

El uso del término «narración» evoca en nosotros un ámbito temático sustancialmente extradisciplinar. La reacción inmediata es la de dirigir las asociaciones mentales hacia el campo de la literatura y conectar este significante a otros que *suenan* como similares: narrar, contar, describir, construir historias, y, a veces, hasta *explicar*, según una relación ordenada de los elementos considerados.

Pero, si nos retiramos de los dispositivos que recurren al sentido común, e inducimos una desagregación primaria de estas denotaciones, podríamos encontrarnos con matices y dislocaciones interpretativas, a primera vista insospechadas. El sentido de palabras como Narración, Relato, Historia puede revelar nuevas aperturas y ensayar significados absolutamente diferentes de los que estamos acostumbrados a atribuirles.

La «narratividad» puede así dividirse según dos modalidades fuertemente discordantes: una narratividad clásica, y una narratividad de montaje. A la primera corresponde el esquema de la novela como género literario: aquella estructura recompositora, consolidada por la literatura anterior a la modernidad, que desenvuelve, respetando el orden de lo consecucional, los estados de ánimo de los personajes y los tiempos de las acciones. Los personajes se embastan dentro de un modelo psicológico que facilita descifrar los comportamientos, y los tiempos se disponen en una serie diacrónica según el orden del *antes*, el *ahora*, y el *después*. La historiación de los acontecimientos es directamente proporcional a la acumulación de información que el lector recibe de la descripción de los protagonistas, y al perfilarse de una temporalidad definida por la sucesión cronológica. Relato, historia, —pues—, como resultado de estadios de estratificación y densificación del material literario; operación por medio de la cual se confieren pesos específicos cada vez mayores a aquel núcleo reconocible como matriz de los sucesos.

La narración de montaje, en cambio, nace precisamente de la deflagración de este movimiento centrípeto antes expuesto; aquí la historia no se encuentra prefigurada sino que surge de la yuxtaposición de situaciones fragmentarias y dispersas. Las secuencias, las gradaciones del proceso se sustituyen por una efracción episódica libre de construcciones jerárquicas, en una condición de rebajamiento de la hipertensión emotiva típica, en cambio, del *crescendo* por implicación empática.

En este conjunto la historia, (una historia *débil*, en sus connotaciones, relacionable con aquel debate cultural que se remite al tema de la *ontología del ocase*), representa un requisito de orden superior que consigue hacer textura de las partes de la composición, pero de una manera totalmente accidental y no premeditada. Esta historia es una historia que se *destila* del material empleado, se deja ver aquí y allá entre los intersticios, emerge a veces de los recesos, se realiza en la discontinuidad. Percibimos su presencia, pero no somos capaces de individualizar los lugares exactos de sus apariciones que podrían facilitarnos, de tal forma, la construcción de un itinerario teleológico.

El «cuento», así configurado, se exhibe como trama de este orden paradójicamente descompuesto y disipado, en el que experimentamos pluralidades, diferencias y metamorfosis. Tal relato narra la mutación, transforma las figuras, inserta alteraciones, conduce hacia la transfiguración de los valores preestablecidos.

«El cuento incluye, como la palabra, la diferencia; incorpora, como la

frase, la presencia de más actores; comprende como la metáfora, lo heterogéneo, un fragmento de metamorfosis. Además el relato tiene la capacidad de absorber en sí una temporalidad plural, discreta, reversible. El relato encierra siempre, en su intriga, una multiplicidad de sujetos y de objetos, regresa y se adelanta, suspende el tiempo y lo dilata. (...) Por eso narrar es “ir adelante y volver atrás un movimiento ondeante de la voz, una perenne tachadura de confines.”»¹

Repasar esta parte introductiva, reflexionando sobre la arquitectura de Mario Ridolfi, puede representar una hipótesis altamente sugerente, en condiciones para ofrecer una útil clave interpretativa de su prolífica producción. Porque sus arquitecturas no se prestan para ser comentadas según una linealidad continua, e innumerables son los aspectos, diversos y contradictorios, que se presentan a lo largo de los años de su actividad profesional: racionalismo, expresionismo, arquitectura comprometida, arquitectura vernacular, presencia compartida de varias escalas de proyectación, utopía ilustrada, amor por las formas del pasado, solipsismo..., son demasiadas las definiciones que se han dado sobre este autor y que rebotan entre sí, inhibiendo una comprensión unívoca.

De la misma manera, nos parece un poco banal y simplista aquella lectura que intenta conectar sus obras considerándolas como el desarrollo de un itinerario que lleva al autor de una dimensión pública hacia una privada, de los condicionantes de elecciones para la colectividad hacia la eclosión inventiva de los últimos años, descontrolada y autocomplaciente pero finalmente desenvuelta y *sincera*.

