco alla volta, a più mani, frutto della vita che prepotentemente si è appropriata, secondo le necessità contingenti, del materiale urbano costruendo la città per sostruzioni successive a propria immagine e somiglianza, scegliendo soluzioni secondo la logica del buon senso e del migliore utilizzo.

L'immagine frammentaria della città medievale viene così esaltata dall'intervento di Ridolfi e Frankl, che nulla cede all'allora usuale pratica del ricostruire nei centri storici 'com'era e dov'era', ma che invece reinterpreta in chiave moderna i caratteri specifici della storia e della cultura locali.

Quello di Ridolfi appare come un procedimento progettuale che si affida ad uno spiccato 'senso del fare', comune in quei piccoli e medi borghi di cui è costellata l'Umbria, con la grande differenza però, che questa straordinaria sensibilità materiale, sperimentata in modo empirico è supportata dalla preparazione e dal rigore di chi la materia dell'architettura la conosce per averla studiata.



Figura 1.18. Case Franconi, Corso del Popolo, Terni. Particolare della finestra con maioliche laterali.

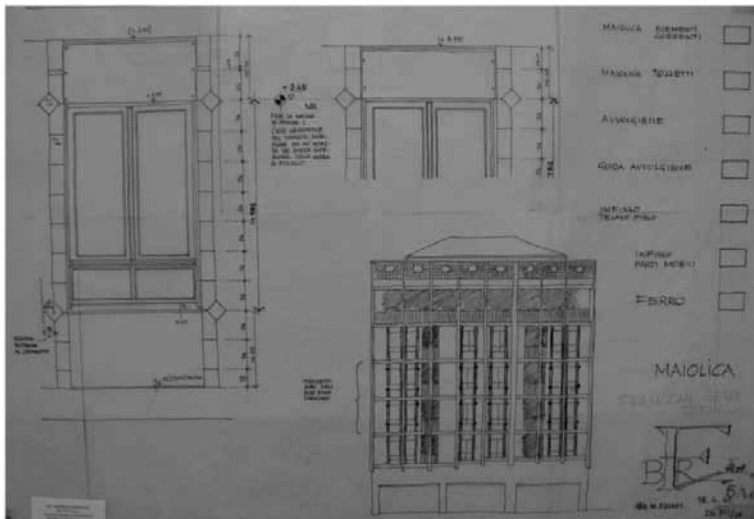


Figura 1.19. Case Franconi, Corso del Popolo, Terni. Prospetto della casa Franconi maggiore e particolari della finestra. FR, [CD.131/III/R/351-28].

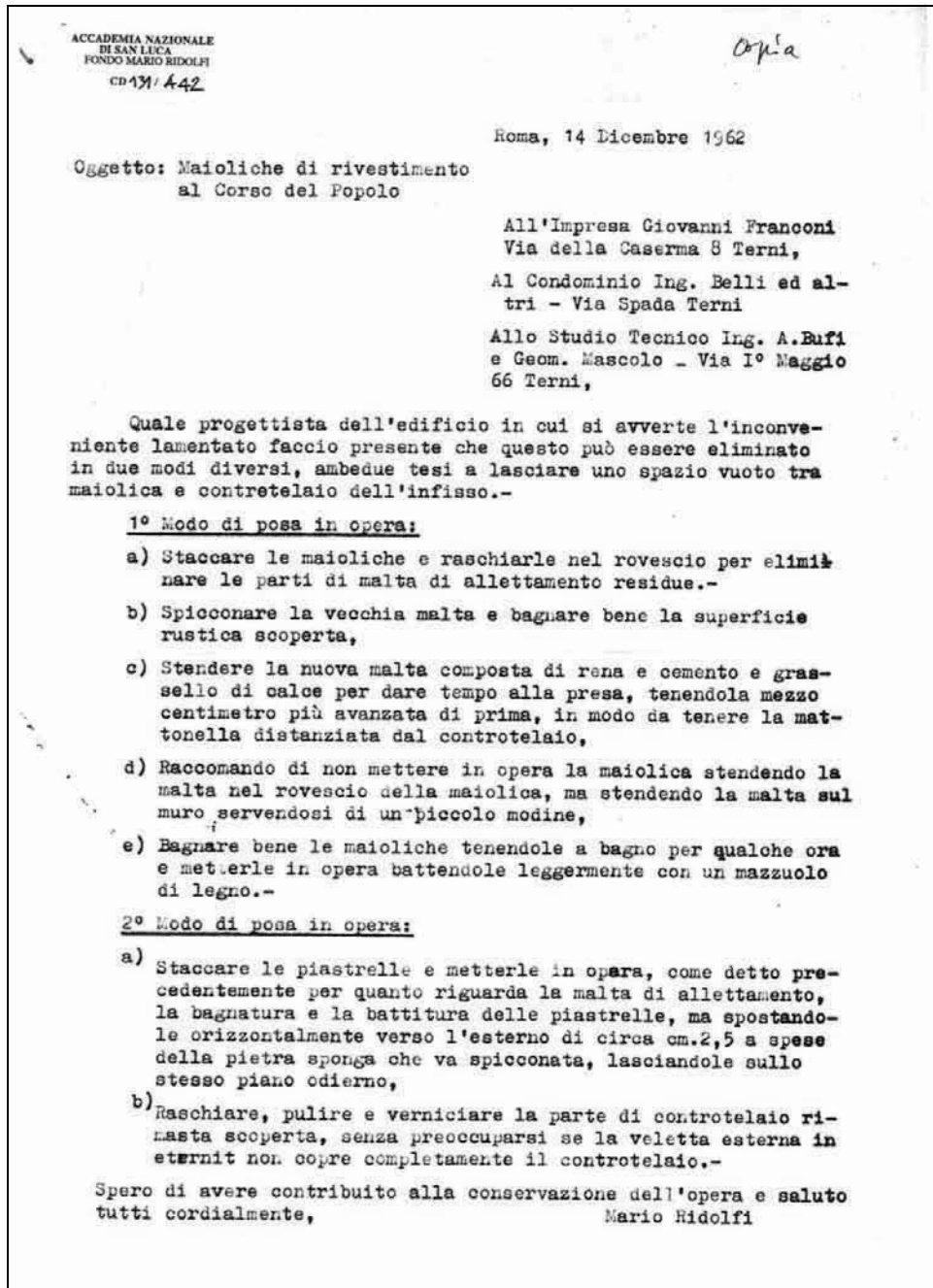


Figura 1.20. Case Francoini, Corso del Popolo, Terni. «Consigli sulla nuova posa in opera delle maioliche nelle spalle delle finestre». FR, [CD.131/A42].

Nulla è perciò casuale, ma tutto è frutto di un preciso calcolo mentale; il 'disordine' che Ridolfi dispone nel ritmo sincopato dei pilastri di una delle due case Franconi, la accentuata differenziazione di misura e tessitura delle stesse, è solo un disordine apparente, frutto di un attento studio della struttura scrupolosamente misurata e calibrata nei minimi dettagli, attentamente disegnata in diagrammi e schemi, a scala prossima al vero e negli abachi dei pilastri, come è sua consuetudine.

Ognuna delle opere ternane dello studio Ridolfi sorge isolata e autonoma, plasmando con la forte personalità del suo volume gli spazi lasciati vuoti dalle strade antiche e tortuose del nucleo storico, diversa l'una dall'altra, ma appartenenti tutte ad unica composizione d'insieme che esalta lo spartito medievale della città e lo spirito dei suoi abitanti.

In questo senso, ogni architettura urbana, pensata e progettata spesso negli stessi anni, sembra scevra da un linguaggio ripetitivo 'ridolfiano', anche se temi, materiali e immagini ricorrono spesso, assumendo però i tratti particolari dello spazio in cui sorge o della personalità del committente.

In questo linguaggio del tutto personale, volontariamente ambiguo, perduto fra il colto e il dialetto, i riferimenti ai luoghi, alla storia, alla memoria, alle cose passate, divengono materiale astratto, intenzionalmente sublimato in un «metamorfismo immaginifico³⁵», e l'architettura diventa un racconto, una storia, un sogno che si dipana fra le pieghe di un'ordinaria quotidianità delle cose, nel quale il coinvolgimento emotivo delle persone e i bisogni umani divengono materiale per costruire il progetto di architettura. Portoghesi osserva acutamente come per Ridolfi fosse centrale «il tentativo di recuperare quel rapporto fra architettura e vita collettiva che mancava generalmente nelle opere moderne», avvicinando il realismo di Ridolfi a «quell'attenzione verso la realtà quotidiana, ai rapporti umani e allo spirito comunitario» comune a gran parte del cinema e della letteratura italiana degli anni Cinquanta e Sessanta, e a figure intellettuali quali Roberto Rossellini e Pier Paolo Pasolini.

«Costruire per il popolo non era una formula retorica o un'esasperazione sentimentale ma una volontà dalla quale è inscindibile il senso segreto della sua opera³⁶», osserva ancora Paolo Portoghesi; l'architettura è per Ridolfi strumento per migliorare la vita degli uomini, e per lanciare un messaggio. Il suo procedimento progettuale parte da queste ipotesi per arrivare a soluzioni che non dimenticando il pragmatismo funzionalistico lasciano ampio spazio alla vivibilità degli ambienti, pensati in ogni minimo dettaglio per un affettuoso vivere quotidiano.

Così le tematiche intorno alla ricerca sull'abitazione cominciano a emergere e il senso dell'operare a farsi esplicito: il balcone 'a rombo' fra la cucina e il soggiorno, metà in nicchia e metà fuori, utilizzato da Ridolfi nella INA- Casa di Terni prima, e a Casa Chitarrini poi, sublimano in materia l'intimo rapporto fra madri e figli: dalla cucina, le madri osservano i figli in soggiorno attraverso le finestre contigue che affacciano nella nicchia del balcone; l'estroflessione a metà dello stesso evita inoltre la sensazione di vertigine che pervade i bimbi in balcone di fronte al vuoto. La figura del quadrato ruotato di quarantacinque gradi, come altre figure care a Ridolfi, è matrice per tutta una se-

³⁵ Espressione utilizzata da Paolo Portoghesi nel suo intervento al Convegno *Mario Ridolfi Architetto. 1904-1984*, tenutosi a Roma e a Terni il 9 e il 10 dicembre 2004.

³⁶ P. Portoghesi, *Il realismo di Ridolfi*, in R. Nicolini (a cura di) *Mario Ridolfi architetto 1904-2004*, Atti del Convegno, Roma-Terni 9-10 dicembre 2004, Electa, Milano, 2005, p. 24.

rie di tematiche inseguite dall'architetto a partire dall'esperienza ternana: nuovamente lo studio del frammento di architettura diventa stimolo per sviluppare una ricerca che partendo da un dato ne sviluppa infinite soluzioni a scale molto diverse: dalla composizione (la pianta di casa Lina), all'elemento di architettura (il terrazzino a rombo come le stanze da bagno del Motel Agip o di casa Lina), fino al dettaglio costruttivo (la finestra a mandorla di casa De Bonis), tutti questi elementi derivano da una stessa idea e con lo stesso significato di fondo, la sua potenzialità evocativa di vita, caparbiamente sentita dall'architetto.

Con questa metodologia mentale prima e progettuale poi, nelle case per appartamenti ternane emerge il tema compositivo della centralità dell'impianto che si porta dietro una serie di altre questioni, la luce, l'ingresso, e il tema della scala, che Ridolfi svilupperà nelle case private del 'ciclo delle Marmore'.

Accennato nelle case Franconi, dove il vuoto centrale ospita la corte interna e il vano scala, nuclei strutturali dell'edificio dai quali diparte il telaio in cemento armato che determina gli spessori e il passo dei pilastri in facciata, questo stesso tema dell'impianto centrale viene perfezionato in casa Briganti, che ospita al piano terra un negozio di stoffe, illuminato centralmente dal grande lucernario della corte. Questa ospita, a partire dal primo piano, gli appartamenti privati, che si aprono lungo i ballatoi intorno alla corte stessa, in un sistema architettonico che richiama in modo inconsueto le case ballatoio lombarde. Se il vano centrale delle case Franconi era solo un vano di servizio, in casa Briganti esso trova pieno e maturo sviluppo, custodendo il germe per le sperimentazioni successive sul tema della luce nelle case a impianto centrale. Così l'elemento architettonico del vano a lucernario viene riletto in scala minore nella lanterna lucifera pentagonale di casa Lina o nel grande patio di casa De Bonis, che dialoga in quest'ultima con la maestosa scala elicoidale, e nella quale nuovamente l'elemento della finestra 'a mandorla' richiama, chiudendo virtualmente un circolo di relazioni percettive, a quel terrazzino a rombo del quartiere Ina Casa ternano che trasformava la prosa misurata di un intervento di edilizia popolare in poesia.

Tutte queste cose, che lasciano intuire quale profondo amore Ridolfi abbia per Architettura, legate al suo etico bisogno di costruire per il vivere quotidiano e non per l'ostentazione, la determinazione nel costruire solo quando lo si sa fare, rifiutando incarichi che non rispondono ai propri valori, ha contribuito a fare di Ridolfi un personaggio profetico e un esempio per le generazioni dei giovani, che vedevano nella sua intransigenza morale, nella sua onestà, nel suo amore immenso per il mestiere, un modello da seguire. Come ogni uomo speciale al quale viene demandata una missione, Ridolfi abbandona le città tanto amate, ma che lo avevano drammaticamente segnato, prima Roma, poi Terni, per ritirarsi lontano dal mondo, in una condizione quasi eremitica.

Nella solitudine di Marmore, gli stessi elementi della sua ricerca tornano con maggiore forza e slancio inventivo nelle sue case umbre, caricati da un'esperienza personale di distacco dal mondo professionale non solo fisico, ma prima di tutto interiore, che inducono l'architetto a concentrarsi «solo nelle sue forze, tornando ad una dimensione deliberatamente artigianale del mestiere di architetto», consegnandoci un Ridolfi privato che sente «la necessità di lavorare al di fuori delle mode intorno al proprio lascito intellettuale³⁷».

³⁷ C. D'Amato, *Ridolfi a Terni*, cit.

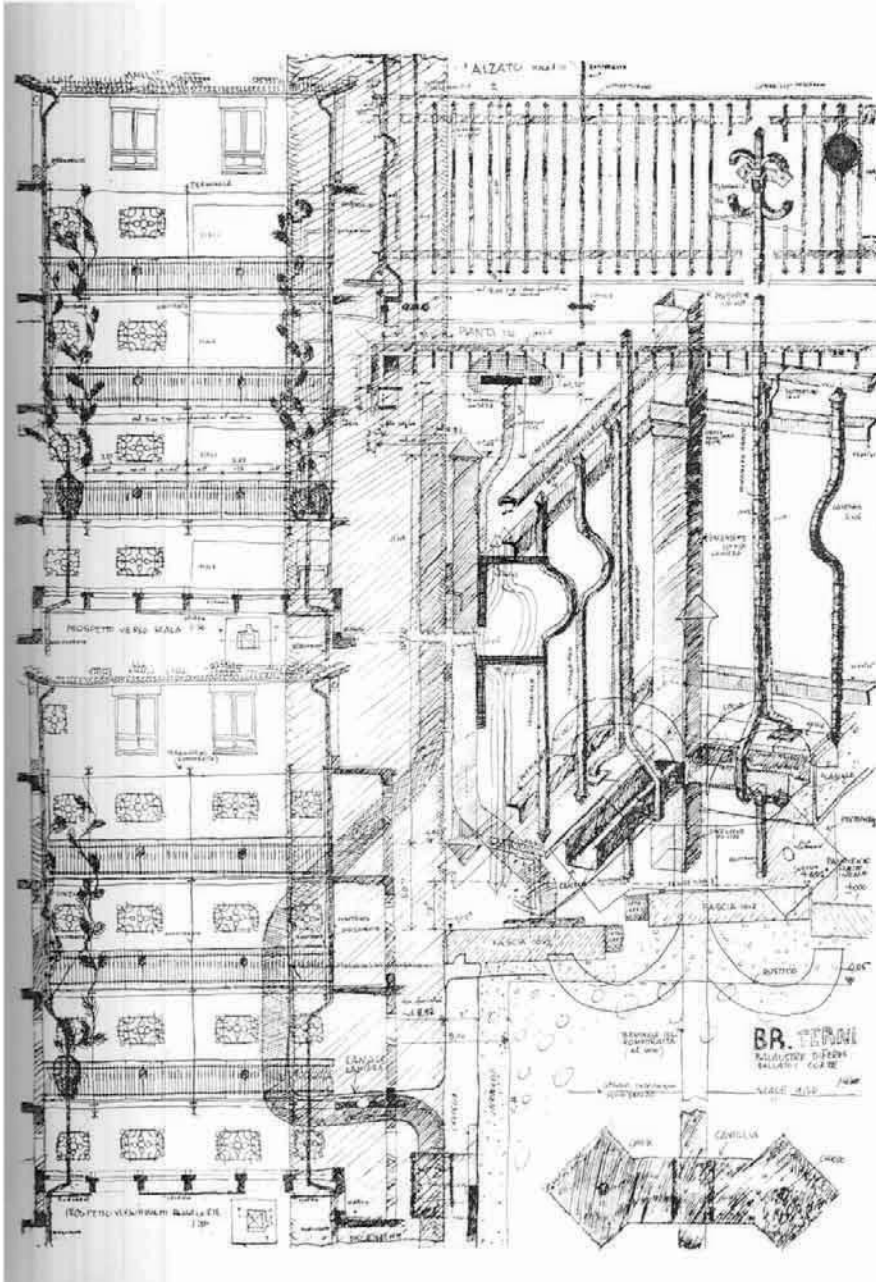


Figura 1.21. Casa Fratelli Briganti, Corso Vecchio, Terni. Particolari delle opere in ferro per le balaustrate dei ballatoi della corte interna. FR, [CD.132/III/F/121 bis].

Gli anni Settanta sono anche gli anni della malattia e della solitudine³⁸, durante i quali però le occasioni di lavoro per le piccole gemme ternane diventano impulso di nuova vitalità e infaticabile vena creativa.

La condizione di esilio dell'architetto, ancorché volontaria, a Marmore, sperduto paese fra le montagne che da Piediluco portano a Rieti, contribuisce a eleggere l'architetto 'uomo nuovo' in una sorta di umanesimo moderno, nel quale il senso profondo di appartenenza ad un mondo organico, conduce Ridolfi alla estenuante e continua ricerca di quella perfezione che Francesco invoca alla Verna.

Serrato per giorni interi nell'*omphalos* di casa Lina Ridolfi recita il suo rosario nell'inesauribile e martellante pioggia di disegni, nei quali esplora, a voler carpire con ostinata volontà la verità delle cose, infinite soluzioni ad uno stesso problema.

³⁸ Nel 1970 Ridolfi perde la moglie, dopo lunga malattia, e lo stato di menomazione fisica causata dall'incidente del 1961 e dalla progressiva perdita della vista, contribuiscono ad acuire nell'architetto quel senso di solitudine e tristezza che lo condurranno al gesto estremo del suicidio, nel 1984.



