

Palazzine romane di Mario Ridolfi: dalla Rea alla Zaccardi, alterazione distorsione e corruzione della figura razionalista

Carmen Andriani

«Città senza internità» è quella delineata dalla palazzina. Esattamente in negativo rispetto alla città tradizionale disegnata dai grandi blocchi a corte, essa ha segnato l'interruzione del racconto urbano ed è stata forse la principale protagonista di quel processo conflagatorio che, intorno agli anni sessanta, ha visto straripare le città oltre le loro mura, seppellendo le campagne circostanti con un getto continuo ed indiscriminato di piccoli volumi pieni, tutti pressoché contenuti in una manciata di norme edilizie: «25 metri di fronte estendibili a 35 purché con ritiri parziali; altezza massima metri 17, comprensivi di tre piani oltre al terreno, sopraelevato o a livello del suolo; superficie dell'attico uguale a 3/5 dell'area coperta; distacchi dai confini di metri 5,70; soluzione architettonica di tutti i prospetti».

Il pregiudizio che la palazzina non sia capace di produrre disegno urbano nasce a partire dalle testimonianze tuttora scritte di quegli anni, dal suo insediarsi nei lotti sghembi della proprietà volendoli sfruttare al massimo della norma prescritta, dal peccato originale di assecondare una logica di speculazione che può offuscare il giudizio sull'architettura, dalla responsabilità di mettere in atto ed in taluni casi accelerare il processo di frantumazione della figura complessiva della città.

La palazzina è per antonomasia il luogo privilegiato delle possibili ed imprevedibili sperimentazioni formali dell'architetto e rimane da sperare ogni volta che si tratti di una prova d'autore, come negli anni d'oro della palazzina romana che dispiega fin dalle strade semicentrali della città le spesso magnifiche prove di Moretti, di Monaco e Luccichenti, di Ridolfi, Giò Ponti, De Renzi, Di Castro.

La palazzina è una isolata individualità che intona l'assolo autocelebrativo della borghesia che qui si vede rappresentata, con dispendio di mezzi e gusto infinito della variabilità espressiva: per l'accostamento dei materiali, per la sempre mutevole intersezione fra interno esterno pressoché sconosciuta alla costruzione «chiusa» dei tipi residenziali tradizionali, per la ogni volta diversa costruzione interna dell'alloggio, delle balconate, dei coronamenti, degli attici obbligati dalla norma e quasi sempre destinati al proprietario unico del tutto, per la libertà estrema delle finiture e delle finalmente possibili decorazioni.

Per tutto questo la palazzina può essere un non-tipo soggetto a rischio, terribile per l'effetto destabilizzante che può provocare mescolando costruzione logica ed arbitrio, regola ed eccezione, armonia e disarmonia del fatto urbano; ma è pure vero che l'assuefazione all'ibrido, alla contaminazione delle parti, alla discontinuità dell'aggregato, in definitiva ad una sempre reinventata anarchia dei segni, rende questo non-tipo il più adatto ad abitare gli spazi eterogenei della città diffusa e, nelle prove migliori, a capovolgerne il senso della loro qualità urbana¹.

Gli effetti formali ed urbani della palazzina sono stati sempre di natura incerta ed imprevedibile.

Il fatto che sia una tipologia tipicamente romana, che sia nata per regio decreto nel 1920 come degenerazione del «villino signorile», che abbia ad un certo punto legato la sua denominazione non più a piccole costruzioni in grandi parchi, bensì a grandi edifici isolati in brandelli di aree verdi, è oramai storia nota ed ampiamente ripercorsa da alcuni passi celebri.

Come d'altra parte parrebbe implicita una for-

te responsabilità della stessa nel processo conflatorio della città consolidata, che vede ad un certo punto degenerare il tessuto compatto della città storica in quello pulviscolare e discontinuo della sua periferia, soprattutto negli anni della ricostruzione e del boom economico.

La palazzina quindi, ed in particolare quella romana, conosce varie stagioni: la stagione degli esordi, cauti e solenni delle palazzine, ancora Palazzi, degli Aschieri e dei Capponi; la stagione della sperimentazione linguistica ed innovatrice degli anni trenta (Ridolfi, De Renzi, Libera, Ponti), condotta sulla tensione di rinnovamento che pervade i linguaggi delle avanguardie e del razionalismo in particolare, la vicenda tuttora controversa e destabilizzante degli anni cinquanta che dissemina in modo sparso alcuni gioielli dell'architettura di quel periodo, e che vede scendere in campo ancora Ridolfi, Moretti, Monaco, Luccichenti ed altri; infine la degenerazione dei decenni successivi in cui la perdita dell'impegno linguistico unita al prevalere delle pur sempre presenti ragioni speculative determinano, fatte salve alcune eccezioni, una proliferazione involgarita e senza qualità.