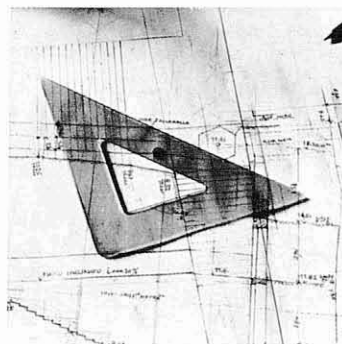
Enfocar, pues, la producción de Ridolfi bajo la óptica de un *cuento* de episodios arquitectónicos, respetando una narratividad de montaje, probablemente nos libra de los forzamientos historiográficos y nos acerca eficazmente a su actividad de proyectista. Actividad con resultados heterogéneos, disformes, poliédricos, en los que sin embargo es posible remontarse a las historias del autor; aquellas historias que no están dadas por el nexo causa-efecto conceptual y temporal (o no exclusivamente por este), sino que están constituidas por aquel particular timbre, por aquella *exudación*, por aquella emersión de una presencia implícita, pero no aprensible de una vez por todas.

Una arquitectura que no sólo asume, —ontológicamente—, las formas del cuento, sino que además se manifiesta como *arquitectura contada*. La arquitectura de Ridolfi es discursiva, elocuente, es arquitectura escrita. El proyecto ridolfiano se expone en formas criptográficas, utiliza una caligrafía espesa, recoge estratos de signos que se superponen, y produce croquis y materiales gráficos que representan casos de verdadera redundancia expresiva. Y cuando observamos sus arquitecturas realizadas volvemos a encontrar una gran exhuberancia de imágenes que se ofrecen como acto acabado de una creatividad desbordante y que insistentemente intenta comentarse a sí misma.

Por todo lo anterior, las arquitecturas que iremos analizando no tienen que ser leídas según un principio progresivo, dado que están ahí simplemente para representar algunas significativas, aunque interrumpidas, experiencias del autor: episodios que, sin embargo, forman parte de la historia de un gran arquitecto, como fue, sin lugar a dudas M. Ridolfi.

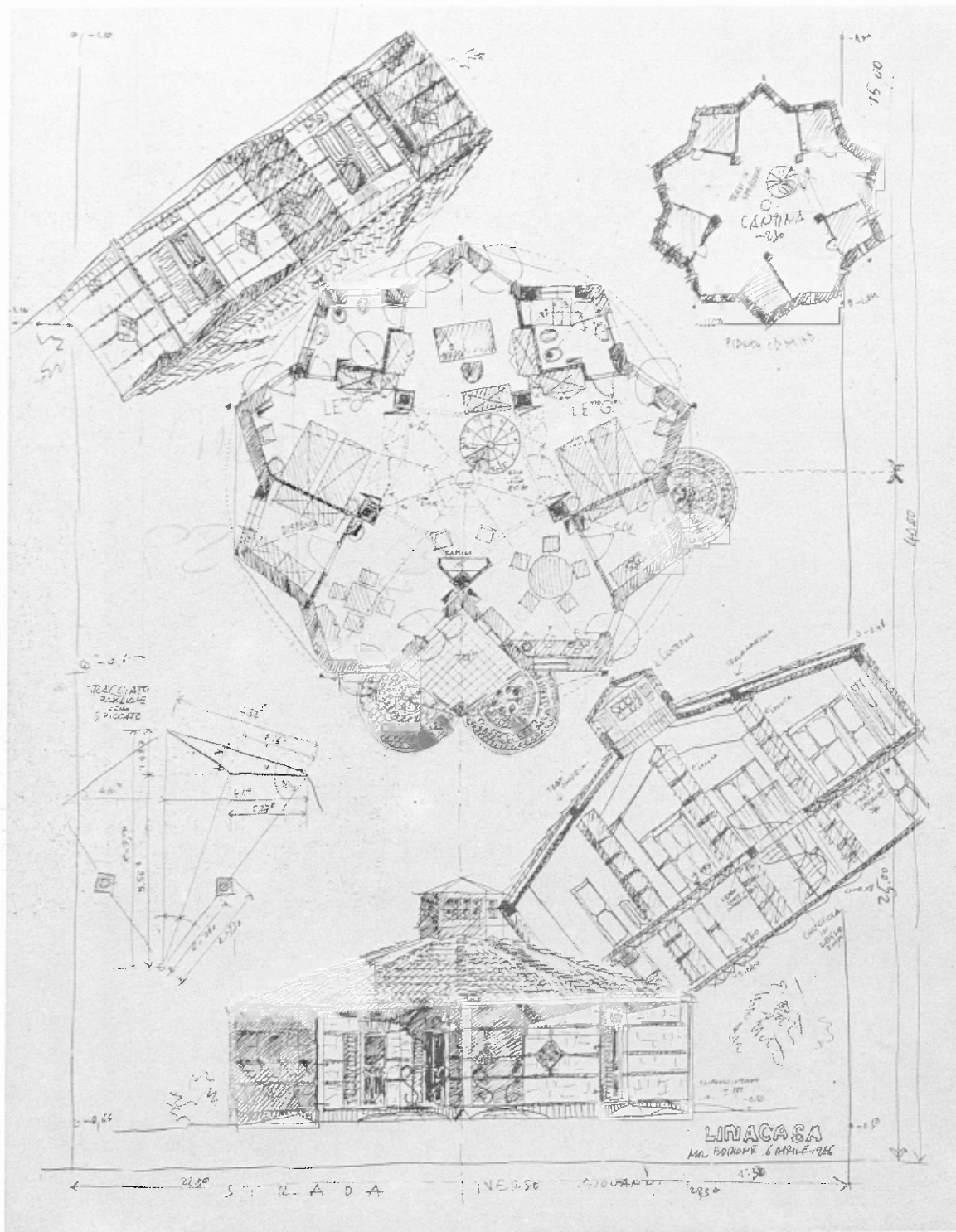
LA ARQUITECTURA, LA NARRACIÓN MARIO RIDOLFI Y SUS HUELLAS