Figura 2.1. Casa Lina immersa nel verde di Marmore, Terni.

Capitolo 2

La mia casa è il mio mondo: *Casa Lina*

L'idea di casa Lina nasce all'inizio degli anni Sessanta¹, «nel passaggio da una condizione tutta pubblica a una tutta privata²».

L'ambiente in cui si genera il '*furor*' della dimora privata dell'architetto è ancora quello romano, ma così maturo e sentitamente concluso da Ridolfi nella pratica professionale, da segnare una rottura con il periodo storico che lo aveva visto protagonista³.

Di questo periodo 'al limite' sono due progetti gemelli, nati entrambi, ma poi sviluppati parallelamente, da un'unica matrice, più antica di trenta anni, quella Torre dei ristoranti che un giovanissimo Ridolfi, ancora studente, aveva presentato alla I Esposizione Italiana di Architettura Razionale.

Casa Lina e il Motel Agip a Settebagni riflettono indiscutibilmente il culmine di massima ricerca sull'organismo architettonico, e in particolare il secondo progetto, molto amato da Ridolfi, ma rimasto sogno vagheggiato sul mare lucido degli infiniti disegni al dettaglio, diventa, insieme al progetto di concorso per la stazione Termini, 'l'incidente' diplomatico con le istituzioni, il pretesto per lasciare definitivamente un ambiente che oramai gli sta stretto, e dal quale si è allontanato in cuor suo già da molto tempo.

¹ I primi schizzi per la casa tanto amata dall'architetto, quanto biasimata dai figli, risalgono al 1963, due anni dopo l'ormai noto gravissimo incidente che procurò a Ridolfi un sostanzioso premio assicurativo, nel momento di massima fortuna professionale dell'architetto.

² F. Cellini, C. D'Amato, *Le architetture di Ridolfi e Frankl*, cit. In questo saggio, i due autori esprimono molto bene le ragioni che portarono Ridolfi a decidere di lasciare in mano all'amico e collega Frankl lo studio di Roma, ragioni che non furono solo di natura personale e soggettiva, ma anche di mutata condizione politica ed economica delle istituzioni, che produssero, in un clima di fervore e di speculazione edilizia, una schiera di tecnici al soldo della burocrazia politica, lasciando indietro e in disparte il dibattito culturale sull'architettura, sulla tradizione costruttiva, sul mestiere. Per Ridolfi, invece, l'ostinazione di un lavoro portato avanti secondo regole che non erano quelle del mercato imperante, l'exasperato controllo dell'opera in ogni dettaglio («costi quel che costi»), l'artigianalità del mestiere secondo forme tradizionali al di fuori dell'ortodossia moderna, il disegno calibrato di ogni parte dell'edificio, tutte queste cose sono dall'architetto considerate necessarie, e quindi non negoziabili, tanto da convincerlo a lasciare tutto piuttosto che piegarsi alla nuova classe dirigente e politica.

³ Non è un caso che Cellini e D'Amato intitolino *Roma addio* il capitolo del loro ultimo saggio sull'architetto, in cui Ridolfi lascia Roma, dando un fortissimo indirizzo alle motivazioni di tale partenza; in tale capitolo e nei seguenti, che aprono le riflessioni sulla nuova stagione produttiva e personale dell'architetto, viene appunto inserita casa Lina, che segna il discrimine fra il periodo romano e quello ternano: «Con casa Lina e il Motel Agip a Settebagni, Ridolfi conseguì la sintesi più matura della sua ricerca sull'organismo architettonico, sul rapporto edificio-luogo, sul linguaggio. [...] Due edifici che, con perfetta scelta di tempo, segnarono il cambiamento di scenario dell'architettura italiana, riconfermando una scelta netta a favore della forma compiuta dell'organismo architettonico». F. Cellini, C. D'Amato, *Le architetture di Ridolfi e Frankl*, cit., p. 124.

Non si può però di certo accettare l'ipotesi che questi ne rappresentino una qualche conclusione. È vero invece che se la riflessione sulla pianta centrale applicata all'abitazione, condotta in un ambiente ancora romano, trova in casa Lina una espressione di prossima perfezione, nello studio sull'abitazione unifamiliare, portata avanti in assoluta solitudine 'fuori dal mondo', casa Lina rappresenta un punto di nuova partenza ('la chiocciola'⁴) per una serie di tematiche che l'architetto affronterà nei progetti per piccole abitazioni e di cui ricercherà strenuamente la soluzione migliore.

'Uscire dal mondo' «nella tradizione medievale aveva un chiaro significato sociale, anzi topografico: voleva dire entrare nella solitudine di un eremo, lasciandosi alle spalle la città degli uomini⁵»: il Balducci affronta nella biografia di Francesco d'Assisi il tema dell'esilio affermando che «Francesco, in realtà, entrò nel mondo proprio nel momento che ne uscì».

Molto più laicamente, Ridolfi, allontanandosi dal mondo professionale, e rifiutando l'offerta di un insegnamento - di ripiego - all'Università di Roma, dà una chiara indicazione, nello scenario architettonico degli anni Sessanta, della strada che intende continuare a seguire, preferendo la personale ricerca intorno al fare architettonico piuttosto che l'adeguarsi a modelli che sente non appartenergli. È in questa ottica che l'esilio di Ridolfi rappresenta uno 'stare nel mondo', ritrovare cioè in «tutti i valori che, nel loro insieme sono, appunto, il mondo, lo stato aurorale da cui partire per riscoprire la vera misura di tutte le cose⁶».

Heidegger sostiene che «una cosa raduna un mondo»; per Ridolfi, che per altro era amante dei giochi di parole, 'una casa raduna un mondo', e casa Lina, la sua casa, rappresenta appunto il suo mondo, l'*omphalos* che l'architetto progetta esclusivamente per se stesso e per la moglie, il rifugio eremitico degli ultimi anni della sua vita. Nella lunga e intensa ricerca sull'abitazione, Ridolfi intravede il significato che la casa viene ad assumere per l'uomo, quella tipicità che la rende unica, e che la fa essere oggetto materiale e guscio interiore, rifugio quindi delle proprie aspirazioni e dei propri affetti. Essa diventa un'idea, trasfigurata in forma e materia.

La lunga genesi di casa Lina segna e inaugura quindi un nuovo inizio per l'architetto, nella ricerca della perfetta forma architettonica che sola riesca a evocare il proprio angolo di mondo.

Nella sua prepotente figuratività plastica e chiaroscurale, la sua casa rappresenta d'altro lato l'addio alla città amata e un omaggio alla stessa.

I disegni, ancora romani, di casa Lina, ma in genere tutto il corpus grafico dei progetti dell'ultimo decennio della sua vita, svelano con inquietante candore la rutilante ricerca attorno alle tematiche dell'architettura della casa: essi mostrano la 'via crucis' ridolfiana per approdare dai primi schizzi alla soluzione definitiva.

In questa passione, Ridolfi sperimenta non una, ma molte possibili 'forme' che il monumento eretto per la moglie, dalla quale prenderà anche il nome, dovrà avere.

I primi schizzi mostrano come l'architetto, pur avendo chiaro in mente che la centralità di casa Lina doveva riguardare gli affetti, le cose di casa, la cucina, lo studio, non sia partito subito con l'idea della centralità geometrica della casa. È pur vero che il quadrato - al quale appartengono le soluzioni iniziali 'A' e 'B' (databili fra febbraio 1963 e

⁴ N. Lucarelli, *Ridolfi l'anticattedratico*, «Casaviva», 68, 1979, pp. 30-36.

⁵ E. Balducci, *Francesco d'Assisi*, cit., p. 11.

⁶ *Ibidem*.

marzo 1964) - stando iscritto o circoscritto al cerchio ne rimarca la centralità, ma i primi 'spupazzamenti' per la sua dimora non lasciano intendere niente altro che un utilizzo pratico di questa figura, più una verifica dei suoi pensieri che un'idea geniale⁷. I primi approcci sembrano sperimentare le possibilità distributive e di misura dell'organismo, senza un'idea incisiva sul da farsi.

Sono comunque già chiari il procedimento progettuale e il linguaggio che l'architetto intende utilizzare, cominciando dalla valutazione attenta della soluzione tecnologica per la pendenza del colmo in legno e laterizio (considerando che la sua casa sarà costruita con sistemi tradizionali utilizzando maestranze locali⁸) prima ancora di averne definito la pianta e le sezioni.



Figura 2.2. Vista generale di casa Lina.

⁷ Cfr. M. Di Puolo, *Dialogo degli anni '70*, cit., p. 154. Parlando del suo lavoro Ridolfi afferma: «Faccio chilometri di disegni. Perché il disegno è una verifica del mio pensiero ma anche una 'costruzione' in se stesso. Credo molto nelle misure e ho grande sensibilità nel 'sentirle' ... pensa che spesso disegno i particolari ad una scala molto più grande del vero per poter spaccare il millimetro».

⁸ A proposito delle maestranze locali, Ridolfi fu tra i pochi architetti ad avere un rapporto privilegiato non solo con le committenze, ma soprattutto con le imprese e ancor più con quella schiera di artigiani umbri che lavorarono per lui in quasi tutte le case del ciclo delle Marmore, e che gli furono fedeli amici; in uno dei primissimi disegni per casa Lina (CD.146/1/A6), è annotato il contatto che Ridolfi vorrebbe prendere con un artigiano di Papierno.

L'incedere per piccoli passi, dalla soluzione tecnologica al macroproblema, per poi tornare sui suoi passi, fa parte delle modalità di lavoro intrinseche alla personalità versatile di Ridolfi, e produce l'effetto di scorrere con naturale fluidità l'intera metamorfosi dell'oggetto architettonico senza soluzione di continuità, seguendo un sottilissimo filo conduttore che sfugge alla razionalità, ma che risiede esclusivamente nella sfera delle percezioni.

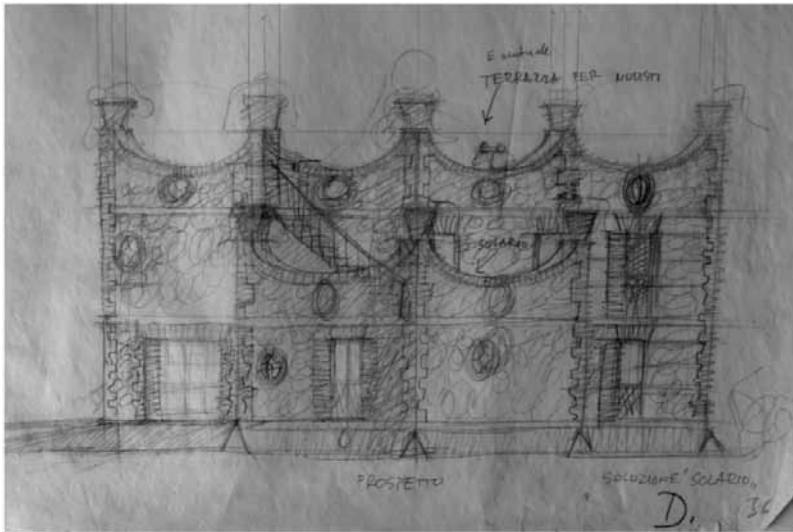


Figura 2.3. Casa Lina. Studi preliminari 'd'. Soluzione 'a solario' («terrazza per nudisti»). FR, [CD.146/I/SP/D36].

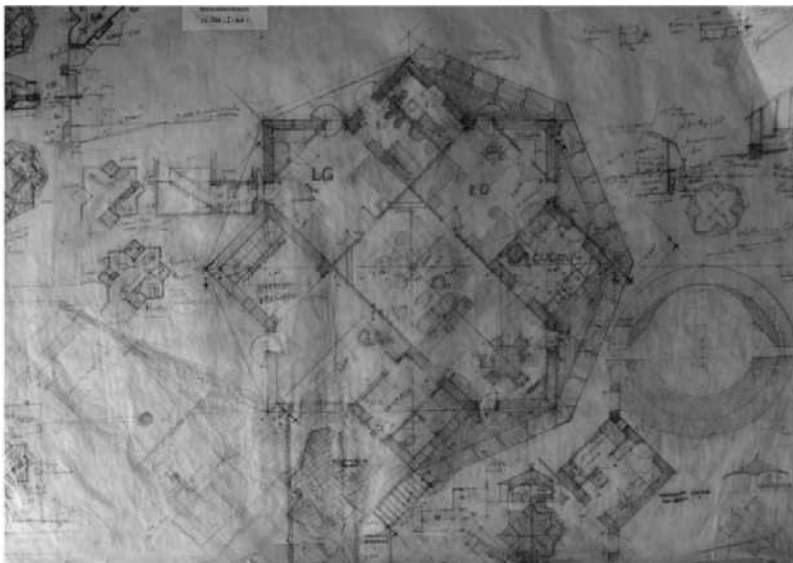


Figura 2.4. Casa Lina. Studi preliminari 'g' a matrice stellare come intersezione di due quadrati. FR, [CD.146/I/SP/G5].



Figura 2.5. Casa Lina. Soluzione iniziale 'h1' su matrice pentagonale. FR, [CD.146/I/SI/H1-1].

I primi sintomi visibili di una ricerca sulla centralità geometrica dell'oggetto si possono associare alla rotazione planimetrica a 45° dell'impianto quadrato (CD.146/I/A8, CD.146/I/A9), con la successiva deformazione del volume in due quadrati che si intersecano lungo la diagonale (CD.146/I/BA20), che verranno poi abbandonati, ma ripresi nel progetto di casa De Bonis I.

A forza di ripensamenti, nel maggio del '64, Ridolfi concepisce le prime soluzioni a 'Y' (soluzioni CD.146/I/D-), primo timido approccio alla complessità dell'impianto finale: la singolarità dell'operazione sta nel fatto che la forma a Y non presuppone i soliti quattro lati e angoli della casa nella sua accezione più arcaica, ma allude invece a soluzioni più complesse a tre punte, affrontando quindi il problema di impianti triangolari, con il loro carico di simbologie e con le loro figure derivate, l'esagono, o inversamente, la stella a sei punte. E poiché Ridolfi, seppur ormai proiettato nella quiete senza tempo di Marmore e dintorni, ha animo e cultura romani, comincia a pensare a Sant'Ivo alla Sapienza, e agli studi borrominiani sulla geometria della pianta centrale, nei quali emerge la tensione alla compiutezza dell'opera attraverso la assoluta adesione fra forma geometrica e idea spaziale: a partire dalle geometrie 'solide' derivate dalla classicità latina di Roma, la continua deformazione dell'impianto secondo una logica assolutamente percettiva amalgama l'idea di architettura con il rigoroso tracciato regolatore di pianta, che scompare alla vista ma permane come elemento vivo nell'opera.

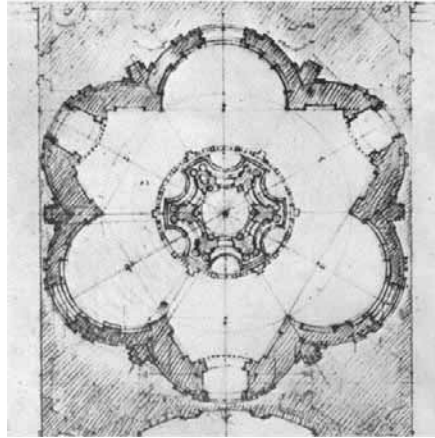


Figura 2.6. F. Borromini, Chiesa di S. Ivo alla Sapienza. Nello studio planimetrico della chiesa emerge l'interesse dell'architetto verso la geometria della pianta centrale, in particolare verso la matrice esagonale ottenuta dall'intersezione di due triangoli, di cui uno lobato.

Il profondo interesse che Ridolfi nutre nei confronti dell'architettura borrominiana condiziona inevitabilmente e in modo forse involontario la genesi e il carattere di casa Lina, che proprio per questa sua *contaminatio* assume il ruolo indiscusso di discriminare fra le opere romane e quelle di influsso più tipicamente umbro, fra le quali spicca senz'altro casa Lana.

Dalla Roma di Borromini Ridolfi eredita la spiccata sensibilità nel concepire lo spazio come parametro di misura della composizione, rispetto al quale la struttura, la massa, la luce ed anche la decorazione trovano ordine e armonia in un'unità totalizzante.

Come Borromini, Ridolfi pone ossessiva attenzione ad ogni parte dell'organismo, nella continua ricerca analitica di ogni possibile punto di crisi, che lo conduce a quella cura maniacale del dettaglio disegnato infinite volte a infinite scale di rappresentazione.

Sintomo di questo processo compositivo analitico sono gli innumerevoli studi dell'impianto della sua casa di Marmore, come del resto delle altre opere, sia precedenti che successive: della soluzione di impianto a Y, l'architetto produce varie versioni, operando semplici slittamenti di volumi ancora quadrati (CD.146/I/D35) o vere e proprie gemmazioni (CD.146/I/D37, CD.146/I/E41, CD.146/I/E42), complete di sezioni e prospetti, e puntualmente corredate da commenti a margine degli schizzi, talora enigmatiche, più spesso bizzarre, come 'la terrazza per nudisti' annotata sul prospetto della soluzione CD.146/I/D36. Di tale disegno si nota subito il carattere di villa-fortezza assunto dal volume, ingentilito, per ospitare non una guarnigione militare, ma una famiglia, dagli oculi ovali e dai vasi che coronano e virtualmente concludono la partitura verticale della soluzione d'angolo, risolta con un rafforzamento dello stesso mediante l'inserimento di laterizi che incorniciano le superfici in pietra sponga⁹.