Ridolfi, dedicandosi al problema dell'abitazione per buona parte del secolo, ne attraversa ed interpreta tensioni ed aspettative. La «casa di città» carica di premesse tipologiche e conseguenze sull'urbano, trova esito da una parte nei grandi complessi dell'INA Casa, dall'altra in una serie molteplice di palazzine destinate ad una borghesia in ascesa e desiderosa di autorappresentarsi. La diversità della committenza, pubblica l'una, privata l'altra, determina la differenza delle occasioni ma anche degli esiti; mentre nel caso degli edifici popolari si affronta, nonostante la povertà dei mezzi disponibili, il tema di una nuova, inquietante monumentalità della periferia urbana (Torri di viale Etiopia ad esempio), nel caso dell'iniziativa privata invece, la limitazione inflitta dal perimetro del lotto e dal suo massimo sfruttamento concentrano l'attenzione sull'oggetto in sé e sul raggiungimento di quei requisiti di «unicità» ed «originalità» seppur all'interno di alcune norme e regole distributive uguali per tutte.

Mantenendo un atteggiamento di lucido e talvolta spregiudicato realismo, Ridolfi fonda quindi la sua ricerca progettuale, sull'autonomia del linguaggio architettonico. Questo pur muovendosi all'interno di un percorso obbligato fatto di invarianti distributive e norme edilizie, indaga le potenzialità formali del tipo fino alla soglia del possibile estremo, e, introducendo elementi anche minimi di trasgressione, forza dall'interno alcuni elementi codificati di linguaggio.



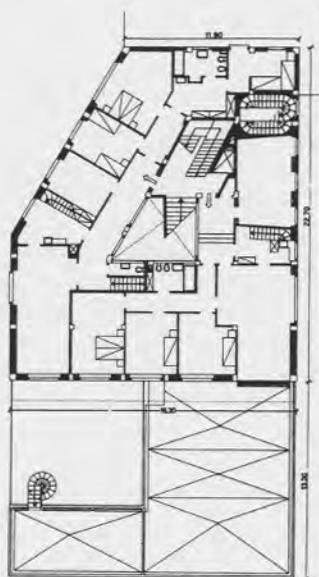
1/M. Ridolfi, Casa d'affitto per 24 appartamenti, Il Esposizione d'Architettura Razionale, 1931.

Partendo dalla Casa d'affitto per ventiquattro appartamenti e dal progetto per i villini ad Ostia del 1931, Ridolfi approda nel '34 alle due palazzine romane Rea e Colombo come punto d'arrivo e di emancipazione al tempo stesso dalla vicenda razionalista. Se da una parte Ridolfi ingloba e fa suoi alcuni motivi del razionalismo italiano, d'altra parte emerge in maniera sommersa e poi sempre più preponderante una naturale predisposizione alla componente espressionista che il viaggio in Germania del '33 deve aver confermato ed al tempo stesso incoraggiato.

Questo carattere affiora nella scelta geniale della giovanile Torre dei Ristoranti del 1928, nel vigore plastico delle Poste di piazza Bologna, realizzate nel 1934, e successivamente si afferma nelle tormentate manipolazioni della forma di alcune palazzine romane le quali, oscillando fra centralità e policentrismo, scompongono e deformano sul finire degli anni cinquanta, il composto impianto delle prime palazzine razionaliste.

D'altra parte la presenza di Wachsmann a Roma proprio in quegli anni, unita al sodalizio nascente con Frankl, di Wachsmann amico e collaboratore, contribuisce a fare delle prime palazzine esempi conclusi e fra i più significativi dell'architettura razionale di quel periodo.