Antonio Piza

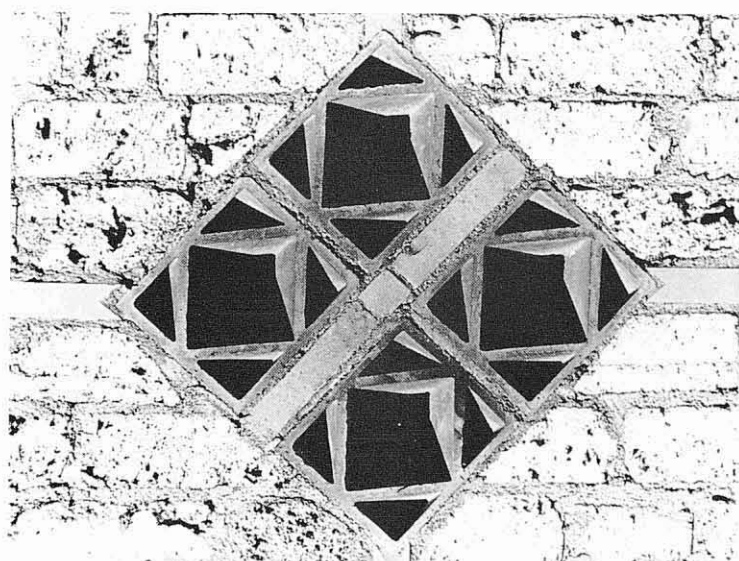
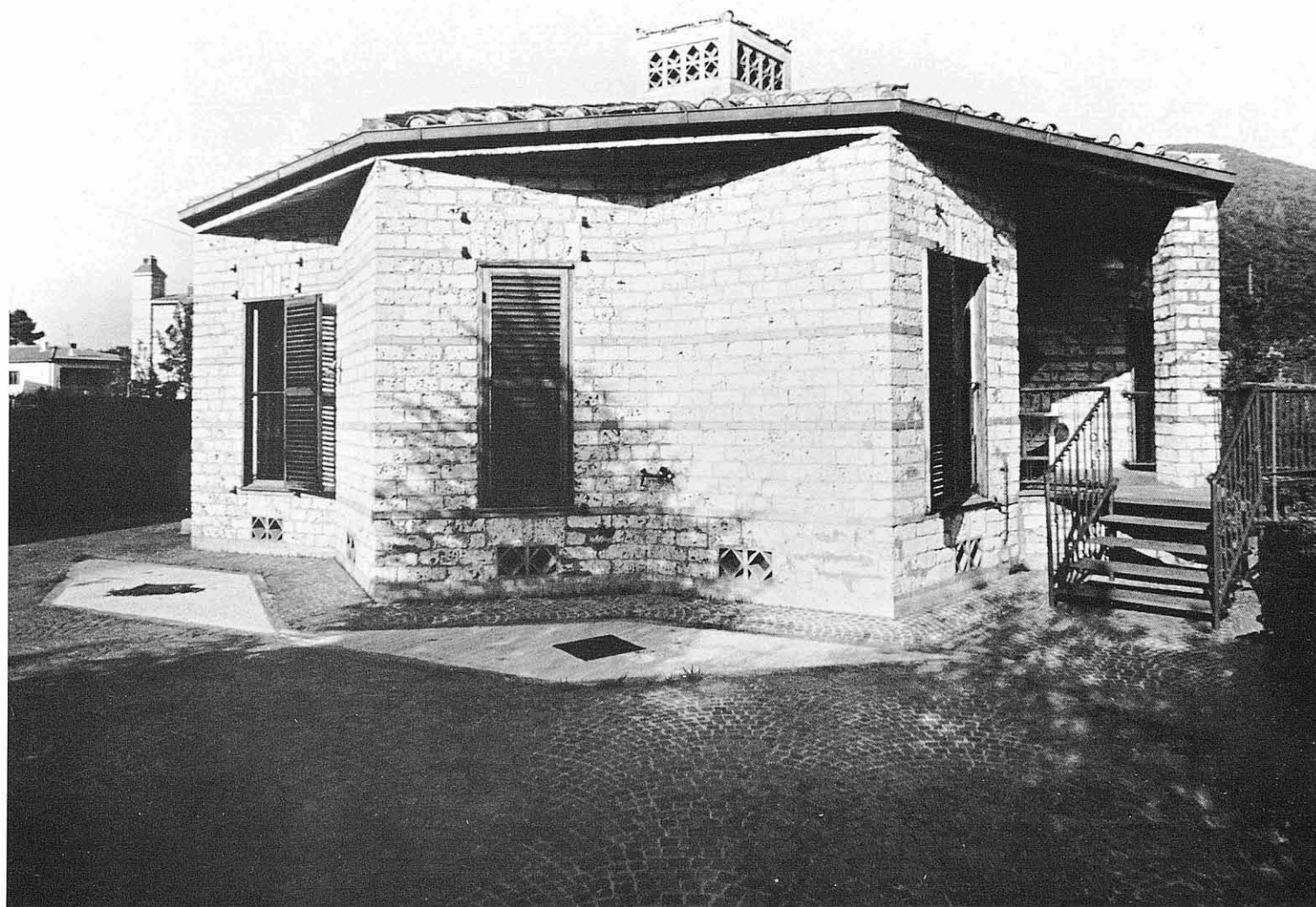