⁹ Riguardo la soluzione d'angolo, questo problema strutturale e figurativo fu da sempre una delle questioni pressanti dell'architettura di Ridolfi; nel Palazzo Postale di Piazza Bologna a Roma, Ridolfi risolse magistralmente il problema semplicemente evitandolo, con un pragmatismo portato al limite dell'ingenuità; evitò cioè l'angolo lineare obbligando la superficie curvilinea della facciata a ripiegarsi su se stessa da ambo i lati, quasi a 360°. Il risultato è di una semplicità e naturalezza sbalorditiva e affascinante, e la visuale

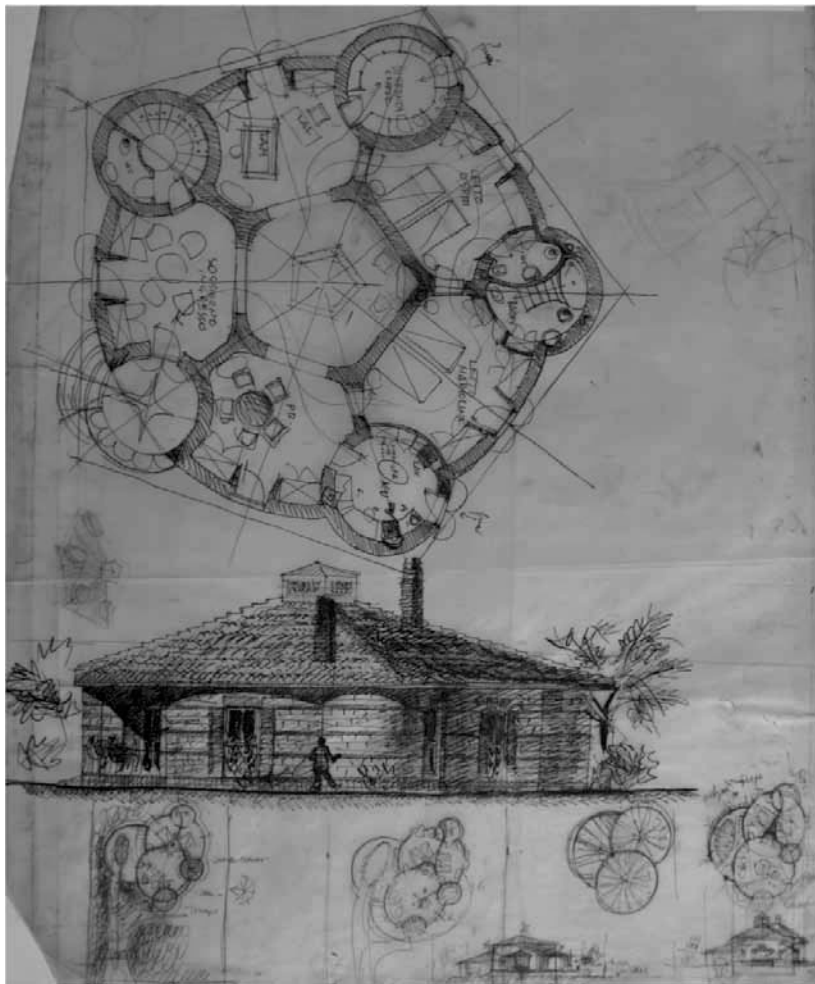


Figura 2.7. Casa Lina. Soluzione iniziale 'h3', deformata fino a diventare un impianto a matrice circolare di borrominiana memoria. FR, [CD.146/I/SI/H3-3].

Questa dimora-fortezza richiama alla mente le architetture sangallesche, nella loro elegante possanza, che Ridolfi doveva aver studiato, se successivamente a questa soluzione elabora un progetto direttamente derivante dal modello di Villa Farnese a Caprarola.

in testata dell'edificio inganna lo sguardo e la mente che si perde nel volume cilindrico in un ironico gioco ottico. Nelle abitazioni come nel Motel Agip, Ridolfi cerca comunque di evitare spazi e angoli difficili, sporchì, avere cioè «un'architettura che sia possibile in ogni dove, senza incontrare angoli, sacche o pieghe». Cfr. M. Di Puolo, *Dialogo degli anni '70*, cit., p. 154, e l'angolo ottuso delle soluzioni proposte risponde a questo tipo di esigenze pratiche e figurative.

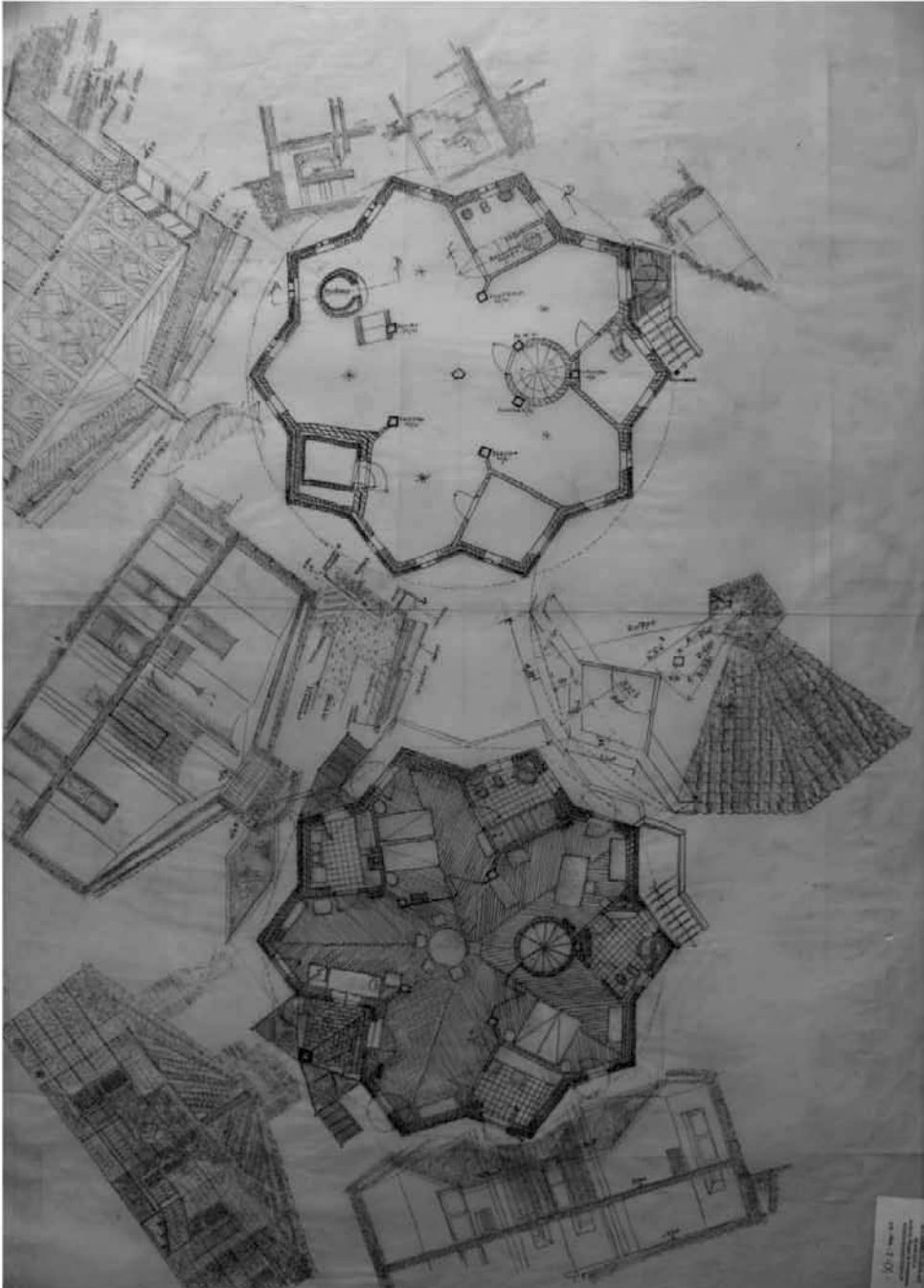


Figura 2.8. Casa Lina. Soluzione definitiva. Piante, prospetti, sezioni. FR, [CD.146/SD/3].



Figura 2.9 Casa Lina. La scaletta di accesso in ferro e pietra.

Le ipotesi a pianta pentagonale sono in effetti precedute da una serie di disegni di impianto dichiaratamente centrale, ma sviluppato a partire da due quadrati sovrapposti, ruotati di 45° (CD.146/I/E-): l'impianto si complica quindi con otto angoli che individuano quattro stanze principali e quattro piccoli ambienti di servizio alternati gli uni

rispetto gli altri, con al centro un ambiente, il soggiorno, centro geometrico e simbolico della casa¹⁰.

La grande sensibilità spaziale di Ridolfi gli permette, con scioltezza, di togliere e mettere materia, spazio, pieni e vuoti, in un continuo gioco di rimandi e associazioni, a impreziosire di dettagli e poi a scarnificare così tanto la stella a otto punte sì da trasfigurarla in una stella pentagonale, conservando le funzioni, l'alternanza degli spazi serviti e serventi, gli ambienti romboidali agli angoli, e il tetto, che nel rigore costruttivo delle tradizionali tegole laterizie, conserva nella compiutezza del gesto, quell' impressione di 'cappello' che si addice ad un gentiluomo vestito con 'un abito su misura'¹¹.

Il pentagono di casa Lina prevede inizialmente un ambiente centrale ancora a cinque lati, con il colmo del tetto a vista sormontato da una lanterna lucifera¹², poi, come il Sangallo a Caprarola, inflette le superfici esterne, creando un forte contrasto chiaroscurale che dona alla casa un carattere corrusco, ma saturo, buca il tetto, scava lo spazio centrale, e copre con un volta a botte ribassata le falde delle stanze padronali (CD.146/I/H₁-5, CD.146/I/H₁-7).

Ma questa soluzione è ancora troppo sporca, troppo semplicemente complessa, perché essa possa rappresentare il 'cosmo' dell'architetto, l'*omphalos* greco che conteneva in sé il mondo intero: gli spigoli sono troppo spigoli, e i lati troppo distesi affinché possano inseguirsi vorticosamente l'uno con l'altro. Il centro è ormai cavo, e non può contenere lo spazio sacro, e neanche la negazione degli spigoli, addolcendo i servizi romboidali in stanze circolari, e l'estroffessione delle pareti, che mutano il cristallo pentagonale in cerchio di perfetto equilibrio, servono a trasformare in gemma di forma assoluta questa pietra ancora troppo grezza (CD.146/I/H₃-2).

La soluzione del problema appare quando Ridolfi raddoppia i lati del pentagono, e come aveva realizzato la stella a otto punte, ora è in grado di tagliare il suo diamante in dieci lati perfettamente uguali¹³ (CD.146/I/L₁).

Dalla soluzione L₁ datata marzo 1966 Ridolfi realizzerà alcune versioni della stella a dieci punte, nelle quali svilupperà disegni e dettagli sulle distribuzioni interne, sui prospetti, sulle sezioni dell'edificio.

Ciò che ne risulta, degli studi finali della dimora, è uno spazio totalizzante, nel quale la lanterna lucifera centrale ne rimarca l'unità diffondendo sulle pareti scabre e bianche la luce filtrata dall'esterno attraverso il grigliato traforato in mattoni.

Alla lanterna, che allegoricamente richiama la volta celeste, il cosmo, appunto, corrisponde verticalmente un perno in acciaio, l'«immanente», visibile al centro del soggiorno mediante un piatto circolare al centro della stella che ne disegna il grande pavimento in legno. Affondando le proprie radici nella cantina, il perno marca la posizione

¹⁰ Questi studi sono coevi del progetto per il Motel Agip a Settebagni, e le soluzioni adottate per entrambi i progetti, seppur con esiti diversi per funzione e dimensioni, ricalcano la stessa ricerca che interessava in quel periodo l'architetto.

¹¹ N. Lucarelli, *Ridolfi l'anticattedratico*, cit., p. 36.

¹² Tale soluzione fu presentata in commissione edilizia del Comune di Terni e approvata il 29 gennaio 1966.

¹³ Racconta Ridolfi a Paola Venturi: «Qui io adesso sono un essere felice, perché, quando ho fatto questa casa qui, io ho pensato subito a un brillante che aveva un commissionario della Lancia, un brillante meraviglioso, buono di acqua e ancora meglio di taglio e ho sempre pensato che l'architettura dovesse essere così; infatti questa casa è tutta fatta con un taglio a brillante, speculare». P. Venturi, *Parlando nel 1978*, cit., p. 412.

della casa e la tiene saldamente ancorata alla terra, da cui tutte le cose provengono. La piccola architettura di casa Lina, oggetto fiabesco e magico, che non sembra vero, segna nel paesaggio quieto e immutato di Marmore quel confine fra la terra e il cielo che era anticamente demandato al campanile delle architetture sacre.

Casa Lina appare ancora oggi, abbandonata dalla vita, uno spazio sacro, nel quale un anelito spirituale emana da ogni cosa, e lascia che la luce che si posa violenta sulla pietra corrosa e nuda delle sue sfaccettature muova la materia e il simbolico fra logica e percezione, geometria ed evocazione.

La soglia di ingresso, le finestre, la porta, il tetto, sono nella cosmologia della casa i segni immanenti che regolano lo spazio spirituale della dimora, ne segnano i confini, ne accettano il varco. Nell'ordine rigidamente fisico delle facciate, caparbiamente espresso dai ricorsi orizzontali, le aperture, soluzione di continuità nel girotondo medievale, si fanno finestre girandosi di un ottavo, e rimangono 'buchi' se restano fissi nell'immobilità del loro allineamento orizzontale.



Figura 2.10. Casa Lina. Vista del fronte nord. Sullo sfondo i monti che separano Marmore da Piediluco e dalla grande cascata.

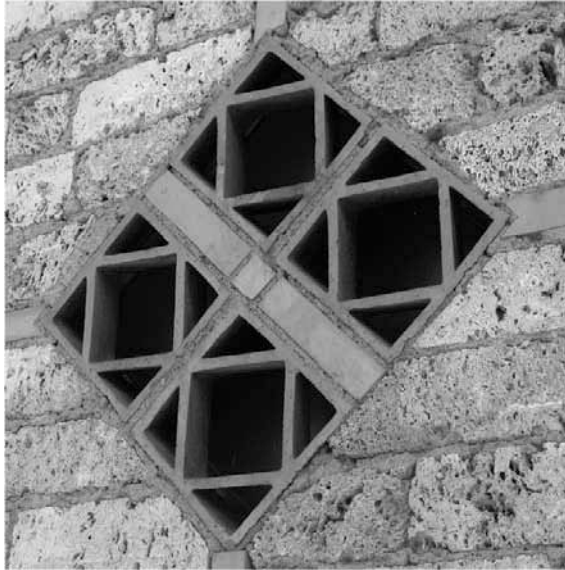


Figura 2.11. Casa Lina. Finestra a rombo.

Questo vortice si ferma allorché torno torno all'edificio si inciampa sulle scalette di accesso, unico elemento estraneo alla logica percettiva e costruttiva dell'organismo edilizio: il brillante ha trovato la sua montatura, l'elemento che tiene l'oggetto architettonico fermamente ancorato al terreno «in un patto di solidarietà fra architettura e natura¹⁴».

Il disegno della soluzione CD.146/I/L₁ mostra come l'edificio, leggermente rialzato dal piano del terreno, fosse dotato di due scale in muratura a pianta semicircolare su due dei lati del decagono, poi trasformate, nella soluzione definitiva, in due semplici scalette lineari in ferro e pietra. Questa prima versione delle scale, semicircolari in pietra e mattoni, denuncia con la sua diversità figurativa la volontà dell'architetto di trovare la soluzione ad un problema tecnico, risolvendolo in un pragmatismo del tutto artificioso. La morbida convessità delle scale semicircolari, che si appoggiano al volume severo e perfetto di casa Lina, evoca la provocazione civettuola e impertinente che la scala semicircolare e il balcone del Palazzo dei Priori perugino offrono alla severità del palazzo stesso e all'equilibrio della fontana maggiore: è lo stesso Ridolfi a far notare ciò: «...la scaletta di questa casa qua, Lina-Casa, è copiata dal sistema umbro del Palazzo Comunale dove il balcone è posticcio¹⁵». La genetica umbra si rivela e riemerge nella concretezza della necessità di risolvere un problema, e la soluzione al problema è, in questo caso, il 'copiare', inteso come comprensione e declinazione di un linguaggio conosciuto e antico, che rimanda nella forma, a quell'imbottimento di motivi di cui Ridolfi disse che «si fa sentire ancora oggi e con grandi sforzi riesco a volte a liberarme-

¹⁴C. D'Amato, *Ridolfi a Terni*, cit.

¹⁵M. Di Puolo, *Dialogo degli anni '70*, cit., p. 154.

ne¹⁶». Da queste parole, pronunciate nel 1943, passano 35 anni, per giungere al momento in cui Ridolfi ammette con molto candore: «Sai, l'architetto in fondo è un ladro, perché 'ruba' sempre quello che vede e lo rimette nelle sue opere¹⁷».

Ma l'espedito pratico di risolvere un bisogno, prendendo a modello cose già viste, la panchina a Lugano, la scaletta a Perugia, il paliotto nelle feste di paese, è in realtà per l'architetto il mezzo materiale di cui si serve per tradurre in ordine e misura la realtà, a volte confusa, delle cose, per stare dentro quel mondo che lo circonda, e che è imprescindibile per poterlo abitare.

¹⁶M. Ridolfi, *Lettera a G. Ponti*, cit., p. 3.

¹⁷M. Di Puolo, *Dialogo degli anni'70*, cit., p. 154.



Figura 3.1. Casa De Bonis (I), Terni. Particolare della finestra a bow-window angolare.

Capitolo 3

L'accoglienza: *L'acropoli De Bonis e Casa Lupattelli*

«Poi, mentre ero ancora bloccato, per fortuna mi commissionarono il lavoro per Villa De Bonis (che oggi è quasi finita) e questa fiducia mi aiutò a proseguire, a reagire¹».

Le parole di Ridolfi, nel periodo in cui - obbligato all'immobilità a causa dell'incidente del 1961 - conosce Pietro De Bonis, manifestano il sincero affetto che i committenti privilegiati dell'architetto nutrono nei suoi confronti. L'incontro con il cardiologo è importante per il completo ristabilirsi del corpo e della mente di Ridolfi: da questa occasione di lavoro nascerà una sincera e profonda amicizia, che durerà fino alla morte dell'architetto.

Ricorda Pietro De Bonis come anche a progetto realizzato e con la casa vissuta, Ridolfi passasse inaspettatamente a casa De Bonis per «verificarne lo stato», presentandosi con i dolci di Pazzaglia; «per vivere qualche ora nella 'sua' casa e per ritornare nel clima di affetto e di sincera gratitudine che i committenti nutrivano per lui²».

Il terreno messo a disposizione dal cardiologo per la costruzione della sua casa sorge acclive in posizione dominante da chi arriva a Terni da nord, e si estende per parecchi ettari. Ridolfi individua subito le tematiche che verranno sviluppate nel progetto: l'accoglienza e il paesaggio, temi che verranno riproposti in casa Lupattelli, e in misura diversa, in casa Lana.

L'architetto pone subito l'attenzione alla natura particolare del terreno e al suo rapporto con la città: è vero infatti che a valle della proprietà corre veloce la statale che da Perugia e Viterbo porta in città, ma è anche vero che dalla sua sommità, lungo la piccola strada di accesso a monte, si intravedono i rilievi della Somma, che dividono la piana di Terni dalle colline di Spoleto, e la fascia montuosa del reatino. Ridolfi rileva accuratamente la natura del terreno e la sua potenzialità percettiva, dividendolo in fasce altimetriche, e attraverso un preciso e puntuale reticolo geometrico è in grado di inserirvi, attraverso un calcolo perfetto, la planimetria della dimora, incastonandola con precisione orafa [CD.164/I/SD/9].

La prima soluzione progettuale di cui siamo a conoscenza, molto vicina per altro a quella finale, prevede il posizionamento della casa in prossimità dell'angolo retto della proprietà a nord-est, con uno sviluppo lungo la sua diagonale, verso sud-ovest: una serie di terrazzamenti ricalca con passo modulare due dei lati della casa, ordinando il terreno in forme digradanti a partire dal centro della stessa, laddove una sequenza di gran-

¹ M. di Puolo, *Dialogo degli anni '70*, cit., p. 153.