L'accostamento alla casa Rustici in Corso Sempione di Lingeri e Terragni (1934), già suggerito da Giò Ponti, appare legittimo: il telaio gigante misurato alla scala dell'edificio rimanda alla fac-



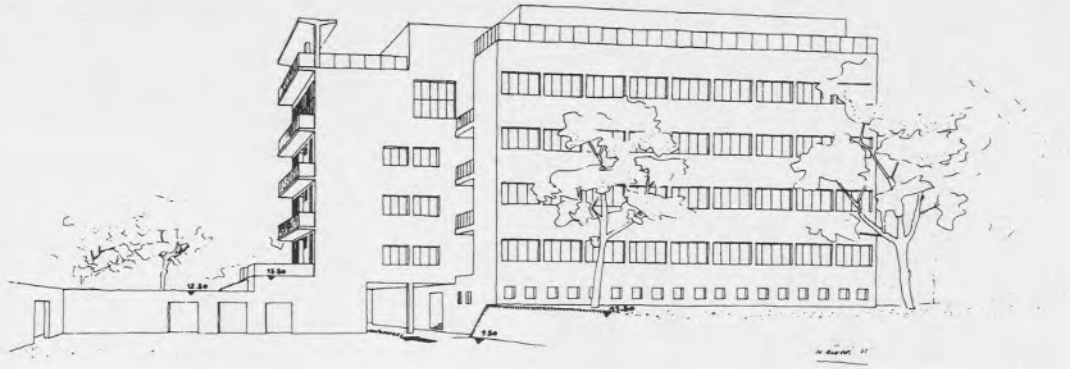
ciata tridimensionale e compatta della palazzina Rea: questa è risolta con un gesto unico e fortemente plastico e la reiterata orizzontalità dei marcapiani, la indipendenza formale del telaio, lo spessore riconoscibile della gabbia anteposta agli infissi, costituiscono tutti i possibili motivi di un raffronto. Rispetto a questo enorme brise-soleil, il volume retrostante degli alloggi ora si arretra nello spessore delle logge, ora lo riguadagna portando l'infisso fino alla incorniciatura estrema del telaio. Nella casa Rustici succede qualcosa in più: la facciata si smaglia al centro e le logge passano libere, a ponte, misurando in modo estremo lo spessore della gabbia e ribadendone la indipendenza.

Nell'architettura Ridolfi dichiara di procedere a partire dai serramenti: la finestra come luogo di confine e di scambio fra interno ed esterno, e come unità di misura, perfetta, della facciata esterna.

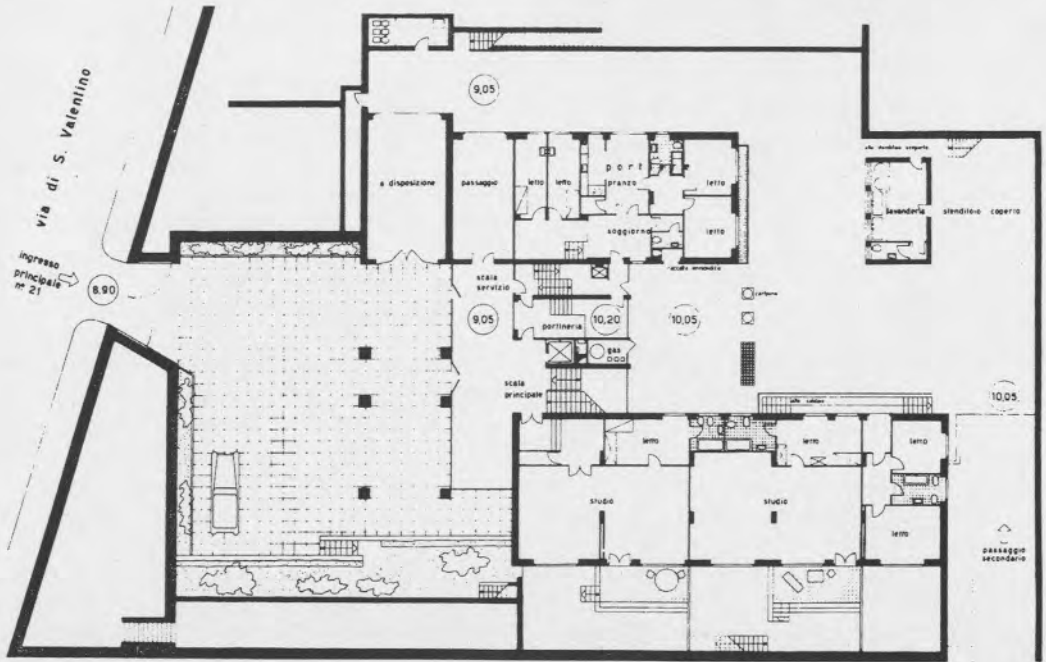
«La finestra è la scrittura, la partitura sul foglio della facciata nel rigo dei piani», scrive Giò Ponti nel celebre passo apparso su «Stile» del '43. Ed ancora: «Ridolfi pone la condizione del suo lavoro nell'elemento più delicato che è facciata ed è interno al tempo stesso, che è vuoto ed è parete, chiusura e trasparenza, che deve serrare e deve aprirsi; che è di legno, ferro vetro, deve essere resistente eppur maneggevole».