Mesa de trabajo con el último proyecto.

Work table with his last project.



Croquis de estudio para la Casa Lima.
Study sketch for the Casa Lima.



Casa Ridolfi: vista del exterior.
Casa Ridolfi: view of the exterior.

Casa Ridolfi: detalle de la celosía.
Casa Ridolfi: detail of the lattice window.

Los años de la reconstrucción italiana, años a los que se refería E. Vittorini hablando de la «ferocia della pureza» («Non si può non essere feroci quando si è nuovi»), representan para Ridolfi una época en la que su actividad proyectual encuentra en una dimensión superindividual la confirmación gratificadora de sus propias posiciones.

Estos años, que se presentaron con toda su carga de excepcionalidad e inquietud a los intelectuales progresistas italianos, siempre obsesionados por la superación inaplazable de su propio sentido de culpabilidad, proponen sustancialmente la temática de lo *primigenio*. La realidad entera es leída con esta lógica de «después del fin del mundo», por parte de arquitectos ocupados en la restructuración de una disciplina ya desfasada con respecto al hombre nuevo, del que será necesario planificar demandas de bienes y las respectivas políticas de satisfacción.

En Roma se funda en 1945 el APAO (*Associazione Per l'Architettura Organica*), organismo dirigido por B. Zevi que intenta propagar en Italia los principios de una supuesta «arquitectura orgánica». Y lo que es importante destacar es el influjo que estas posturas producen en los mismos sectores institucionales.

En las declaraciones de principio de la «*Scuola per l'architettura organica*» podemos leer:

«Arquitectura orgánica significa arquitectura para el hombre, moldeada según la escala humana, según las necesidades espirituales, psicológicas y materiales del hombre asociado. La arquitectura orgánica es, por eso, la antítesis de la arquitectura monumental, que sirve mitos estatales. Se expone al eje mayor y al eje menor del neoclasicismo contemporáneo...»²

Y, como respuesta, en algunas «indicaciones» arquitectónicas que forman parte de una ley que introducirá la intervención pública en la edificación económica y popular de la posguerra, podemos encontrar las afirmaciones siguientes:

«La casa tendrá que contribuir a la formación del ambiente urbano teniendo presente las urgentes necesidades espirituales y materiales del hombre, *del hombre real y no de un ser abstracto*: es decir del hombre que no ama y no comprende las repeticiones indefinidas y monótonas del mismo tipo de residencia, entre las que no sabe distinguir la propia sino por un número; no le gustan las disposiciones en damero, sino los ambientes entrañables y variados al mismo tiempo. Serán, pues, las condiciones del terreno, el asoleamiento, el paisaje, la vegetación, el ambiente preexistente, el sentido del color, lo que surgerirá la composición planimétrica para que los habitantes de los nuevos núcleos urbanos tengan la impresión de que en ellos hay algo de espontáneo, de genuino, de indisolublemente fundido con el sitio en el que surgen. Algunas sugerencias: en cualquier caso se tendrá el máximo cuidado de las vistas de conjunto que, en la edificación residencial, prevalecen siempre sobre el elemento singular, intentando crear adrede un ambiente peculiar en el caso de que el lugar no lo posea. Para ello servirá el juego alternado de paredes altas y bajas, continuas y quebradas, cortas y alargadas, planas y llenas de voladizos y huecos (ventanas y *logge*), dispuestas en fachada y en escorzo en las visuales de los accesos o desde las ventanas principales de las residencias...»³

Esta larga cita era necesaria porque constituye la prueba tangible de que toda la arquitectura vernacular y populista de los años sucesivos a la segunda guerra mundial no es simplemente el fruto de posiciones intelectuales que consiguen imponerse a la opinión pública, sino que está motivada por la asunción, por parte de los poderes estatales, de una política conservadora y demagógica de la arquitectura para las masas más indefensas, política que informa por sí misma casi todos los barrios populares promocionados por el INA-Casa.

Si éste es el clima desde el que tiene origen «*Il Manuale dell'Architetto*», también hay que tener presente que Ridolfi ya había publicado en 1940 el «*Contributo allo studio sulla normalizzazione degli elementi di fabbrica*», y en 1942 «*Problemi dell'unificazione; il disegno architettonico professionale*»; ambos son estudios sobre la tipificación de los componentes de la edificación, que encontrará su momento cumbre en la publicación, en 1945, del «*Manuale*» financiado por el «*Consiglio Nazionale delle Ricerche*». El mismo Ridolfi explica con claridad las intenciones de la obra en un artículo de presentación del Manual.

«La exigencia de un *Manuale dell'Architetto* que, en un espacio limitado contenga el mayor número de informaciones útiles para la proyectación, se había vuelto más urgente sobre todo en vista del amplio programa de trabajo que espera a todos los hombres de la construcción italiana empeñados en la tarea de la reconstrucción. (...) El noble y desinteresado gesto del USIS, —que ha afrontado el mayor gasto de la publicación y se ha comprometido para que el Manual, compuesto de 264 láminas, con una impresión de 25.000 copias se distribuya gratuitamente a todos los técnicos italianos: ingenieros, arquitectos, aparejadores, para que encuentren en él un útil medio de trabajo—, hay que entenderlo como una contribución a la obra de reconstrucción de nuestro país, y por eso tiene que unirnos en un voto de agradecimiento.»⁴

Lo que tenía que ser, en las intenciones del autor, «un útil medio de trabajo, contribución a la obra de reconstrucción del país», y no tenía ninguna pretensión de ser un tratado *normativo*, se transformó, no obstante, por el uso que de él hicieron los profesionales de la época, en una especie de elenco de soluciones arquitectónicas incuestionables; cosa que puso en evidencia su carácter anacrónico y pareció aliviar a los arquitectos de cualquier investigación en el ámbito de la transformación de instrumentos técnicos ya superados de los últimos avances. De punto de partida para la definición de una disciplina eficaz y puesta al día, se transformó en punto de llegada para arquitectos que se engancharon a él como un estatuto garantizador de profesionalidad y de concreción.

El Manual es, en realidad, un catálogo, muy detallado y escrupuloso, de soluciones proyectuales que van de la gran escala de los problemas urbanísticos hasta los tipológicos y constructivos, para dedicarse finalmente a afrontar una multiplicidad de casos menudos como los nudos angulares, las carpinterías, los balcones, etc. Aunque haya sido justamente definido como «catálogo del retraso tecnológico», y, de hecho, apoya una concepción artesana de la edificación, la confrontación —llevada realísticamente— con los gravísimos problemas de la reconstrucción lo compara con ventaja respecto a las elucubraciones cerebrales y populistas de otra parte de la cultura romana contemporánea.

No hay que olvidar que en esta fase es Roma la ciudad de Ridolfi; una ciudad, como siempre, grávida de incapacidades administrativas y parasitismo mental, y que se configura en la posguerra como una especie de tierra quemada donde las veleidades intelectuales, de cualquier signo, son acentuadamente inefectivas, y donde el *realismo paesano* del Manual ridolfiano se convierte, paradójicamente, en postura de ruptura y de empuje a la acción.