² P. De Bonis, in F. Moschini, L. Rattazzi (a cura di), *Mario Ridolfi. La poetica del dettaglio*, Kappa, Roma, 1997, p. 56.

di fioriere circolari realizzate con muri a secco reitera il tema umbro delle terrazze a olivi, mentre l'idea disegnata per un labirinto erboso richiama esoticamente il giardino romantico [CD.164/I/SD/9].

Il progetto di casa De Bonis non si limita dunque alla sola elaborazione dell'architettura del volume abitativo, ma si estende alla modellazione dello spazio esterno, che entra in risonanza con i volumi autonomi del corpo della villa, secondo una complessa articolazione altimetrica e planimetrica, suggerendo varietà di spazi e di dimensioni.

Il passaggio graduale dall'accesso della villa al giardino, fino alla veduta, si attua mediante una sequenza di spazi fra loro concatenati ma ancora autonomi, che cercano, attraverso le continue dilatazioni e compressioni delle parti, il dialogo con il paesaggio nel quale la dimora si colloca con esattezza matematica, nella antica dialettica fra il dato naturale e l'artificio dell'uomo.

Il tema paesaggistico e il rapporto fra l'uomo e la natura si intreccia con il tema dell'accoglienza e dell'ospitalità - caro ai De Bonis - sviluppato in questa casa, che apre virtualmente il 'ciclo delle Marmore', mediante un sottile procedimento che a partire dalla ricerca di una centralità dell'abitazione, in questo caso non solo geometrica, arriva, per slittamenti e interposizioni di volumi di forma quadrata lungo la diagonale, ad un organismo di complessa geometria, per successive suddivisioni del quadrato di base, ancora lungo la diagonale.

La centralità geometrica nel quadrato di partenza, che misura 20.40 metri, viene rimarcata dai due assi di simmetria, che lo dividono in quattro campi di uguale misura, due dei quali, interposti l'uno rispetto all'altro, vengono da Ridolfi ridotti a partire dal centro di simmetria.

Da questa prima mitosi, Ridolfi comincia a configurare gli spazi secondo funzioni ben precise, stabilendo ordine e gerarchia delle parti, sottoforma di cellule ancora quadrate.



Figura 3.2. Casa De Bonis (I), Terni. Planimetria generale e studio delle sistemazioni esterne.

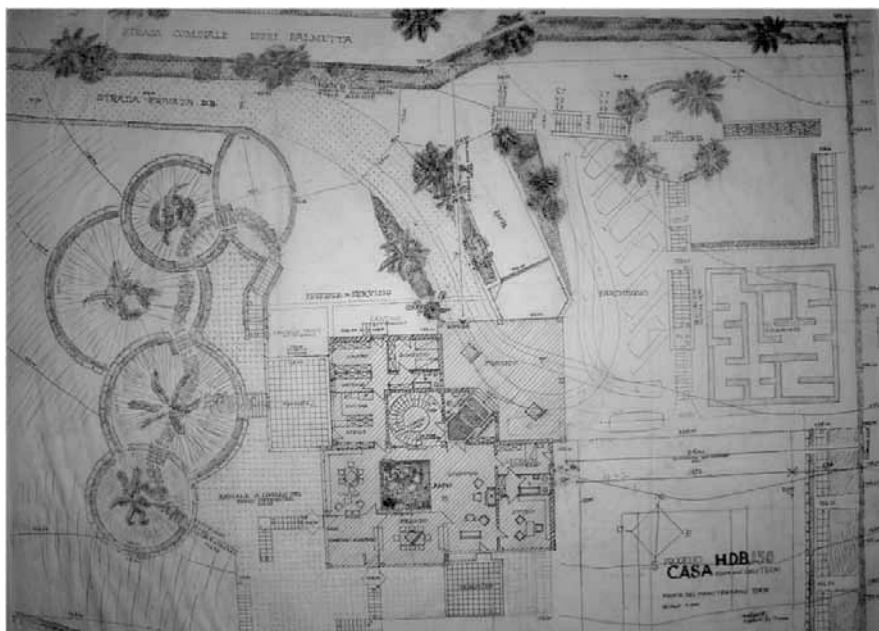


Figura 3.3. Casa De Bonis (I), Terni. Soluzione iniziale della pianta del piano terra e delle sistemazioni esterne. FR, [CD.164/I/SI/8].

La diagonale maggiore - rimarcata dai terrazzamenti del giardino - che dall'accesso apre alla veduta, ospita gli ambienti di rappresentanza - l'ingresso e il soggiorno - mentre la diagonale minore, che contraddistingue le zone della proprietà meno visibili e dunque meno accessibili, dà origine agli spazi privati della dimora.

Da questa regola principale, Ridolfi si discosta quanto basta per ottenere un'architettura le cui parti, ben riconoscibili ma connesse l'una con l'altra, si possano articolare liberamente per dar voce al protagonista assoluto della casa: quel paesaggio che porta con sé, entrando quasi di prepotenza attraverso il varco dell'ingresso e il richiamo delle finestre a tabernacolo, l'accoglienza e l'ospitalità.

Ridolfi concepisce il volume dell'edificio come prosecuzione della natura in cui la dimora si colloca. Questo procedimento verrà attuato in altre case, casa Lupattelli, ma soprattutto casa Lana. In casa Lana però, la dimora diventa, per atto di volontà dell'architetto, continuazione del paesaggio che ci si lascia alle spalle, mentre nella De Bonis il volume della casa è arrivo e meta del viaggio, ponendosi ben visibile appena si arriva in città, non quando la si lascia; è in questo senso che la casa del cardiologo ternano diventa 'accoglienza' del viaggiatore-ospite.

Il procedimento costruttivo della struttura di natura in artificio, mediante i materiali naturali, pietra, argilla, ferro, obbliga la dimora all'appartenenza con il terreno stesso, nel quale la casa sembra radicarsi e ramificarsi in volumi liberi da rigidi schemi compositivi; il risultato che ne deriva è una gradualità misurata degli spazi dall'ingresso al racconto di paesaggio.

In questo continuo gioco di rimandi fra esterno e interno, Ridolfi rafforza il legame fra natura immanente e paesaggio interiore, fra materia e spirito, calibrando i vuoti sui pieni e misurando la luce.

Così il tracciato regolatore della diagonale maggiore aumenta il senso di percorribilità già accentuato dallo svuotamento al piano terreno del volume di accesso, che dalla soglia di ingresso accoglie l'ospite all'interno degli aerei ambienti della casa, dilatando gli spazi in un gioco di illusione ottica, fino a proiettarlo verso il giardino.

Apprendosi lungo la diagonale, il vestibolo introduce agli spazi della casa; al contrario di come operò Brunelleschi, che in Santo Spirito rimosse la colonna frontale all'ingresso che segna l'asse di simmetria dell'intera composizione, dando soluzione di continuità al colonnato e favorendo la visione prospettica dell'intera navata, Ridolfi lascia impunemente il pilastro centrale, punto nodale di simmetria dell'intera figura, proprio per la sua funzione di perno, asse di rotazione della casa e centro geometrico della composizione, anche se va a collocarsi lungo la mezzeria del vestibolo, vincolando ad una prima lettura l'armonia della composizione [CD.164/I/SD/11].

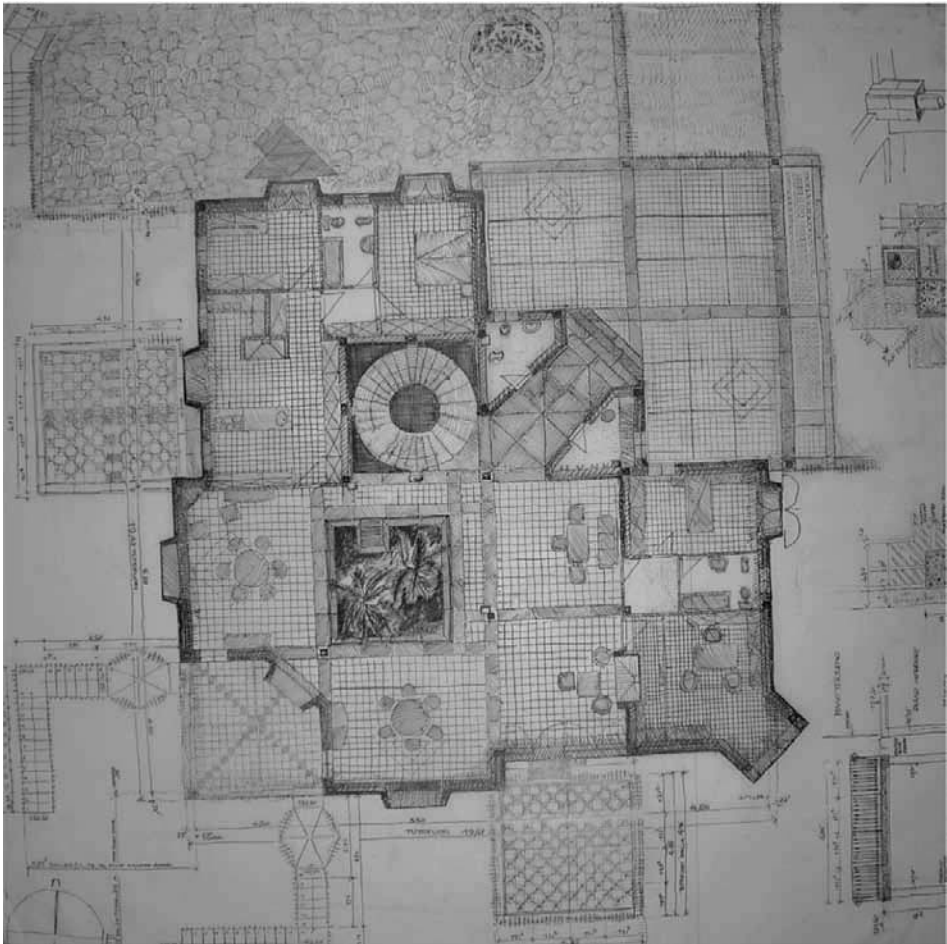


Figura 3.4. Casa De Bonis (I), Terni. Soluzione definitiva. Piano terra. In questa pianta estremamente dettagliata è evidente l'impianto a matrice quadrata sulla diagonale, lo svuotamento del campo quadrato che ospita l'accesso, le due pause interne della scala elicoidale e del giardino d'inverno e la ricca plasticità che le finestre estroflesse imprinono al volume. FR, [CD.164/I/SD/11].

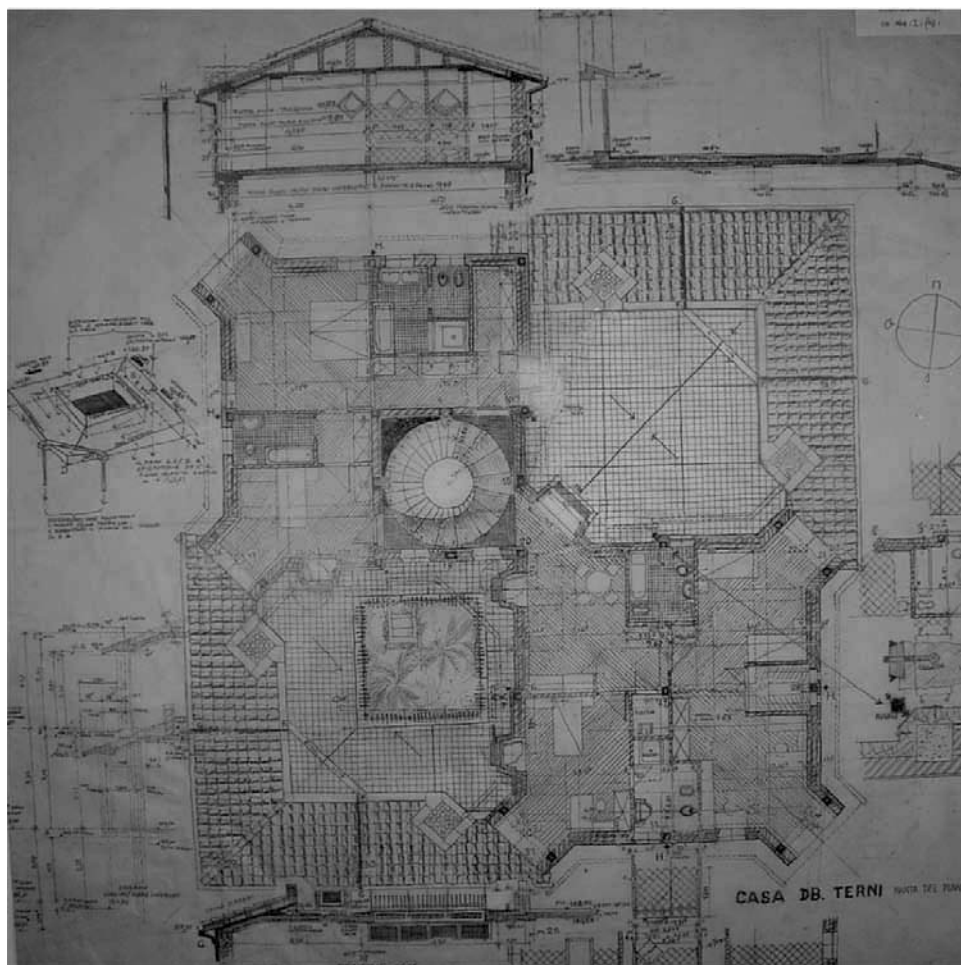


Figura 3.5. Casa De Bonis (I), Terni. Soluzione definitiva. Piano primo. In questa pianta è molto evidente come le finestre a bow-window rafforzano, negandolo, il concetto d'angolo. FR, [CD.164/I/SD/13].

Ma la straordinaria sensibilità spaziale di Ridolfi, la sua capacità di leggere uno spazio architettonico nella sua mente, prima ancora che nella realtà, fa sì che entrando dal vestibolo non ci si accorga in realtà della presenza del pilastro, attratti come si è dal vero fulcro e cuore della casa: il grande patio lucifero al centro del soggiorno e lo scalone che introduce al piano superiore.

Il gioco illusorio di casa De Bonis funziona nel momento in cui una prima lettura della struttura mostra un centro geometrico, che pure esiste ed è chiaramente leggibile, ma lo spazio tridimensionale della casa indica una trama nascosta e impalpabile, visibile soltanto ad un animo sensibile disposto ad accoglierlo, che si rivela nella centralità spirituale di figure significanti, l'accesso, il cortile, la scala, la finestra, e infine, la natura.

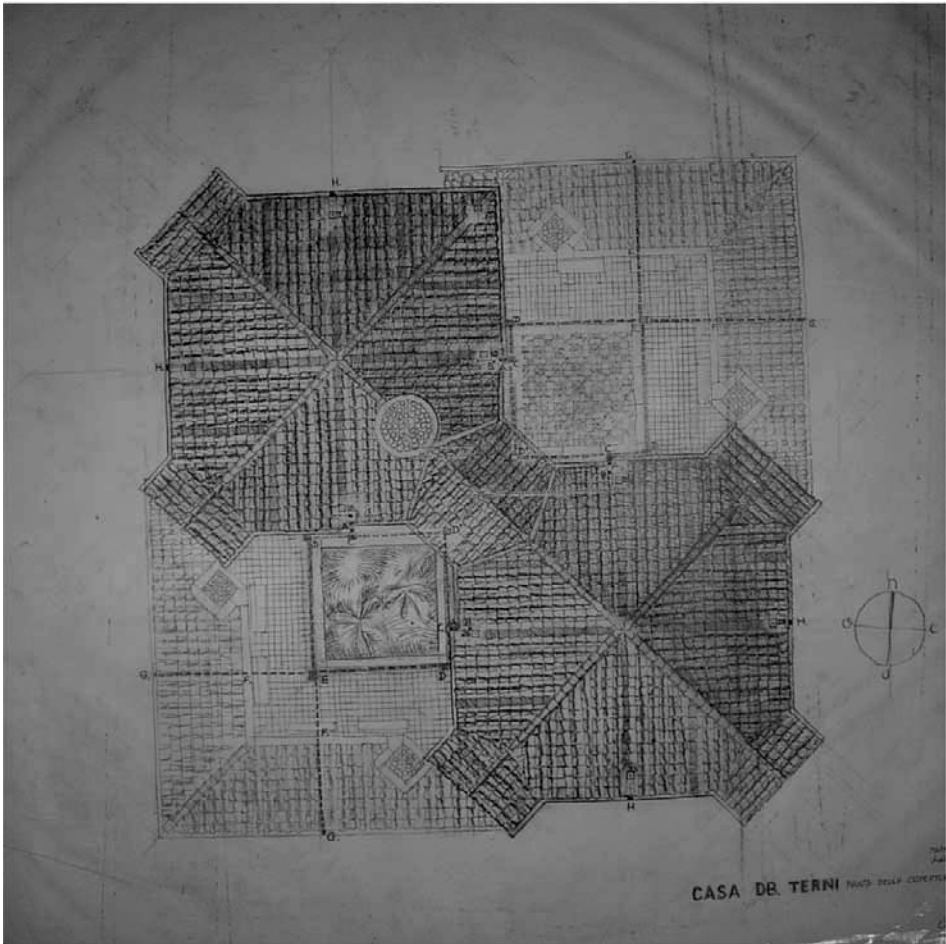


Figura 3.6. Casa De Bonis (I), Terni. Soluzione definitiva. Coperture. La pianta delle coperture mostra molto bene l'impostazione del progetto sulla diagonale dei due quadrati di base, e la loro compenetrazione. FR, [CD.164/I/SD/14].

Il patio, giardino d'inverno della casa, e la grande scala elicoidale, si collocano nella planimetria rispettivamente frontalmente al vestibolo di ingresso, al centro di uno dei sottomoduli del campo quadrato maggiore, appoggiandosi al pilastro lungo la diagonale principale, e lateralmente al vestibolo stesso, occupando uno dei sottomoduli minori adiacenti ad esso. Ridolfi pensa questi spazi come due oggetti di elevata natura plastica, dando un forte indirizzo a quell'unità delle arti che caratterizzerà il suo ultimo pensiero architettonico.

L'architetto conosce così intimamente la materia, le sue qualità, le sue regole³, da poterla maneggiare con grande abilità e disinvoltura, operando, nel vuoto del grande soggiorno,

³ Tra gli scritti degli anni quaranta comparsi su «Architettura» è da menzionare un passo che Ridolfi indirizzò all'insegnamento tecnico, in cui emerge non solo l'amore viscerale per il mestiere, ma anche la pro-

uno scavo nello scavo, (il volume aereo e trasparente del patio e il parallelepipedo vuoto della scala) scarnificando la materia fino a sublimarla in oggetto simbolico.