Quella che si configura non è più soltanto un'architettura per elementi meccanicamente giustapposti: è piuttosto la costruzione sintetica di una gabbia, soluzione unica del tutto, in scala 1:1 come un grande dettaglio al vero, ove il serramento scandisce intervallo e ritmo al tempo stesso, conciliando sapienza geometrica ed attendibilità tecnica. Questo vale anche per la definizione degli spazi interni, cui l'uso dell'intonaco chiaro e le ampie vetrate delle finestre conferiscono quel carattere di essenzialità e di rigore propri delle architetture delle avanguardie.

Se in elevato l'edificio risponde a quei parametri di scomponibilità analitica, di costruzione metrica, e di distribuzione funzionale cari ai principi della edificazione razionale, l'impostazione della pianta tradisce una disponibilità di sconfinamento da quei codici. Il lotto è occupato per intero dall'ampio basamento dei garages e della zona d'ingresso; il volume della palazzina si erge al di sopra, come fondato su una quota sopraelevata rispetto alla strada da cui si distacca così come vuole la norma edilizia. La pianta, pure regolata da principi razionali di distribuzione, si contamina con alcune accidentalità del lotto (l'allineamento con la strada, il lato sghembo) distorcendo alcuni suoi elementi, quali la scala e il corridoio di disimpegno.

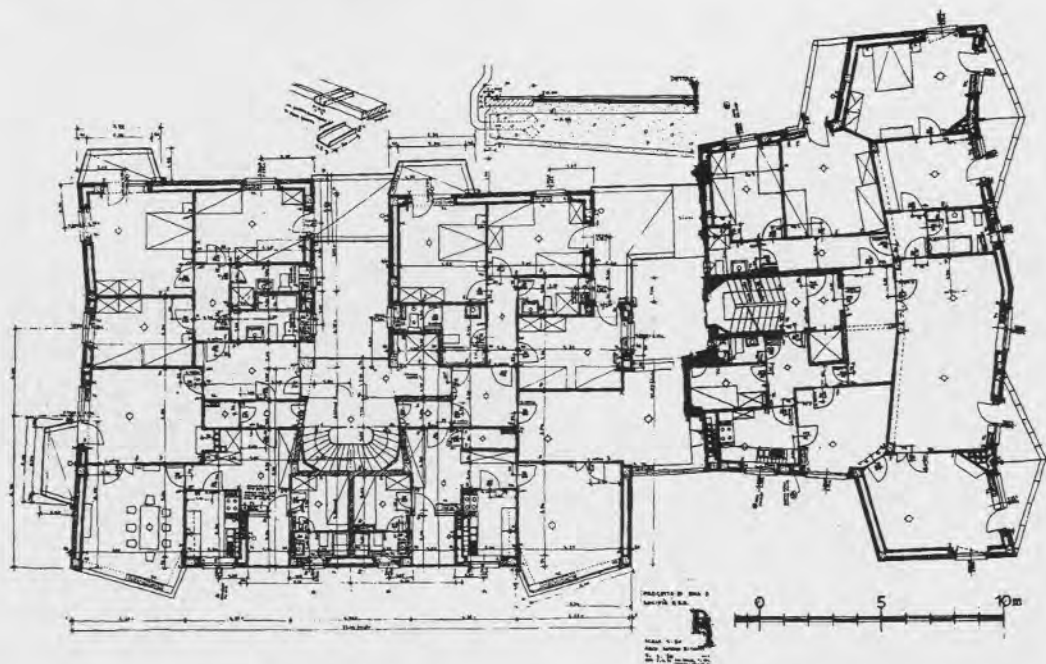


4/5/6/M. Ridolfi, Palazzina Colombo (con W. Frankl), Roma, 1935-'38.





7/8/M. Ridolfi, Palazzina Zaccardi (con W. Frankl), Roma, 1950-51.