El Manual representa también el único momento (excepto, quizá, las torres de *Viale Etiopia*) de «síntesis lograda» por parte de Ridolfi. Síntesis entre la voluntad de difusión colectiva de su investigación (recordemos que en estos años de «*astratti furori*» Ridolfi fue elegido conjuntamente con S. Zevi en la lista romana del «*Blocco del Popolo*», y que fue durante largo tiempo concejal en la «*Lista unitaria di sinistra*» en el Ayuntamiento de Roma) y la indiscutible necesidad de la soledad creativa; síntesis entre los influjos racionalistas y manualísticos, debidos también a sus experiencias de viaje por tierras alemanas y de trabajo con un arquitecto alemán (Wolfgang Frankl) y su propia cultura figurativa, *tendencialmente* expresionista; síntesis, en fin, entre la moral profesional de un intelectual y la moral decantada de un pueblo (cuidado: pueblo y no masa), que reconoce como término adecuado de mediación el tema de la artesanía.

Por otra parte, la *artesanidad* de Ridolfi no se pone en discusión; ya en 1942 esbozaba la necesidad de «hacer obligatoria para los estudiantes la asistencia como simples obreros a las obras y a los laboratorios, de forma que el trabajo pueda disciplinar sus mentes y ellos puedan adquirir el conocimiento perfecto de los materiales empleados en la edificación. Nosotros, jóvenes arquitectos modernos, debemos amar los materiales que usamos para conocerlos, aprovechar sus calidades técnicas y estéticas, obtener su máxima rentabilidad, favorecer sus tendencias de acoplamiento, sus simpatías y corregir sus defectos, como si fueran nuestras criaturas. Jamás practicaremos con ellos la violencia con la presunción de ser sus dominadores. Los materiales que utilizamos son nuestros mejores colaboradores, nuestros medios de expresión más eficaces, y no es verdad que sean cosa muerta. Usados con inteligencia, refinados por nuestra sensibilidad artística se convierten en cosa viva (y tan viva) y compensan ampliamente una vez acabada la obra.»

Y los años de la inmediata posguerra presentan un efecto de *síntesis*: actualizan una coincidencia feliz y productiva entre una elección individual y una situación estructuralmente retrasada, con escasas posibilidades de salida.

APARTAMENTOS INA-ASSICURAZIONI DE VIALE ETIOPIA (Roma 1951-54)

Entre las experiencias proyectuales de barrios residenciales de estos años, —Barrio INA-Casa de la via Tiburtina (Roma 1949-54), Barrio UNRRA-Casas de Popoli (Pescara 1950), Barrio INA-Casa de Cerignola (Foggia 1950);— todas marcadas, aunque con un matiz distinto, por una declinación neorrealista del lenguaje arquitectónico, las torres de *viale Etiopia* constituyen uno de los momentos más interesantes alcanzados por la edificación popular en Italia.

La así llamada arquitectura neorrealista (dominante en aquella coyuntura) se caracteriza como punto de confluencia de dos razones estructurantes que consiguen hacer concurrir, curiosamente, cultura y política. Por



una parte tenemos la influencia de la «*Scuola per l'Architettura Organica*» y de sus neófitos (B. Zevi a la cabeza) que, convirtiéndose al lenguaje figurativo y a los postulados disciplinares de F.L. Wright y A. Aalto, intentan introducir en Italia una arquitectura *humana y democrática*, la cual, más que lo que debe ser, sabe, sobre todo, lo que *no* debe ser: arquitectura que procede directamente de las premisas teóricas del Movimiento Moderno. Es una posición que concentra la atención principalmente en el tema del barrio, individualizándolo como núcleo primario desde el que podrá surgir una nueva organización social; se utiliza constantemente como referencia el modelo de los barrios comunitarios realizados por las socialdemocracias del norte de Europa, inaugurando así formalizaciones neoempíricas, que harán de la propia casualidad urbanística y de la presunta espontaneidad de imagen, lógica de emplazamiento y lenguaje arquitectónico. Interpretación subrepticia de la disciplina que conduce sus bases exactamente a aquel vicio del que, en principio, quería huir: el formalismo, a pesar de que en este caso nos encontramos frente al formalismo de lo informal.

Por otra parte la política de la casa llevada a cabo por la *Democrazia Cristiana* en los años 50 favorece la creación de barrios populares en las periferias, en las zonas no interesadas por los mecanismos de la especulación edificatoria, y apoya la elección de configuraciones que consienten el reconocimiento de formas estemporáneas, pintorescas, y fácilmente comprensibles por el habitante desarraigado del ambiente rural, como era el emigrante destinado a vivir en estos barrios. Disposición de los edificios, tipologías preelegidas, materiales usados, reducción del lenguaje formal a dialecto interclasista, son todos presupuestos completamente compartidos por la política conservadora y antiobrera de la *Democrazia Cristiana*.