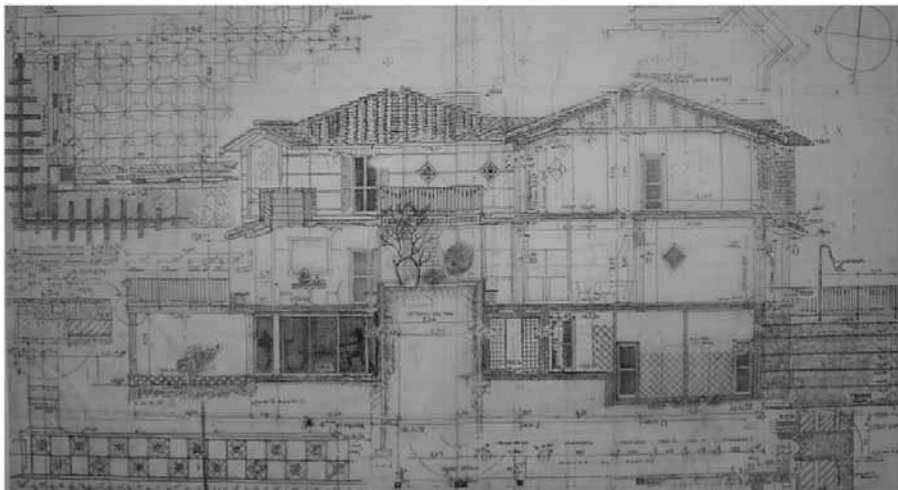


Figura 3.7. Casa De Bonis (I), Terni. Soluzione definitiva. Sezione sul patio, 'giardino d'inverno' della casa e dettagli delle opere in ferro. FR, [CD.164/I/SD/18].

La scala elicoidale è certamente l'elemento catalizzatore della composizione, e motivo di ispirazione per la scala a chiocciola di casa Lupattelli. La sua natura di *kunstwerk* si esprime principalmente attraverso l'appartenenza sia al mondo dell'architettura, nella ricerca della migliore soluzione tecnica e pratica per la sua realizzazione, a partire da un volume quadrato, che all'universo figurativo della scultura e della pittura. L'oggetto che ne deriva contiene una fortissima carica espressiva, frutto della plasticità con cui l'architetto ha trattato l'intradosso della scala, elevando un materiale da costruzione 'strutturale' come il cemento armato, a materiale scultoreo. Come scultoreo diventa un liscio tondino in ferro, che protegge dal vuoto del pozzo della scala, forgiato a guisa di 'nodo d'amore', da cui pendono, a intervalli regolari lungo l'ascesa, le lampade per illuminare il vano scala. La potenza simbolica della scala la rende un oggetto fuori della realtà, frutto di una ispirazione che risiede nella sfera percettiva, sì da muovere lo stesso architetto ad ammettere che «certamente un angelo ha guidato la mia mano mentre la disegnavo e per guardarla bisognerebbe mettersi in ginocchio⁴» [CD.164/I/SD/9].

fonda conoscenza degli strumenti della progettazione, il disegno e soprattutto i materiali da costruzione: «Noi giovani architetti moderni dobbiamo amare i materiali che usiamo, ma per conoscerli, assecondare le loro qualità tecniche ed estetiche, trarne il massimo rendimento, favorire le loro tendenze di accoppiamento, le loro simpatie e correggere i loro difetti, come fossero nostre creature. Mai usare con loro la maniera forte con la presunzione di essere i loro dominatori. I materiali che noi usiamo sono i nostri migliori collaboratori, i nostri mezzi di espressione più efficaci, e non è vero che siano cosa morta. Se usati intelligentemente, affinati dalla nostra sensibilità artistica diventano cosa viva (come viva!) e ripagano ampiamente ad opera compiuta. Se male lavorati e impiegati, trovano sempre il modo, il loro modo a volte severo, di vendicarsi». M. Ridolfi, «Architettura», 1942.

⁴ N. Lucarelli, *Ridolfi l'anticattedratico*, cit., p. 36.

Un discorso a parte merita il patio del soggiorno. Pensato come un pozzo di luce, a cielo aperto, verrà in seguito coperto con un velario progettato dallo stesso Ridolfi, diventando una sorta di giardino di inverno, nel quale la signora De Bonis cura le piante nei lunghi mesi freddi. Posizionato lungo la diagonale maggiore, esso si frappone, con i suoi spigoli compresi fra i due pilastri centrali, fra il vestibolo di ingresso e il paesaggio, lasciandolo appena intravedere quando si entra in casa.



Figura 3.8. Casa De Bonis (I), Terni. Vista dell'abitazione dal giardino.



Figura 3.9. Casa De Bonis (I), Terni. Vista dell'ampio portico d'accesso, ottenuto mediante lo svuotamento volumetrico di uno dei campi a matrice quadrata.

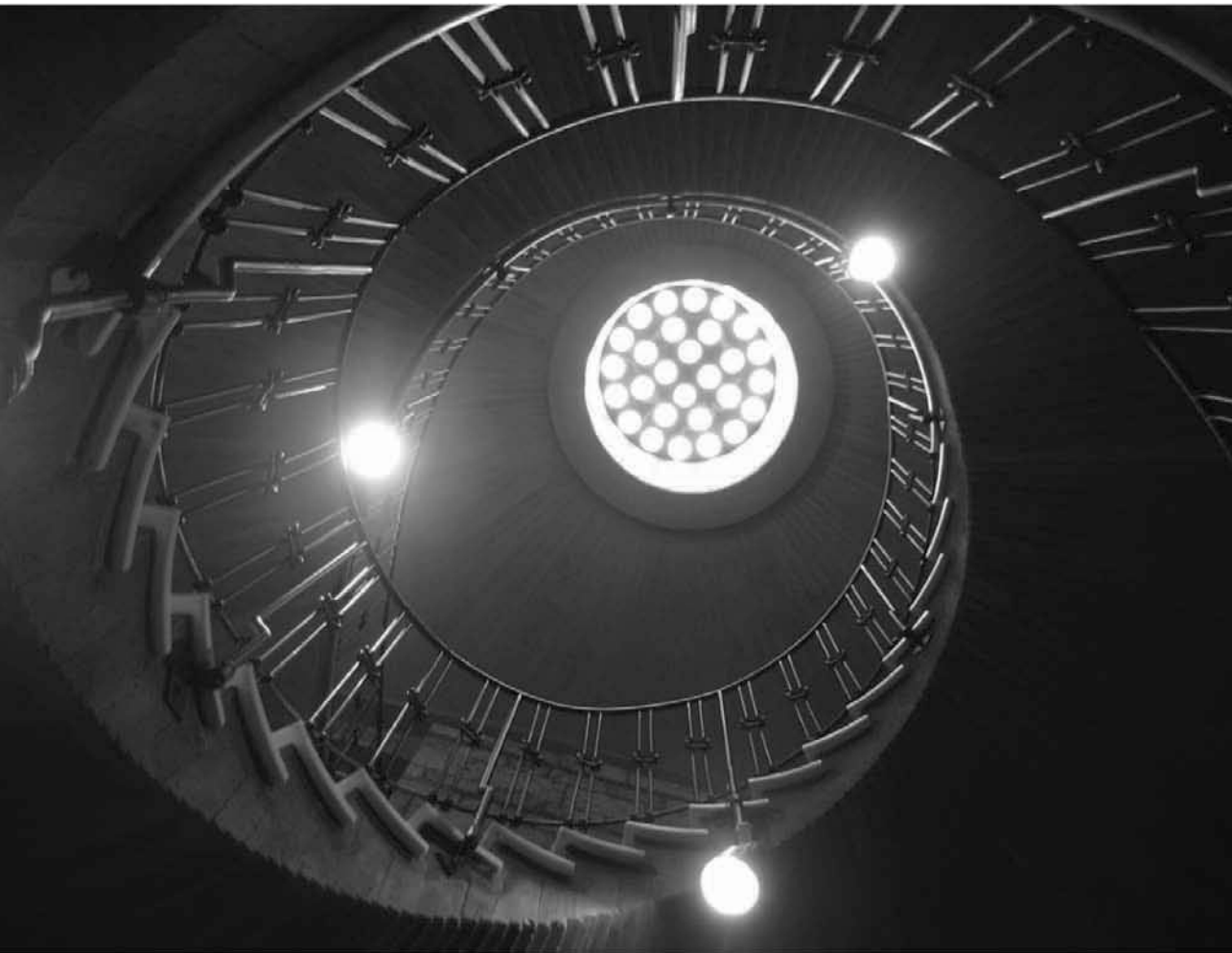


Figura 3.10. Casa De Bonis (I), Terni. Vista suggestiva della grande scala elicoidale.

Il rapporto osmotico fra interno ed esterno è dunque mediato attraverso il velo dei vetri del patio, e acquista forza e determinazione mediante la finestra scultorea a tabernacolo che introduce nello sbalzo esterno il tema paesaggistico della veduta.

La finestra a 'tabernacolo' insieme al 'bow-window', riutilizzate poi in casa Lupatelli, sorella minore della De Bonis, testimoniano dell'approccio dell'architetto al tema della facciata, come pelle dell'edificio che respira dei suoi contenuti e del luogo, in un continuo scambio fra ciò che sta dentro e ciò che sta fuori.

Questi elementi qualificanti del significato della casa progettata da Ridolfi nel paesaggio umbro, sono stati oggetto di intenso studio da parte dell'architetto, dimostrabile non solo dalla loro assenza nella prima versione del progetto, per il resto del tutto simile a quello realizzato, ma anche dalla grande quantità di disegni di studio a scale molto vicine al vero che l'architetto ha prodotto. Ridolfi utilizza per quasi tutte le aperture la tipologia a tabernacolo, consistente in un'estroflessione strombata verso l'esterno della facciata con una profondità appena avvertibile, sì da renderla quasi un altorilievo scolpito sulla pietra. In facciata, l'edicola della finestra è definita da un leggero profilo che incornicia la persiana in legno a tutta altezza, sul quale Ridolfi applica un rivestimento maiolicato, memore delle maioliche ombre delle case Franconi, decorate con motivi stilizzati e a soggetto simbolico, palme della pace, fruttiere, coppe, ramoscelli d'olivo, allegorici di quella ospitalità che la gente umbra riserva, superato il primo ostacolo della diffidenza, a ogni visitatore.

La forza impetuosa che lo scatto in avanti delle finestre a bow-window producono in facciata rispetto alla religiosa pacatezza di quelle a tabernacolo, sono sintomo ancora una volta di quella esigenza che ha Ridolfi in questa dimora di dare all'elemento finestra il significato vivo di organo sensoriale, capace cioè con il suo solo essere, di reagire alla presenza dell'uomo, di proiettarlo nel paesaggio con il quale dialoga, o di rendersi impenetrabile ad esso; così, la finestra che si getta nel vuoto della natura diventa cornice della figura umana, svolgendo il ruolo di varco interiore e misura dell'attesa [CD.164/I/SD/15], [CD.164/I/SD/17].

Nel suo incedere a piccoli passi dal cuore della casa verso il racconto di paesaggio, Ridolfi colloca nello sviluppo planimetrico i bow-window in posizione d'angolo, smaterializzandolo e rafforzandolo al contempo: infatti, se le due pareti di facciata aprono un varco lungo la bisettrice di incontro piegando a quarantacinque gradi la loro porzione di muro in una sorta di invito all'esterno, negando di fatto la sensazione di 'raccolgimento' che l'angolo stesso produce, è anche vero che in facciata il bow-window è sorretto da una possente trave ortogonale allo spigolo del muro, che trova il suo equilibrio sul sostegno che offre l'angolo del muro sottostante, come già sperimentato in casa Pallotta, dando ad esso una forza e un'importanza anche strutturale non indifferente. Tutte queste cose, la luce che filtra defilata dai lucernai del soggiorno, che entra prorompente dal grande patio al centro della casa, che si insinua fra i nodi d'amore dello scalone, la continua dilatazione e compressioni delle parti, dai volumi che si incastrano uno nell'altro agli oggetti più o meno accentuati delle finestre, ai grandi spazi cavi dell'atrio di ingresso e delle terrazze sul tetto, composto anch'esso da due padiglioni raccordati al centro, la nuda pietra spezzata dai cordoli in cemento armato, i motivi tridimensionali in ferro, contribuiscono a fare di casa De Bonis un complesso oggetto di eminente valore simbolico, evocatore di emozioni dell'animo umano, in perpetua dialettica interlocutoria con ciò che lo circonda.

Questi stessi elementi riemergeranno raffinati da Ridolfi nella progettazione di altre due piccole dimore che sorgeranno a poca distanza dalla principale e che contribuiranno a creare nella tenuta De Bonis quell'"acropoli" che dà una precisa indicazione del

significato che l'architetto attribuisce a questa casa, affermandone il ruolo di strumento regolatore dell'ormai mutato paesaggio naturale.

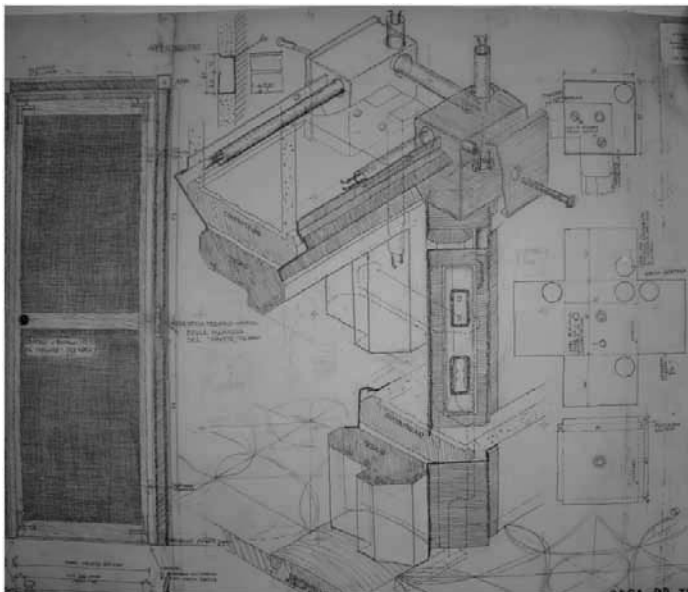


Figura 3.11. Casa De Bonis (I), Terni. Spaccato assonometrico della 'porta magica'.

In posizione collinare lungo l'antica via che da Terni porta a Spoleto, sorge la piccola dimora per i coniugi Lupattelli. Fronteggia questa dimora l'assoluto e sconfinato panorama della piana ternana, rotto soltanto dalle ciminiere delle acciaierie e dal serpeggiare argenteo del fiume Nera, che scompare fra le colline di Narni.

Nel 1978 la signora Lupattelli dà incarico a Ridolfi di mettere mano ad un vecchio progetto per una casa in collina, che mostrava difficoltà di ordine compositivo, nonché strutturale e distributivo.

Quella che Ridolfi progetta per la signora è l'ultima casa che la sua mente e le sue mani ci hanno regalato, e l'architetto non riuscirà a vederne finita la costruzione, ma non per questo non sarà dall'architetto meno amata, studiata, sudata.

L'area di edificazione nel lotto in cui sorge la dimora è piuttosto ridotto a causa di vincoli di PRG e distante dalla strada di accesso⁵.

Tralasciando le questioni urbanistiche, ciò che emerge in casa Lupattelli è la forte corrispondenza compositiva con casa de Bonis, alleggerita dalla complessa articolazione che questa possiede.

Ridolfi concepisce immediatamente la casa come un quadrato sviluppato lungo la diagonale, con l'accesso verso lo spigolo nord-est e la loggia verso il paesaggio a sud-ovest, in diretto rapporto con l'ingresso.

⁵ Nella relazione di progetto di casa Lupattelli Ridolfi chiarisce subito quali sono le sue intenzioni circa le modifiche al primo progetto, che non portava la sua firma: «Il terreno disponibile, il programma suggerito dal committente, e le norme edilizie di zona, costituiscono sempre le condizioni sottese alla progettazione. Se a queste si aggiungono quelle che ogni progettista si assume, allora il risultato finale deve essere notato».



Figura 3.12. Casa Lupattelli, Vocabolo Piedimonte, Terni. Il loggiato verso il paesaggio del fiume Nera.

L'elasticità mentale che in Ridolfi è innata lo induce a utilizzare l'impianto quadrato con sviluppo lungo la diagonale sperimentato in casa De Bonis con una finalità che non è solamente quella della proiezione verso il paesaggio naturale, ma con lo snobismo di chi sa che possiede tutti gli strumenti della progettazione, utilizza questo impianto compositivo con un intento affatto pratico, che è quello di abbagliare

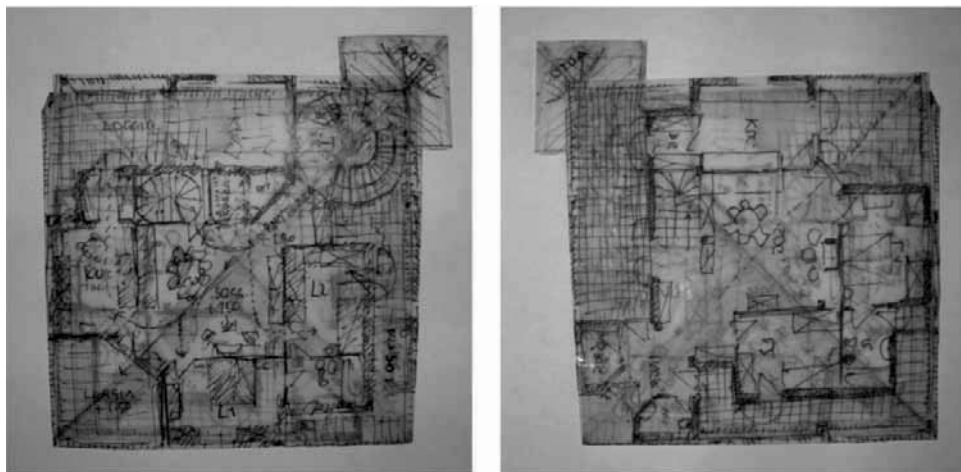


Figure 3.13, 3.14. Casa Lupattelli. Studi preliminari. La matrice quadrata a sviluppo diagonale è chiara fin dai primi schizzi di progetto. FR, [CD.177/I/SP/1¹].

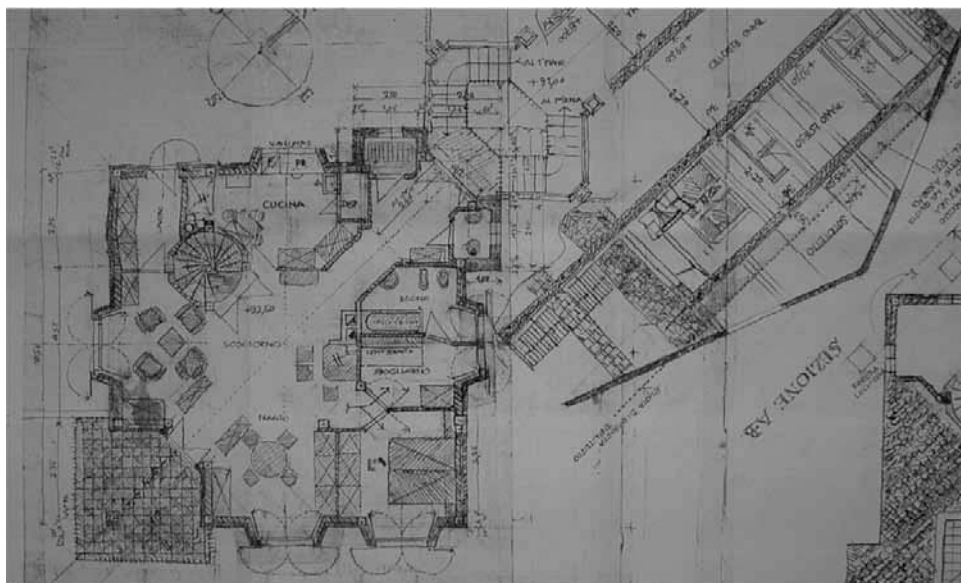


Figura 3.15. Casa Lupattelli, Terni. Soluzione definitiva del piano primo approvata in Commissione Edilizia. ACT.