Nella palazzina Colombo in via San Valentino, pressoché contemporanea alla Rea, si ribadiscono alcuni assunti, pur nella diversità oggettiva delle condizioni iniziali e degli esiti formali finali.

L'impianto è ad elle, la disposizione nel lotto appare più svincolata dai suoi contorni, la distribuzione dei quattro alloggi solleva dall'obbligo e dalla logica del massimo sfruttamento.

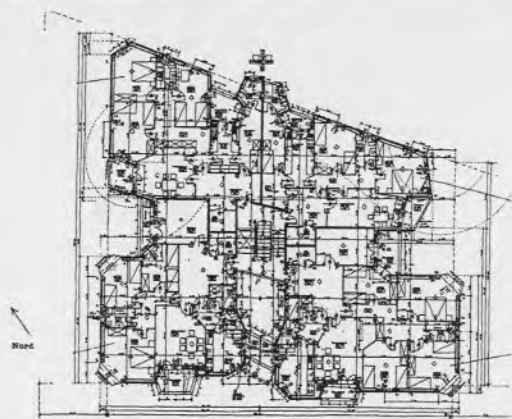
Anche qui l'aspetto compositivo principale sembra essere quello di «risolvere architettonicamente tutti i prospetti», secondo un principio formale prima ancora che normativo o funzionale. L'impostazione semiracchiusa della pianta elimina la necessità di chiostrine e conferisce al tempo stesso un carattere di internità a tre lati della casa. I nuclei, anche funzionali della distribuzione degli ambienti (letto a sud, servizi a nord, giorno ad

ovest), sono riconoscibili nei tre volumi che definiscono la figura complessiva della palazzina. Questa si protende verso la strada principale di accesso, con una sorta di avancorpo che stacca dal retro sia gli ambienti della zona giorno sia le logge anteposte: l'autonomia della gabbia tridimensionale già sperimentata nella Rea, qui si traduce in autonomia dell'intero volume.

L'articolazione spezzata della palazzina di via San Valentino può essere assunta come l'antecedente razionale della palazzina Zaccardi in via Baldo de' Rossi del 1951. Essa rappresenta il primo risultato compiuto di quel processo di degenerazione del codice razionalista già reso attivo in diverse opere precedenti.

Con la palazzina Zaccardi Ridolfi ritorna all'edilizia per il ceto medio, dopo una serie di vicende

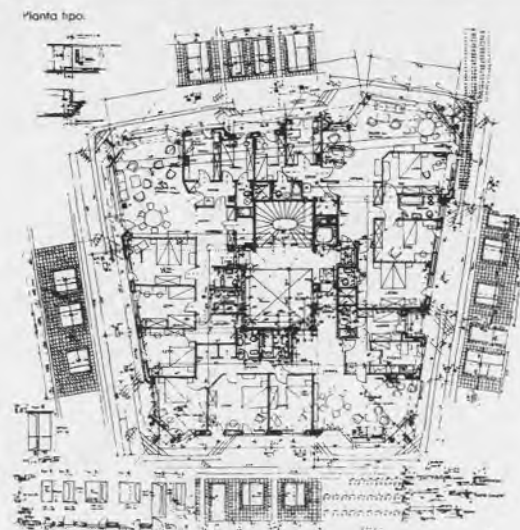
9/10/M. Ridolfi, Palazzina in viale Marco Polo (con W. Frankl), Roma, 1952-'56.



storiche (quali il Tiburtino, il lavoro al *Manuale dell'Architetto*, il quartiere INA Casa a Cerignola, e d'altra parte, citando a slogan, Neorealismo, Dopoguerra e Ricostruzione) che hanno accelerato il processo disgregativo della forma razionale e che soprattutto rendono non più praticabile quel «lirico distacco» raggiunto con le prime e vicine palazzine dei Parioli.