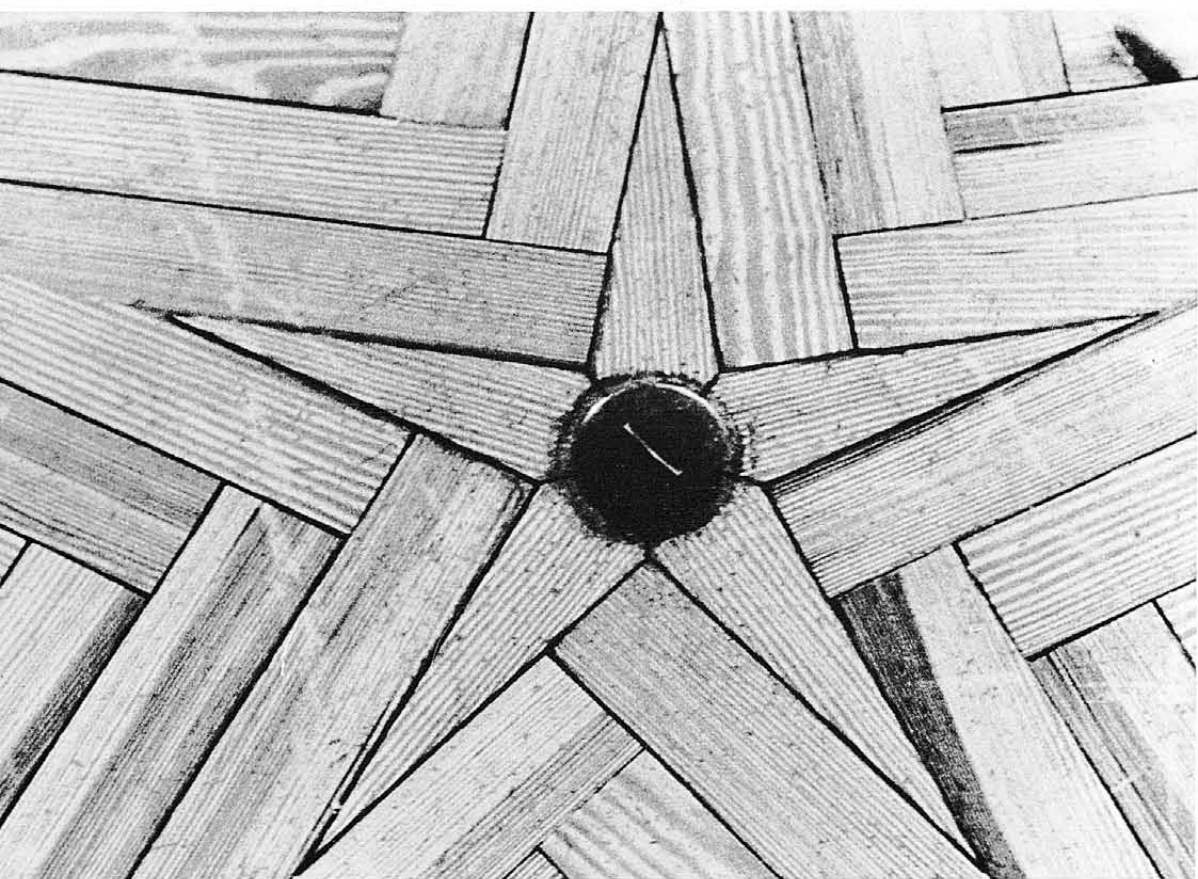
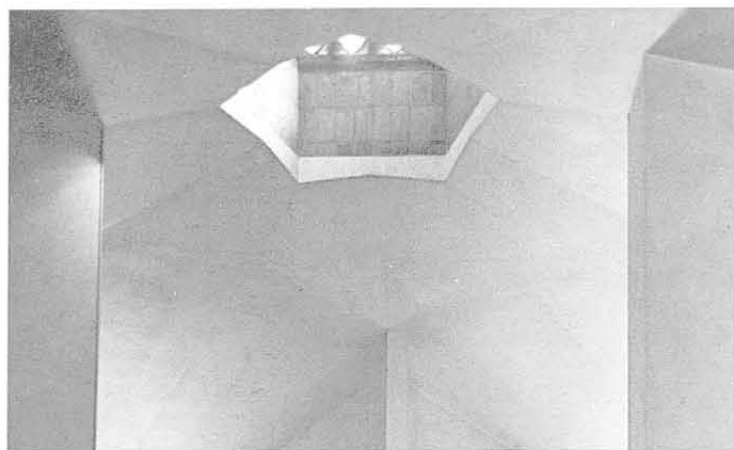
En un aspecto-clave estas dos matrices definen su *trait d'union*: la aceptación del barrio como lugar destinado a la experimentación de una ideología antiurbana, la que reconoce en la ciudad contemporánea la fuente de cada mal y degradación, y decide *apartarse* de esta realidad, sea en un sentido localizativo, sea en un sentido más ampliamente conceptual. De la ciudad se sale conjuntamente (dado que pueden solaparse perfectamente los puntos de vista), para encaminarse hacia el reencuentro con las antiguas tradiciones del vivir, hacia el arrinconamiento de las problemáticas esenciales de la civilización contemporánea.