Figura 3.16. Casa Lupattelli. Prospetto di ingresso. La matrice diagonale a cui sottende la casa permette di scorgere il pilastro del loggiato verso il paesaggio, annullando le distanze.

l'occhio dell'osservatore creando spazi lungo la diagonale che sembrano più ampi e più lunghi di quello che in realtà sono⁶.

⁶ Mediante la descrizione delle intenzioni progettuali contenute nella relazione di progetto, Ridolfi trova modo di sottolineare ancora una volta il suo metodo progettuale, senza tralasciare mai, anzi facendone un tratto qualificante della sua opera, la risposta alle esigenze e il soddisfacimento dei bisogni della committen-

Se è subito chiaro l'impianto generale, più complesso rimane invece lo studio della distribuzione interna, con la posizione e l'impianto della scala che subiscono molte modifiche a causa della limitata dimensione dell'organismo edilizio.

Gli studi preliminari per casa Lupattelli si limitano inizialmente ad una piccola tavola di carta lucida che misura appena 13 centimetri di lato (CD.177/I/1¹). Il disegno è composto da due lucidi attaccati insieme con il nastro trasparente, che presentano sui due lati due versioni dello stesso studio, che differisce sostanzialmente per la soluzione compositiva della scala e degli ambienti adiacenti ad essa.

Nella soluzione preliminare A (CD.177/I/2¹) del piano terra, 'messa a misura' del bozzetto precedente, ancora la scala non è circolare, ma a due rampe con gradini a fazzoletto; il soggiorno si pone come centro e fulcro della casa con gli ambienti di servizio satellitari rispetto ad esso; l'impianto assume il rigore di una telaio a tre campate per lato, riproponendo la tessitura strutturale di casa De Bonis, e riproponendone lo scavo dei moduli d'angolo che in questo progetto assumeranno la funzione di spazio di accesso e di loggiato verso il paesaggio.

Le prime certezze distributive compaiono nella soluzione B datata 02 febbraio 1978, quando l'architetto concepisce la scala a chiocciola in sostituzione di quella a doppia rampa (CD.177/I/8¹) che mette ordine alla confusione degli ambienti interni, e un salto in avanti viene compiuto nella soluzione C (CD.177/I/9¹ e CD.177/I/10¹) di poco posteriore, quando Ridolfi inserisce le finestre a tabernacolo già sperimentate in casa De Bonis, fornendo un chiaro indizio all'intenzionalità dell'opera.

A parte vari ripensamenti, poi abbandonati, circa possibili riduzioni di volumetria (CD.177/I/11¹-18¹), è solo a questo punto, quando cioè un particolare, che in questo caso è l'utilizzo di una precisa tipologia di finestra, fornisce un significato all'oggetto architettonico, che Ridolfi si cimenta nello studio delle sezioni, prima che dei prospetti. Appartiene alla soluzione definitiva (CD.177/I/4) lo studio meticoloso della sezione della casa nel punto di intersezione ai vari piani delle canne fumarie, a risolvere un problema tecnico prima ancora che i prospetti, chiari nella mente, fossero fissati sulla carta.

Ciò che prevale, alla fine, è quindi un impianto nuovamente centrale nel quale lo spazio del soggiorno, sviluppato lungo la diagonale, rappresenta il cuore della casa e la diagonale stessa rompe la centralità diventando asse di simmetria dell'abitazione. La scala, ancora eliocoidale ma di ridotte dimensioni – negandola – rispetto allo scalone De Bonis, trova posto nel soggiorno, fronteggiando il focolare a parete (CD.177/II/10).

Come casa De Bonis anche casa Lupattelli si sviluppa su due piani, in questo caso perfettamente sovrapposti, che ospitano rispettivamente gli spazi di rappresentanza e di servizio al piano nobile e le camere a quello superiore, collegati dalla dinamica plasticità della scala a chiocciola, anche se la limitata superficie del quadrato generatore di pianta non ne ha permesso uno sviluppo libero dalle costrizioni che i muri che la chiudono hanno prodotto, andando a limitare la sensazione di ascesa e di dilatazione dello spazio che invece regna in casa De Bonis. I piani di abitazione appoggiano sul piano del-

za: «La distribuzione degli ambienti interni è volta alla eliminazione di tutti gli spazi non utili e all'accoppiamento degli spazi destinati alla rappresentanza. L'orientamento della casa è tale da consentire l'insolazione di tutti gli ambienti. Inoltre il procedere all'interno della casa, dall'ingresso principale verso l'interno è orientato verso la luce per finire nella terrazza in pieno sole. Non va dimenticato il fatto che percorrendo la diagonale del quadrato le distanze vengono aumentate di circa una volta e mezzo dando la sensazione di maggiore ampiezza della casa».

le cantine, seminterrato, che si distanzia da quelli superiori costituendone il basamento mediante un sottosquadro all'altezza del cordolo in cemento armato, che con la sua inclinazione e con il rivestimento in lastre di travertino costituisce un vero e proprio gocciolatoio: ne risulta un volume che seppure greve e severo, sembra sospeso fra la realtà e il sogno.



Figura 3.17. Casa Lupattelli. La sensazione di dilatazione e maggiore ampiezza degli ambienti della casa emerge da questa vista del salone verso il portone di ingresso.



Figure 3.18, 3.19 (pag. succ.). Casa Lupattelli. Scala elicoidale del salone.



Il significato simbolico che le opere ridolfiane richiamano si rivela in casa Lupattelli ancora una volta nel tema della luce e nel suo rapporto con i materiali che essa investe; se nell'edificio sacro il mistero risiede nell'indugiare dell'accesso, in quel metro che separa il mondo esterno dall'accoglienza divina, il segreto di casa Lupattelli si svela tutto in quei pochi metri che separano la porta di ingresso e la loggia verso valle. La luce che penetra dal portone vetrato attrae lo sguardo che si proietta già al di là del loggiato, attraversando velocemente gli ambienti della casa, nella veduta di paesaggio.

Da fuori, appena si parcheggia l'auto, prima ancora di salire i gradini dell'esile scala in ferro che si attorciglia su se stessa verso l'accesso, si scorge al di là dei vetri che fanno da confine alla casa, il pilastro che sorregge il loggiato, dando una straordinaria sensazione di trasparenza ad un oggetto caratterizzato invece dalla rude e spessa matericità delle tamponature in blocchetti di pietra sponga. Attraverso la trasparenza del portone di ingresso - e la luce che si diffonde da esso - sembra si riesca a scorgere la vita che della casa si appropria, e ancora più lontano, sembra si riesca a conquistare, attraverso l'artificio, la natura, che pure è lì, a pochi metri, ma oggi oramai inafferrabile.

Casa Lupattelli si erge sentinella al paesaggio, e ne è segnale la carica figurativa che la falda inclinata sulla diagonale imprime al volume e al vuoto della loggia, occhio che scruta le verità della terra.

Essa fissa nel paesaggio il suo ieratico volume come casa De Bonis del suo ne contorce le parti in forme complesse, seppure saldamente ancorate al terreno; il suo essere oggetto vivo si esplica nello stupore che accoglie il visitatore nel graduale passaggio

dall'ingresso principale, a nord, verso la luce che la posizione più elevata degli spazi interni rispetto al piazzale di accesso all'esterno, diffonde.

Se è vero che l'unità spaziale di casa de Bonis non pone confronti con la sorella minore Lupattelli, il cui spazio ridotto non offre certamente le potenzialità evocative della prima, è però vero che ognuna, pur utilizzando uno stesso codice linguistico e sviluppando la stessa tematica, offre al tema dell'accoglienza una lettura privata e di grande forza espressiva.

Con le case Lina, De Bonis, Lupattelli e Lana, Ridolfi affronta in modo esemplare molte delle tematiche della sua ricerca intorno all'abitare, ed esse diventano quell'«esperimento con la verità» del quale si accennava in precedenza, offrendo esempio materiale del ruolo che la casa, e l'architettura tutta, assume nella continua ricerca da parte dell'uomo di una sua identità.

Ciò che deriva da questi esperimenti, cioè la casa, assume nel pensiero ridolfiano tratti peculiari del tutto unici in virtù del suo rapporto con il paesaggio, o più esattamente in virtù di ciò che dello spazio naturale è stato introiettato nello spazio mentale, cioè nello spirito. Allora, gli elementi che compongono la casa, e la qualificano, nelle loro infinite declinazioni mutano anche di significato.

Il tema archetipo della finestra, cui segue quello della porta, è da sempre stato tema urgente nella ricerca architettonica di Ridolfi, e in molte sue opere il precoce studio di questo elemento lo rende figura primigenia e generatrice dell'impianto.

La 'porta magica' di casa Lina è tale perché accoglie in sé la possibilità di accendere la luce dell'ambiente in cui si entra, apparentemente senza il bisogno di cavi, scatole di derivazione, prese di corrente, interruttori, che sono invece superbamente celati da un'elegante modanatura della cornice. La porta magica viene da Ridolfi disegnata in ogni minimo dettaglio in scala al vero, occupando lo spazio fisico e mentale di innumerevoli tavole grafiche, a voler affermare con ostinazione e sicurezza l'intuizione di una soluzione geniale.

La finestra, che Ridolfi percepisce sulla scia di molti artisti come termine di paragone e collegamento fra esterno e interno, non solo fisico, diventa nella case progettate dall'architetto nota di molteplici intensità sui righe della facciata, essa ne definisce l'intervallo e il ritmo, dandole risultato e significato diverso.

Casa Lina presenta unità di facciata, e nella regolarità del suo margine materico, le finestre si presentano tutte uguali, persiane tinte in marrone lunghe e strette, che non offrono il minimo avanzamento o arretramento della cortina muraria, che scorre liscia senza soluzione di continuità, tanto da ingannare lo sguardo nella ricerca affannosa della porta di ingresso, del tutto identica alle altre bucatore, a voler dimostrare, caparbiamente, la sensazione di implosione verso l'interno quasi a scacciare presenze importune.

In casa De Bonis, invece, il tema delle finestre 'a edicola'⁷, e più in generale il tema della ricchezza volumetrica delle parti dell'edificio, che si incastrano le une alle

⁷ Sono da considerarsi appartenenti a questa 'famiglia', sia le finestre a tabernacolo, leggermente estroflesse, che quelle a bow-window, che invece sbalzano agli angoli di casa De Bonis. Altro discorso per la oramai famosissima finestra 'a losanga', o più precisamente a 'mandorla', di casa De Bonis, che è realizzata mediante l'accoppiamento di laterizi estrusi con foratura inclinata. Per la realizzazione di questo particolare laterizio, Ridolfi disegnò la trafilata in bronzo per le Fornaci Briziarelli di Marsciano. Nella straordinaria



Figura 3.20. Casa Lupattelli. L'edificio si erge a sentinella del paesaggio. Sullo sfondo i monti della Somma che separano Terni da Spoleto.

altre mantenendosi chiaramente indipendenti nella loro struttura e nella loro soluzione di facciata, sono sintomo di una propensione verso l'esterno, l'esplosione dei volumi della dimora piuttosto che il rinchiudersi a monade di casa Lina.

tavola di studio per la finestra a mandorla si nota il profondo amore con cui Ridolfi realizzò questo oggetto, che insieme alla scala per casa De Bonis, fu certamente frutto dell'aiuto angelico, come Ridolfi più volte ebbe a ricordare. La forte carica emotiva che questo apparentemente semplice oggetto produce in chi si ferma ad osservarlo, lo fanno appartenere più al mondo del trascendente che a quello della materia; Ridolfi doveva aver avvertito il forte magnetismo che questa strana finestra, che in realtà è un grande 'buco' romboidale, produce, se nel suo progetto utilizza spesso e volentieri termini che appartengono alla sfera del sacro. Se la mandorla stessa ricorda i culti mariani tipici delle regioni dell'Italia centrale, il rosone e la transenna in laterizio accompagnano il cammino di questo oggetto simbolico, che evoca le ruote in laterizio poste a coronamento del timpano delle case coloniche, a protezione dei raccolti.

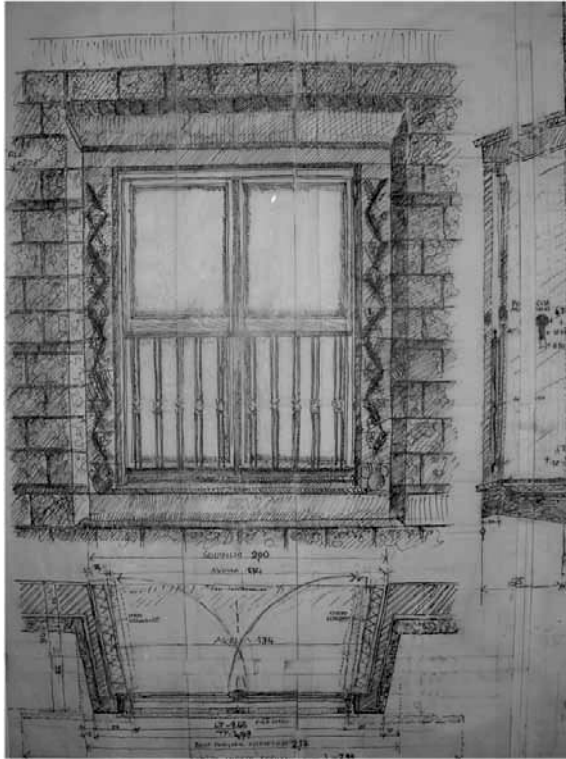


Figura 3.21. Casa Lupattelli. Studio di dettaglio della finestra a tabernacolo. FR, [CD.177/III/13].

In questo meccanismo ottico che cattura la luce della finestra a edicola, essa ne rafforza il concetto, assumendo parallelamente la funzione di sacralizzazione dell'oggetto, che assurge a monumento, a voler affermare la sua natura di strumento misuratore del paesaggio e della spiritualità umbra. Rafforzata da tutta quella serie di decorazioni allegoriche di chiara matrice regionale, che spiccano nelle maioliche che ornano le cornici dei tabernacoli sacri ai crocicchi di campagna, essa si rivela nella radicata devozione verso le creature tutte, in continua dialettica fra il sacro e il profano, componenti imprescindibile della quotidianità delle genti umbre.



Figura 4.1. Casa Lana, Cesi, Terni. 'La finestra sul mondo'.

Capitolo 4

Il segreto delle cose: *Casa Lana*

L'accortezza premurosa di Ridolfi nell'educare con mano sapiente il materiale (diventando così 'cosa viva') svela come egli sia alla costante ricerca del 'segreto delle cose', fin da quando la sua mano compie il gesto primigenio di disegnare i quattro lati di una casa su un foglio di carta.

Si avverte, nell'immane mole dei suoi disegni, la sensazione che Ridolfi avesse trovato la via per far parlare le cose, cercando di rivelarne i segreti, servendosi per disegnare quel paesaggio che è prima di tutto paesaggio interiore, ma sostanziato con pietre e mattoni, cosa viva, confondendo i segni, a tratti mescolando le carte, in un gioco di rimandi fra ciò che è vero e ciò che è sognato.

La capacità di Ridolfi di ammansire gli strumenti del progetto affinché essi, per le loro capacità, possano divenire, in una lenta ma inevitabile metamorfosi, cosa vera, appare chiaramente nel progetto per casa Lana, apparentemente progetto minore, ma sorprendente se letto nei suoi materiali compositivi.

Nel 1973 Francesco Lana, farmacista di Terni, dà incarico a Ridolfi di progettare la casa per la propria famiglia in una zona collinare ai piedi dell'abitato di Cesi, appena fuori Terni.

Questo piccolo borgo di pochissime anime fa parte delle cosiddette Terre Arnolfe, quei territori cioè che furono per tutto l'XI secolo sotto il dominio del Conte Arnolfo, insieme a città più grandi quali Sangemini e Acquasparta. Abitato dalle più antiche popolazioni umbre, questo borgo offre al visitatore che si inoltra fra le sue viuzze anguste e tortuose, le primitive muraglie dal popolo chiamate 'ciclopiche', e scorci panoramici suggestivi sia verso la pianura che verso il minaccioso Monte di Torre Maggiore, che sale ripido alle sue spalle fino alla chiesa di S. Erasmo, sulla sommità dello stesso.

Da Terni una caratteristica strada conduce a Cesi, che si dipana, offrendosi alla valle sottostante, lungo la costa rocciosa del massiccio, conosciuto anche come Monte di Eolo, chiamato così dai viaggiatori del '700, ammaliati e spaventati dai venti che soffiano verso l'esterno dalle grandi cavità della montagna.

Arrivando dalla valle ternana o da Narni, l'impressione che si ha del paese è simile alle descrizioni che poeti e pittori hanno lasciato nei loro intensi soggiorni nella conca ternana fra il 700 e l'800: «Dall'alto di Narni si vede, a nord della pianura, la città di Cesi, situata ai piedi di una roccia che da molto tempo sembra che minacci di crollare. Si dice che sia incatenata alla montagna, ma ciò che c'è di vero è la proibizione severa, pena la vita, di tagliare gli alberi su questa roccia. Nella città di Cesi, ci sono delle caverne che emettono dei venti regolari da numerose uscite chiamate Bocche di vento o Grotte

di vento; questo vento, che è molto fresco, è condotto nelle case mediante canali per rinfrescare il vino, le cantine e gli appartamenti¹».



Figura 4.2. Casa Lana. La passerella di accesso che invita l'ospite ad entrare.

¹ J. J. Lefrançais de Lalande, *Voyage d'un français en Italie fait dans les années 1765-1766*, in A. Brilli, *Il fragore delle acque. La cascata delle Marmore e la valle di Terni nell'immaginario occidentale*, Motta, Milano, 2002.

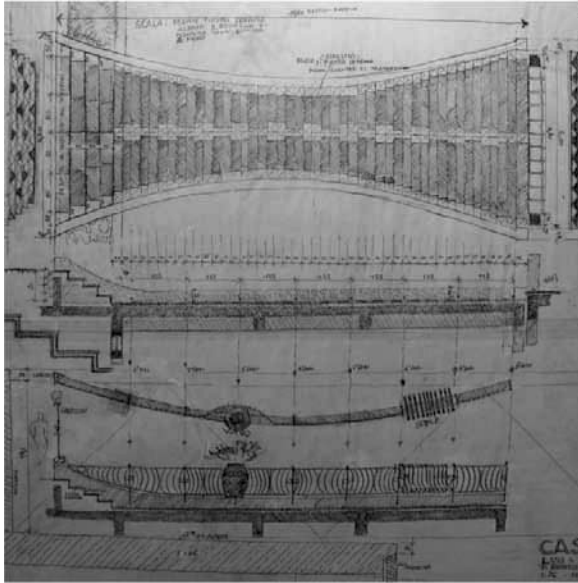


Figura 4.3. Casa Lana. Studi di dettaglio per la passerella di rappresentanza. FR, [CD.167/I/SD/30].