L'ampiezza del lotto a disposizione in via Baldo de' Rossi e, d'altra parte le ridotte dimensioni degli edifici circostanti, inducono ad articolare la nuova costruzione in due volumi collegati ma formalmente indipendenti. Nonostante il grande atrio comune, le scale di disimpegno agli alloggi sono anch'esse due: questo consente un'articolazione più compatta delle piante, un risparmio evidente su corridoi e disimpegni, una distribu-

zione razionale all'interno dell'abitazione. Alla compattezza degli spazi interni, corrisponde, negli esterni, il carattere frammentario e plastico dei due volumi. Sulla combinazione già fratturata di torre e linea, si innestano alcuni motivi di trattamento delle facciate che progressivamente alterano, dall'interno verso l'esterno, quei caratteri di compostezza e pacata consequenzialità propri del ragionamento razionale. Il volume in linea è impostato su una maglia ortogonale, l'altro su di un asse-simmetria; il primo articola la facciata con l'oggetto obliquo delle pareti dei soggiorni, la sospende da terra e la appoggia sulla trave di cemento a profilo spezzato e poi interrotto; il secondo si dispone come edificio di testata e su quella dispiega un fronte simmetrico, sinusoidale, ampio, impostato sul tracciato rombico dei



grandi balconi. L'irrequieto elenco di distorsioni geometriche si accompagna ad un nutrito elenco di elementi secondari (la copertura a cappa in mosaico di vetro, le decorazioni in ceramica delle ringhiere opera dello scultore Leoncillo, il disegno tridimensionale del cancello, la forma romboidale dei balconi, il disegno degli infissi, ecc) i quali, accordando tutti esuberanza plastica e sapienza tecnica, diventeranno, oltreché motivi ricorrenti delle opere successive dello stesso autore, elementi linguistici di larga diffusione nella produzione corrente e perciò esposti ad un forte rischio di impoverimento.

La palazzina in via Marco Polo è di poco successiva alla Zaccardi (1952). Se quest'ultima può essere intesa come la degenerazione del modello realizzato in via San Valentino, la palazzina in via Marco Polo e le successive Manciola discendono dall'impianto centrico della Rea del '34.

In tutte e tre la planimetria lobata articola in modo plastico il volume attorno al centro vuoto della scala: la distribuzione planimetrica degli alloggi è ancora compatta ma secondo una configurazione gemmata e policentrica che sembra autogenerarsi per crescita organica delle parti. Nella palazzina di via Marco Polo questo aspetto è portato al suo limite estremo: la sequenza di spazi vuoti centrali che elenca in successione atrio, scala, pianerotoli e chiostrina, forza dall'interno il volume fino a spaccarlo in quattro frammenti riconoscibili: riconoscibili dall'interno nella perimetrazione compatta dei singoli alloggi; riconoscibili all'esterno nella elevazione di quattro torri che il disegno carico della copertura ed alcuni dettagli di finitura, rendono più assimilabile ad una costruzione medioevale che espressionista.

La collocazione periferica (la palazzina in via Marco Polo sta in una zona della città caratterizzata ancora da grandi spazi aperti e dalla presenza di alcuni fatti eccezionali quali: ferrovia, mura aureliane e Porta San Paolo) non fa che accentuare il carattere di isolata individualità, involuta su se stessa ed autogenerata, di questa ultima stagione di palazzine romane, conclusa nel 1960 con la seconda palazzina Manciola, in via Vulci.

Questa è pressoché contemporanea alla intensa produzione di «case di città» che in quegli stessi anni Ridolfi e Frankl edificano a Terni. Anzi di alcuni di quegli edifici può a ragione considerarsi, per struttura, impianto e configurazione spaziale, una sorta di prototipo al vero.

L'espressionismo di marca mendelsohniana, evidente nelle prime opere, lascia il passo ad una intonazione più tipicamente romana degli accenti; in sintonia con quella tradizione barocca che vuole l'articolazione ritmica dei volumi e che

predilige la modellazione plastica dei forti chiarioscuro alla modulazione metrica del gioco di superfici.

D'altra parte la proliferazione impazzita di alcuni elementi anche secondari di decorazione, la ridondanza degli accenti, fino alla «grassa sensualità» dell'organismo, legittimano non solo il raffronto alla pittura di alcuni esponenti della «scuola romana» o alle immagini surreali e barocche di Alberto Savinio, ma rendono più eloquente un'architettura che non conosce più mezzi toni, un'architettura che traccia e poi deborda, rompe e poi ricompone, trasgredisce per poi ricon-

durre a disciplina; un'architettura dove il dettaglio tecnico, effetto e causa al tempo stesso del processo di frammentazione; e ricomposizione della forma, accompagna consapevolmente il vertiginoso ed al tempo stesso lucido percorso progettuale.

Note

¹ Questa introduzione è stralciata dall'articolo di C. ANDRIANI, *Palazzina e oltre*, pubblicato in «Palazzina e Città», «Ossimoro» n. 1, collana DAU.