La presenza del fenomeno carsico nel massiccio sovrastante l'abitato, spiega molto bene l'utilizzo fin da epoche remote della caratteristica pietra di Terni, la pietra sponga, un travertino litoide che ha la peculiarità di una consistenza fortemente spugnosa (da qui il termine usato dalla gente locale) e pertanto ricca di cavità e anfratti. Tale pietra si ritrova sottoforma di «concrezioni calcaree, tartarose stalattitiche alabastrine²» nelle grotte di Cesi, in particolare nelle grotte del Diavolo, della Rocchetta, e Eolia.

Così le racconta il Volkmann nei suoi diari di viaggio: «la grotta stessa era un grande vano irregolare; era ampia e in alto simile a una volta, con alcune rocce pendenti che minacciavano ogni minuto di cadere. Le pareti e il pavimento erano di dura roccia con spigoli affilati e taglienti. [...] In vari punti, [il viaggiatore] trovò gocce solidificate che per la loro chiarezza assomigliavano al cristallo e zolle di una terra bianca estremamente fine della cui polvere era tutto incipriato. Le grotte più interne erano suddivise da pareti a volte più alte e a volte più basse, che davano luogo ad un sorprendente sistema naturale³».

² Della pietra sponga ne scrive ampiamente il Silvestri: «Tutto il piano delle Marmore è formato da coteste concrezioni calcaree, tartarose, stalattitiche alabastrine le quali danno un eccellente materiale per fabbriche, poroso, leggero, facile a tagliarsi ed a ridursi a quella foggia migliore che piaccia, appena estratto dalla cava, ma al contatto dell'aria riceve durezza lapidea e di massima solidità. Basta portare anch'oggi lo sguardo ai risultati delle antiche escavazioni fatte, e visibili tutt'ora sulle sponde delle cave Paolina, Reatina, o Clementina, e Curiana, basta praticar degli scavi anco a poca profondità su quella pianura per rinvenire ad esuberanza e per persuadersi della verità di quanto si è accennato, esaminando gnosticamente que luoghi». L. Silvestri, *Collezione di memorie storiche tratte dai protocolli delle antiche Riformanze della città di Terni dal 1387 al 1816 relative al suo stato politico morale civile industriale ed ai suoi rapporti colle altre città e luoghi con vicini non che alla storia contemporanea*, Terni, 1977.

³ J.J. Volkmann, *Historich-kritische Nachrichten von Italien*, Leipzig, 1770, in A. Brilli, *Il fragore delle acque*, cit.,



Figura 4.4. Casa Lana. Il paese di Cesi arroccato sul monte di Torre Maggiore visto dal viale di cipressi di accesso alla casa.

Lasciatisi quindi alle spalle Cesi e il suo panorama sulla vallata, un dolcissimo terreno acclive accoglie, incastonandola nel pendio, casa Lana, che sembra volgere lo sguardo dal borgo verso il paese di Narni lungo lo scorrere del fiume Nera.

Fin dal primo progetto Ridolfi valuta attentamente il forte rapporto che il volume dell'abitazione istaura con il paese di Cesi, di cui «la casa progettata ne vuole costituire un lembo⁴».

Il carattere tipicamente umbro di cui fa menzione Ridolfi nella relazione al primo progetto, chiarisce subito quali sono le intenzioni dell'architetto rispetto all'ultima delle case ternane da lui progettata e seguita fino al cantiere: ben visibile dall'alto, l'intero volume dell'edificio viene svelato semplicemente e unicamente dalle dolci e mosse falde del tetto in coppi e tegole, che riprendono, declinandolo, il linguaggio squisitamente vernacolare della casa umbra collinare.



Figura 4.5. Casa Lana. Il tetto a coppi e tegole che racchiude il cuore di casa Lana visto dal paese di Cesi.

La dimora emerge come un tempio fortemente radicato nel terreno, e il piccolo portico di ingresso coperto a capanna, conclusione del ponticello pedonale di accesso alla dimora, ne rappresenta il pronao. I riferimenti diretti sono quelli della scuola media in via Fratti, monumento cittadino, ma declinati nella dolcezza della campagna: svanisce la severità del volume intelaiato per far posto alla amabilità di un tinteggio cam-

⁴ Nella relazione del primo progetto per casa Lana del 1973 si legge: «La zona condotte di Cesi è molto acclive ed è punteggiata di ulivi. È esposta in pieno sole ed ha un carattere tipicamente umbro. Non va dimenticato che l'ambiente è sovrastato dal tipico abitato di Cesi, di cui la casa progettata ne vuole costituire un lembo [...]».

pestre, e le maioliche dei sottofinestra della scuola lasciano il posto alle ringhiere decorate con i nodi d'amore.

Riconducibile a due parallelepipedi che si compenetrano, la casa appare a un tempo semplice e rigorosa, in perfetto accordo con le case della campagna umbra, non fosse che per l'intonaco di colore rosa pallido, le persiane tinte di verde e le decorazioni in ferro battuto, esplicite richieste della signora Lana, che donano alla casa quella dolcezza intima e familiare che Ridolfi ricerca nella memoria e nel rapporto a volte estenuante con i committenti.

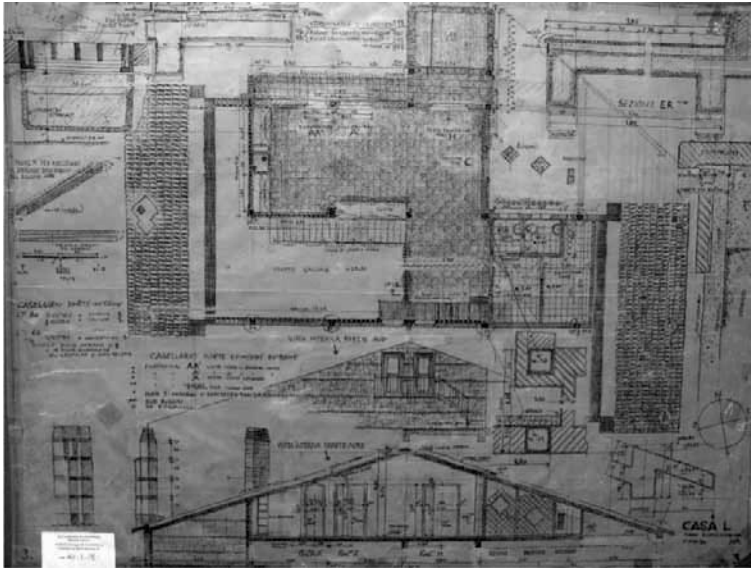


Figura 4.6. Casa Lana. Pianta del piano di accesso, con il salottino di rappresentanza e il grande scalone sul vuoto del salone principale. FR, [CD.167/I/SD/8].

La natura scoscesa del terreno e la strada lungo il confine a monte, portano subito Ridolfi a optare per una soluzione che preveda l'accesso alla casa «dall'alto⁵», sviluppando già in questa fase iniziale le sistemazioni esterne, la strada di raccordo con gli accessi posti invece a quote più basse, con gli annessi agricoli e con il campo da tennis, già presente prima della costruzione dell'abitazione (CD.167/I/3).

L'architetto prevede dunque l'accesso alla casa a monte dal fronte nord, dopo aver percorso, scendendo, un lungo viale di cipressi.

Il paesaggio umbro settecentesco vagheggiato da poeti e pittori sembra ridestarsi e trovare nuova linfa nello stridere della ghiaia del viale d'accesso sotto le ruote delle moderne automobili, quando lo si percorre: un cancello, disegnato dal vero dall'architetto, invita il visitatore ad attraversare il ponticello stretto al centro da due archi di cerchio a simboleggiare l'incontro, al cui termine si apre il portone di casa Lana.

Nel sottotetto abitabile che funge da ingresso, un piccolo salotto di rappresentanza governato dal focolare da compagnia, stringe in un caloroso benvenuto l'ospite, invi-

⁵ Cfr. la relazione di progetto.

tandolo a entrare: frontalmente emerge infatti un curioso terrazzino interno in ferro e legno sul quale si aprono due finestre che affacciano sul paesaggio e forse ‘sul mondo’: l’architetto utilizza l’artificio della casa come strumento rivelatore fra gli scorci del borgo montano e lo sfondo della valle fluviale del Nera per estendere il suo personale racconto di paesaggio.

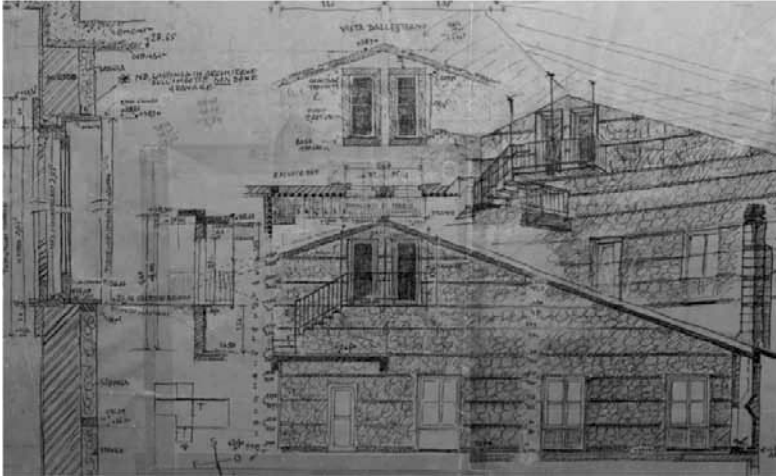


Figura 4.7. Casa Lana. Prospetto interno con la proposta per il terrazzino ‘sul mondo’, corredato da studi di dettaglio dell’attacco in facciata. FR, [CD.167/I/SD/8].

Ancora nel *Viaggio in Italia*, Guido Piovene così descrive il paesaggio umbro di Perugia: «Dall’altro capo si spalanca la terrazza, dove passeggia il popolo, specie nell’ora del tramonto, sovrastando lo spazio in cui si disegnano alture che scendono verso il piano, macchie di città lontane, Foligno, Assisi, Nocera e Gualdo, e in fondo, monti sfumati fino all’Amiata. E’ il più vasto dei morbidi panorami umbri; ma di una vastità che si direbbe appartenere ancora più al pensiero che alla natura, come quella dei quadri che mediante le velature e l’arte della prospettiva aprono sulla breve tela un’infinita fuga d’aria⁶».

Lo sfondo in questo caso è quello sognato nelle natività del Perugino, e il paesaggio è quello classico che vive dell’interazione fra la natura e l’uomo, paesaggio che lasciate le misteriose e umbratili presenze delle divinità paniche alle spalle, diventa regno arcaico e pastorale.

Dalla scaletta che porta verso il paesaggio, un senso di vuoto pervade il visitatore, nel momento in cui si gira alla sua destra a vedere il salone: il piano di rappresentanza, che ospita l’ingresso, aggetta nel vuoto del grande salone a doppio volume, reso ancora più intenso e vigoroso dal soffitto a spioventi, simile alla volta della grotta raccontata dal Volkmann: una grande sala, totalmente rivestita in pietra sponga a ricorsi in mattoni, nella quale, come nelle grotte carsiche di Cesi sembra quasi che soffi il vento. Lo spazio si comprime nel salotto di ingresso per poi dilatarsi improvvisamente nel vuoto della sala, dove il caminetto diventa la porta di accesso al sogno.

⁶ G. Piovene, *Viaggio in Italia*, cit., pp. 332-333.



Figura 4.8. Casa Lana. Vista del salone a doppio volume con lo scalone che conduce al piano di rappresentanza in aggetto e al terrazzino interno.



Figura 4.9. Casa Lana. Vista del soggiorno a doppio volume dal piano di rappresentanza.

Casa Lana, nella sua elegante semplicità, vive il segreto di questa eterna e immutabile simbiosi fra uomo e natura, fissata nelle tele degli artisti rinascimentali, costruita per viverla e non per esibirla⁷.

Essa è memore e custode di quell'architettura spontanea nata dai bisogni e dalla cura amorevole dei proprietari, che costruivano la propria dimora secondo le antiche regole del buon senso, ordinate dai cicli stagionali.

Casa Lana nasce così, quasi senza un progetto, e le cose – la terra, le pietre, i mattoni, i coppi – con la quale è stata impastata, parlano e tramandano del profondo amore per il vivere quotidiano dei suoi proprietari.

Nel pensare giorno dopo giorno il progetto in cantiere, accanto ai signori Lana, Ridolfi valuta attentamente che i due rettangoli che si intersecano in pianta e che emergono saldi dal suolo ospitano gli ambienti di servizio nella zona più nascosta e più disagiata, regalando al paesaggio il grande salone con il camino, che rivisitazione contemporanea della cucina colonica, vero cuore della casa contadina, occupa l'intero altro rettangolo regolatore, svuotando il volume a doppia altezza in un unico grande ambiente.

Nella prima versione del progetto emerge subito la totale assenza del 'terrazzino sul mondo', lasciando il timpano di facciata verso il paesaggio completamente scabro (CD.167/I/4).

Esso compare solo nella versione successiva alla approvazione della Commissione Edilizia, ma diventa tema principe del grande ambiente centrale della dimora del farmacista.

Ridolfi studia attentamente l'attacco di questo elemento alla facciata interna della casa e il rapporto che esso stabilisce con gli altri elementi di questo spazio eloquente, il salottino a soppalco e lo scalone principale.

La sezione trasversale mostra in prospetto la parete interna a doppia altezza (CD.167/I/7 e CD.167/I/31) nella quale spicca la scaletta in legno e ferro che conduce al terrazzino interno, sul quale si aprono le due strette finestre che si fanno porta sul paesaggio: nel gioco sapiente della tessitura della muratura in pietra, la parete interna si fa facciata, e ciò che è interno si confonde con il racconto di ciò che sta fuori, ingannando la vista e alterando le distanze.

Anche l'imponente scalone che collega il salone con il salotto di ingresso, contribuisce ad aumentare il senso di dilatazione degli spazi: la scala è sorretta alla muratura da semplici mensole in ferro, che fuoriescono, senza nascondersi, dalla spalla della scala in legno, sì da alleggerirla rendendola quasi aerea. La ringhiera in ferro, realizzata a motivi a festoni con tondini piegati a freddo, ingentilisce, ricamandola, la scabra parete in pietra.

I pilastri, che sorreggono il soppalco del salotto, personificano nelle stalattidi di travertino la continua e ineluttabile trasformazione della natura, che dall'acqua crea la pietra, in un'incessante stillicidio.

La mano e la mente di Ridolfi conoscono perfettamente la potenza evocativa di questa pietra e la utilizzano con grande forza espressiva. La struttura in cemento armato viene subordinata al valore visivo che la cavità e le imperfezioni naturali della sponga evocano.

La concezione organica dell'architettura, essere che vibra, che sente, che parla è quella perfezione, il traguardo che l'uomo e l'architetto Ridolfi cerca nelle opere

⁷ N. Lucarelli, *Ridolfi l'anticattedratico*, cit., p. 34.

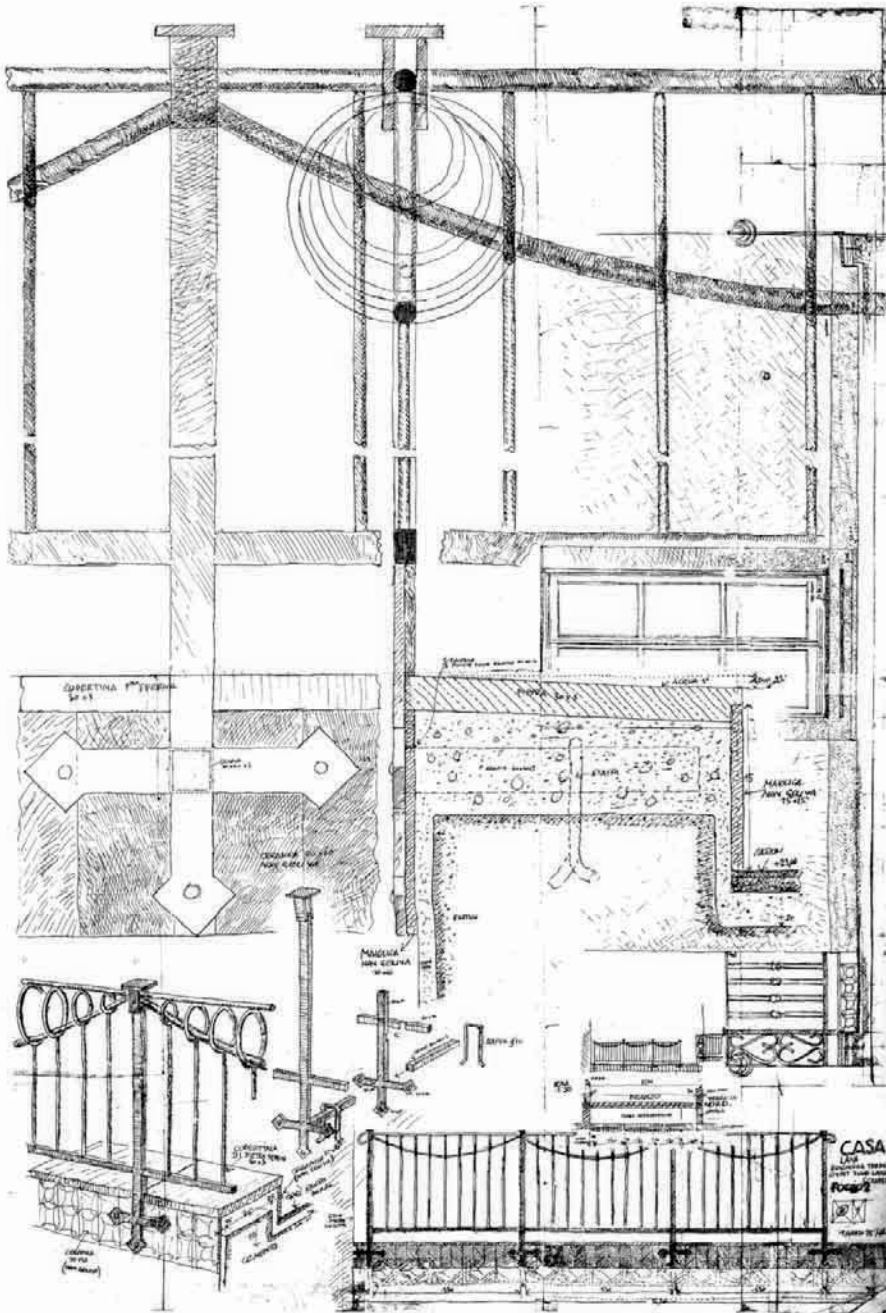


Figura 4.10. Casa Lana. Studio di dettaglio della ringhiera in ferro piegato a festoni per la terrazza ovest. FR, [CD.167/III/83].

ternane, e i materiali, nella semplicità e nella immediatezza di utilizzo, sono il mezzo espressivo e immanente di cui egli si serve.

Il segreto di casa Lana sta tutto racchiuso nello scrigno in pietra della grande sala interna, nel passaggio di scala dall'apparente ingenuità dell'involucro esterno alla complessa ricchezza materica e spaziale degli ambienti interni.

Cos'è in fondo una casa, se non spazio privato e segreto, disposto all'accoglienza e custode dei ricordi, luogo degli affetti e della memoria.

La manifesta semplicità di casa Lana, che ricalca nelle sue dimensioni e nei suoi tratti compositivi quel costruire antico a fasi successive, non nasconde nulla più che la vita, che la corrode all'esterno, facendola assomigliare a mille altre, a quella casa di Piediluco⁸ che ispirò Ridolfi, ma anche la vita che diventa memoria, e forse, sogno.



Figura 4.11. Casa Lana. Il carattere tipicamente umbro di casa Lana si rivela nei volumi semplici e rigorosi, nel tetto a falde in coppi e tegole, e nelle finestre chiuse da persiane realizzate «all'antica».

⁸ Alla domanda se esistono oggi esempi validi di architettura spontanea, Ridolfi risponde a N. Lucarelli: «Ne ho vista una sopra Piediluco: esposta in pieno sole, col pozzo per attingere acqua, la cantina, il forno, il camino con dentro la panca, le mensole di pietra, il bastone per appendere le salsicce, la vasca per il bucato. Una casa dove potersi rinchiudere per mesi e aspettare l'inverno». N. Lucarelli, *Ridolfi l'anticattedratico*, cit., p. 34.

Apparati

1. Regesto cronologico delle opere umbre

Questo regesto contiene solo le opere che Ridolfi progetta e/o costruisce in Umbria che ho ritenuto utili per un approfondimento delle tematiche svolte in questa ricerca.

1932-33

Concorso di I grado e II grado per una fontana monumentale a Terni, Piazza Tacito.
Con Mario Fagiolo.

1945-47

Piano di ricostruzione di Terni.

1948-50

Casa Chitarrini, Largo Villa Glori, Terni.
Con Wolfgang Frankl.

1951-52

Casa Luccioni, via G.G. Belli, Terni.
Con Wolfgang Frankl.

1952-61

Scuola media, via Fratti, Terni.
Con Wolfgang Frankl.

1956-59

Piano Regolatore Generale di Terni.
Con Wolfgang Frankl, G. Possenti Castelli.

1957-58

Casa detta 'dei 44 appartamenti', piazza E. Fermi, Terni.
Con Wolfgang Frankl.

1957-59

Variante al piano di ricostruzione per la zona di Corso del Popolo, Terni.
Con il Gruppo R.

1959-67

Complesso polifunzionale Fratelli Fontana, piazza B. Buozzi, Terni
Con Wolfgang Frankl.

1959-62

Case per appartamenti 'Franconi', Corso del Popolo, Terni.
Con Wolfgang Frankl.

1959-66

Edificio per appartamenti e magazzini Fratelli Briganti, corso Vecchio, Terni.
Con Domenico Malagricci.

1960-64

Case per appartamenti 'Pallotta', via Spada, Terni.
Con Wolfgang Frankl.

1963-81

Piano particolareggiato della zona di corso del Popolo, Terni.
Con Wolfgang Frankl, Domenico Malagricci.

1964-67

Casa Lina, via casa Lina, Marmore, Terni.

1971-74

Casa De Bonis (I), via O. Respighi, Ponte alle Cave, Terni.

1972-82

Casa Cresta, via P. Montesi, Marmore, Terni.

1973-76

Casa Lana, strada della Pittura, Cesi, Terni.

1975

Casa De Bonis (II), via O. Respighi, Ponte alle Cave, Terni.

1976-80

Ristrutturazione e ampliamento di casa Ottaviani, viale XX Settembre, Norcia, Perugia.

1977-79

Ristrutturazione e ampliamento di casa Luccioni, via G. G. Belli, Terni.

1977-78

Sopraelevazione Francucci, via della Rimembranza, Arrone, Terni.

1978-79

Casa Lupattelli, strada di Piedimonte, vocabolo Piedimonte, Terni.

1978-92

Progetto per il Palazzo Comunale di Terni, corso del Popolo, Terni.
Con Wolfgang Frankl, Domenico Malagricci. Dal 1985 solo W. Frankl, D. Malagricci, L. Marchetti, S. Panunzi.

1980-93

Restauro e ristrutturazione di palazzo Montani, corso del Popolo, Terni.
Con Wolfgang Frankl, Domenico Malagricci. Dal 1985 solo W. Frankl, D. Malagricci, L. Marchetti, S. Panunzi.

1980-81

Casa De Bonis (III), via O. Respighi, Ponte alle Cave, Terni.

2. Fonti di documentazione

Archivio storico dell'Accademia Nazionale di San Luca, Roma

Archivio del Comune di Terni

Biblioteca Augusta, Perugia

Biblioteca Comunale di Terni

Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze

Biblioteca Nazionale Centrale di Roma

Biblioteca Sarti, Accademia di San Luca, Roma

Case private progettate da Mario Ridolfi

Ufficio Teche RAI, sede di Perugia,

Ufficio Teche RAI, sede di Roma

Bibliografia

1. Scritti, interventi e interviste di Mario Ridolfi (in ordine cronologico)

1940

Contributo allo studio sulla normalizzazione degli elementi di fabbrica. Proposta di un sistema per la normalizzazione degli infissi in legno, «Architettura», fasc. V.

Normalizzazione degli elementi costruttivi: sui rapporti con le convenienze costruttiva ed estetica, in *Convegno annuale del Sindacato Fascista Architetti alla VII Triennale di Milano*, «Architettura», fascicolo speciale.

1943

Lettera a G. Ponti, in G. Ponti, *Stile di Ridolfi*, «Lo Stile. Architettura, arti, lettere, arredamento, casa», 25.

1946

Il Manuale dell'architetto, «Metron», 8.

Manuale dell'architetto, Consiglio Nazionale delle Ricerche (C.N.R.), Roma.

1959

Amara confessione, «La Casa», 6.

L'architetto di fronte all'ambiente storico e monumentale dei centri urbani, «La Casa», 6.

Relazione al Piano Regolatore Generale di Terni, «Terni. Rassegna del Comune», 1.

1974

Due interviste, «Controspazio», 3.

1977

Una lettera, «Controspazio», 3.

1979

C. Doglio, P. Venturi, *La pianificazione organica come piano della vita? Gli architetti della pianificazione organica in Italia 1946-1978*, Cedam, Padova.

1980

Maestri razionalisti e neorealisti italiani nell'era dei graffiti?, «Hinterland», 13-14.

Perché si costruisce una casa. Intervista con C. Morozzi, «Modo», 33.

1983

La Torre della continuità, «Casabella», 489.

2. Scritti su Mario Ridolfi (in ordine cronologico)

1932

G. Michelucci, *Contatti fra architetture antiche e moderne*, «Domus. L'arte della casa», 51.

1953-54

G. De Carlo, *Architetture italiane*, «Casabella-Continuità», 199.

1956

G. Canella - A. Rossi, *Architetti italiani: Mario Ridolfi*, «Comunità», 41.

1971

B. Zevi, *Il premio 'S. Luca' a Mario Ridolfi. Fu schiacciato dai mostri di marmo*, «Cronache di architettura», vol. V.

1974

Architettura di Mario Ridolfi/1, «Controspazio», 1.

Architettura di Mario Ridolfi/2, «Controspazio», 3.

1977

A. Anselmi, *Logos e Eros*, «Controspazio», 3.

1979

F. Cellini - C. D'Amato - E. Valeriani, *Le architetture di Ridolfi e Frankl*, (catalogo della mostra tenutasi a Terni dal 27 ottobre al 2 dicembre 1979), Roma.

N. Lucarelli, *Ridolfi l'anticattedratico*, «Casaviva», 68.

1980

C. Andriani, *Mario Ridolfi, Il linguaggio senza parole dell'architettura*, «Controspazio» 1-6 monografico sulla Biennale.

F. Cellini - C. D'Amato, *Il mestiere di Mario Ridolfi*, in *La presenza del passato*, catalogo della I Mostra Internazionale di Architettura della Biennale di Venezia, Venezia.

1983

C. D'Amato, *Il ciclo delle Marmore*, «Lotus International», 37.

F. Cellini, *Su Mario Ridolfi. Geometria e costruzione della pianta centrale*, «Lotus International», 37.

1984

Un'interpretazione magistrale del rapporto architettura e città, «Urbanistica», 77.

Una lettera non spedita, «Controspazio» 2-3.

G. Michelucci, *Ricordando Mario Ridolfi*, «La nuova città. Quaderni della Fondazione Giovanni Michelucci», IV serie, 5.

1985

F. Brunetti, *Mario Ridolfi*, Alinea, Firenze.

La scomparsa di Mario Ridolfi, «L'Architettura. Cronache e storia», 2.

1986

Wolfgang Frankl, «Domus», 660.

1988

F. Brunetti (a cura di), *Mario Ridolfi*, Lalli, Poggibonsi.

1990

M. Rebecchini, *Architetti italiani 1930-1960. Gardella Libera Michelucci Ridolfi*, Officina, Roma.

1991

F. Brunetti (a cura di), *Mario Ridolfi. Momenti di un viaggio in Architettura*, Roma, (catalogo della mostra tenutasi presso la galleria «Artivisive» di Sylvia Franchi a Roma dal 23 gennaio al 23 febbraio 1991).

1993

F. Bellini, *Mario Ridolfi*, Laterza, Bari.

1996

A. Tarquini, *Terni, città d'autore: guida ad un percorso ridolfiano*, Comune di Terni, Assessorato all'Urbanistica.

1997

F. Cellini – C. D'Amato, *Mario Ridolfi. Manuale delle tecniche tradizionali del costruire. Il ciclo delle Marmore*, Electa, Milano.

2003

F. Cellini, C. D'Amato, *Mario Ridolfi all'Accademia di San Luca. Edizione critica del corpus dei disegni di architettura e dei documenti dello studio Ridolfi-Frankl-Malagracci (1924-1984) dell'Archivio dell'Accademia Nazionale di San Luca*, Graffiti, Roma.

2004

M. Piccarreta (a cura di), *L'opera di Mario Ridolfi a Terni nel panorama del Novecento*, Atti del Convegno, Terni, 5 maggio 2003, Gangemi, Roma.

2005

F. Cellini – C. D'Amato, *Le architetture di Ridolfi e Frankl*, Electa, Milano.

Mario Ridolfi architetto, «Controspazio», 114/115 (volume monografico).

A. Tarquini (a cura di), *La città di Mario Ridolfi: architettura, urbanistica, storia, arte, cinema, fotografia*, catalogo della mostra tenuta a Terni nel 2006, De Luca, Roma.

2006

R. Nicolini (a cura di), *Mario Ridolfi Architetto 1904-1984*, Electa, Milano.

3. Bibliografia generale

L. B. Alberti, *L'architettura*; a cura di P. Portoghesi e G. Orlandi, Il Polifilo, Milano, 1989.

G. C. Argan, *Borromini, Sansoni*, Firenze, 1996.

L. Benevolo, *Storia dell'architettura moderna*, Laterza, Bari, 1996.

R. Borchardt, *Città italiane*, Adelphi, Milano, 1989.

E. L. Boullée, *Architettura. Saggio sull'arte*, Einaudi, Torino, 2005.

F. Borromini, *Opus Architectonicum*; a cura di J. Connors, Il Polifilo, Milano, 1998.

A. Brilli, *Alla ricerca degli itinerari perduti*, Silvana, Milano, 1988.

A. Brilli, *Città ritrovate*, Silvana, Milano, 1989.

A. Bruschi, *Borromini: manierismo spaziale oltre il barocco*, Dedalo, Bari, 1978.

G. Contesi, *Architetti pittori e pittori architetti, da Giotto all'età contemporanea*, Dedalo, Bari, 1985.

- C. De Seta, *Vedutisti e viaggiatori in Italia tra Settecento e Ottocento*, Bollati Boringhieri, Torino, 1999.
- Filarete, *Trattato di architettura*; a cura di A. M. Finoli e L. Grassi, Il Polifilo, Milano, 1972.
- P. Galassi, *Corot in Italia, la pittura di plein air e la tradizione del paesaggio classico*, Bollati Boringhieri, Torino, 1994.
- G. Massobrio, P. Portoghesi, *L'immaginario architettonico nella pittura*, Laterza, Bari, 1988.
- C. Norberg-Schulz, *Architettura barocca*, Electa, Milano, 2001.
- C. Norberg-Schulz, *Genius Loci*, Electa, Milano, 1992.
- L. Pittoni, *Borromini l'iniziato*, de Luce, Roma, 1995.
- P. Portoghesi, *Borromini: architettura come linguaggio*, Electa, Milano, 1967.
- A. Rossi, *Architettura della città*, Città Studi, Milano, 1995.
- A. Rossi, *Autobiografia scientifica*, Pratiche Editrice, Milano, 1999.
- J. Summerson, *Il linguaggio classico dell'architettura*, Einaudi, Torino, 2000.
- M. Tafuri, *Storia dell'architettura italiana 1944-1985*, Einaudi, Torino, 2002.
- P. Valery, *Eupalino o l'Architetto*, Biblioteca dell'immagine, Pordenone, 1997.
- R. Valtorta, (a cura di), *Racconti dal paesaggio. 1984-2004. A vent'anni da Viaggio in Italia*, Quaderno di Villa Ghirlanda n.3, pubblicato in occasione della mostra Racconti dal paesaggio, Museo di Fotografia contemporanea, Villa Ghirlanda, Milano, 2004.
- G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri*. Nell'edizione per i tipi di Lorenzo Tormentino, Firenze 1550, Einaudi, Torino, 1991.
- M. Vitruvio Pollione, *De Architectura libri 10*, Studio Tesi, Pordenone, 1993.
- B. Zevi, *Storia dell'architettura moderna*, Voll. I, II, Comunità, Roma, 2001.

4. Appunti sul paesaggio

Questa bibliografia specifica si articola in due sezioni riguardanti il paesaggio, e in particolare il paesaggio umbro con il suo carico di cultura e tradizioni, e la figura di Francesco d'Assisi, negli scritti da lui lasciati e nella critica a lui contemporanea e odierna.

L'Umbria

- Pittura in Umbria fra il 1480 e il 1540: premesse e sviluppi nei tempi di Perugino e Raffaello: 5° centenario della nascita di Raffaello*, Electa, Milano, 1983.
- F. A. Ugolini, *Arti e mestieri tradizionali in Umbria*, Università degli Studi di Perugia, Istituto di filologia romanza, Perugia, 1977.
- L. Barroero et al., *La pittura nell'Umbria meridionale dal Trecento al Novecento*, Provincia di Terni, Terni, 1993.
- P. Barsotti, F. Casotto, A. De Angelis, *La pietra della città. L'uso della pietra sponga nell'architettura ternana*, ECIPA, Perugia, 1992.
- A. Brilli, *Alla ricerca di Piero. Guida all'itinerario pierfrancescano in Umbria, Marche, Emilia Romagna*, Electa, Milano, 1991.
- A. Brilli (a cura di), *Il fragore delle acque. La cascata delle Marmore e la valle di Terni nell'immaginario occidentale*, Motta, Milano 2002.
- A. Brilli, *Il viaggiatore immaginario*, Il Mulino, Bologna, 1997.
- F. Bonasera, H. Desplanques et al., *La casa rurale nell'Umbria*, L. Olschki, Firenze, 1955.
- G. Chiuini, *Umbria*, Laterza, Bari, 1986.
- H. Desplanques, *Campagne ombre. Contributo allo studio dei paesaggi rurali dell'Italia centrale* (ed. orig. Guerra, Perugia, 1955), Quattroemme, Perugia, 2006.
- J. W. Goethe, *Viaggio in Italia*, Mondadori, Milano, 1987.
- F. Melelli, *L'Umbria nel cinema tra demonio e santità*, Gramma, Perugia, 2005.
- S. Nessi, *San Gemini e le terre Arnolfe*, 1980.

- G. Piovene, *Viaggio in Italia*, Baldini & Castaldi, Milano, 1993.
- P. Principi, *Materiali da costruzione dell'Umbria*, «Giornale di geologia pratica» a. VI, fasc. V, 1909.
- L. Silvestri, *Collezione di memorie storiche tratte dai protocolli delle antiche Riformanze della città di Terni dal 1387 al 1816 relative al suo stato politico morale civile industriale ed ai suoi rapporti colle altre città e luoghi convicini non che alla storia contemporanea*, Terni, 1977.
- B. Sperandio, *Chiese romaniche in Umbria*, Quattroemme, Perugia, 2001.
- B. Sperandio, *Delle pietre dell'Umbria: da costruzione e ornamentali*, Quattroemme, Perugia, 2004.

Francesco d'Assisi
(in ordine alfabetico)

- E. Balducci, *Francesco d'Assisi*, Giunti, Firenze, 2004.
- C. Frugoni, *Vita di un uomo: Francesco d'Assisi*, Einaudi, Milano, 2001.
- H. Hesse, *Francesco d'Assisi e l'infanzia di San Francesco d'Assisi*, Sugarco, Milano, 2005.
- J. Le Goff, *San Francesco d'Assisi*, Laterza, Bari, 2003.
- C. Ricci, *Umbria Santa*, Treves, Milano, 1926.
- San Bonaventura, *Vita di San Francesco, Legenda major*, (ed. orig. 1260), Milano 1986.

Materiale cinematografico, audiovisivi, documentari e trasmissioni televisive
(in ordine cronologico)

- R. Rossellini (regia di), *Francesco Giullare di Dio*, 1950.
- E. Eronico (regia di), *Uomo sotto la cascata, documentario con e su Mario Ridolfi girato a Casa Lina*, 1983.
- C. D'Amato, *Ridolfi a Terni*, trasmissione per la Rai-Tv rete 3, rubrica «Archivi dell'Arte», 1986.

PREMIO FIRENZE UNIVERSITY PRESS
TESI DI DOTTORATO

Coppi E., *Purines as Transmitter Molecules. Electrophysiological Studies on Purinergic Signalling in Different Cell Systems*, 2007

Natali I., *The Ur-Portrait. Stephen Hero ed il processo di creazione artistica in A Portrait of the Artist as a Young Man*, 2007

Petretto L., *Imprenditore ed Università nello start-up di impresa. Ruoli e relazioni critiche*, 2007

Mannini M., *Molecular Magnetic Materials on Solid Surfaces*, 2007

Bracardi M., *La Materia e lo Spirito. Mario Ridolfi nel paesaggio umbro*, 2007

Finito di stampare presso
la tipografia editrice Polistampa