Como se ha observado bien en un comentario en torno al barrio de la *via Tiburtina*, máximo ejemplo de concreción de esta actitud: «queriendo dar un lenguaje italiano a las experiencias y a las enseñanzas del urbanismo sueco, hemos llegado a hacerlos hablar en romano. (...) En el empuje hacia la *ciudad*, nos hemos quedado en el *pueblo*.»⁵

Los apartamentos de *viale Etiopia*, en cambio, eligen una tipología totalmente diferente: la baja densidad de la ciudad-jardín se sustituye por la

Torres en Viale Etiopia (1951)

Houses in Viale Ethiopia (1951)



Casa Ridolfi: diseño del listonado del parquet
bajo el lucernario.

Casa Ridolfi: design of the parquet lathing
underneath the skylight.



Casa Ridolfi: ventana sobre el lavabo.
Casa Ridolfi: window over the toilet.

elevada densidad de los desarrollos en altura y de la explotación intensiva del solar. Las casas en hilera, de exaltada relación artificial-natural, y que miman un intercambio privilegiado y exclusivo de lo privado con el espacio exterior, se reemplazan por las casas en torre, aceptación paradigmática de la ruptura de la dialéctica apaciguada entre el hombre urbanizado y la tierra, sus raíces: disyunción aceptada y afirmada de la tradicional identidad del habitar en la ciudad/metropoli.

Estas torres, edificadas en una periferia absolutamente descalificada expresan una posible forma de intervención en las zonas de expansión de las grandes ciudades; su valor e interés se encierra justamente en la soberbia laconicidad de los volúmenes, en la acentuada verticalidad que dialoga con los estudiados momentos de hendidura de la piel de los edificios, en aquella serialidad discreta que se transforma en acto potencial de *fundación* de un territorio desasido y desprovisto del todo de connotaciones urbanas.

Las casas de viale Etiopia confirman, entre otras cosas, aquella alterancia de escala típica del «operari» ridolfiano. De la gran escala de los bloques a la pequeña escala de los detalles en la cerámica de los paneles tridimensionales de cerramiento, entre la vista de conjunto de grandes rasgos y una más próxima, peculiar para la comprensión de los particulares, se manifiesta, y con clara tensión sintética, la voluntad del dominio proyectual.

Composición esmerada, alcanzada a través de la armonización de los opuestos, del juego al relance entre el control geométrico del proyecto en su conjunto y el desinhibido edonismo comunicado por los detalles, entre la abstracción lógica que *compacta* y el enfoque del particular que enajena y disloca. Lo inefable de este proyecto se asienta exactamente en su aspecto de «síntesis lograda», milagrosamente suspendida en su pureza retórica, esfuerzo enorme de la voluntad de potencia pero también, resultado sublime en su propia conclusión.

CASAS FRANCONI EN CORSO DEL POPOLO (TERNI 1959-60)
APARTAMENTOS Y ALMACENES FRATELLI BRIGANTI EN CORSO VITTORIO (TERNI 1962-63)

A partir de la segunda mitad de los años 50 se desarrolla en Italia, y principalmente en las páginas de la revista *Casabella* dirigida por E. N. Rogers, un largo y controvertido debate sobre el tema de la intervención arquitectónica en la ciudad histórica⁶; debate que se movió en torno a la problemática de las «preexistencias ambientales», e indicó el retorno de la disciplina hacia escalas más objetuales y redimensionadas. En razón, además, de un primer reflujo de aquel inicial ímpetu expansionista que, llevando a la proyección de grandes barrios *fuori porta*, parecía poder contener, en términos factuales, la aspiración de los arquitectos hacia la experimentación de nuevas formas urbanas como alternativa a la ciudad antigua.

Fue un debate doble: contribuyó a la creación de un *corpus* teórico que propuso a la opinión pública la cuestión de la reforma de los innumerables cascos antiguos italianos, afinando los instrumentos disciplinarios para la confrontación respetuosa con las tramas urbanas que se habían estratificado en el curso de los siglos; pero, también estimuló comportamientos de amanerado mimetismo con los productos estéticos de las arquitecturas del pasado, confundiendo lo que era un planteamiento metodológico con una banal cuestión de estilo.

Lo antiguo como bagaje de estilemas desmontables y reciclables: R. Gabetti y A. d'Isola, comentando su obra más famosa de aquellos años, —*La Bottega d'Erasmus*, Torino 1953-56—, no sienten ninguna excitación al declarar:

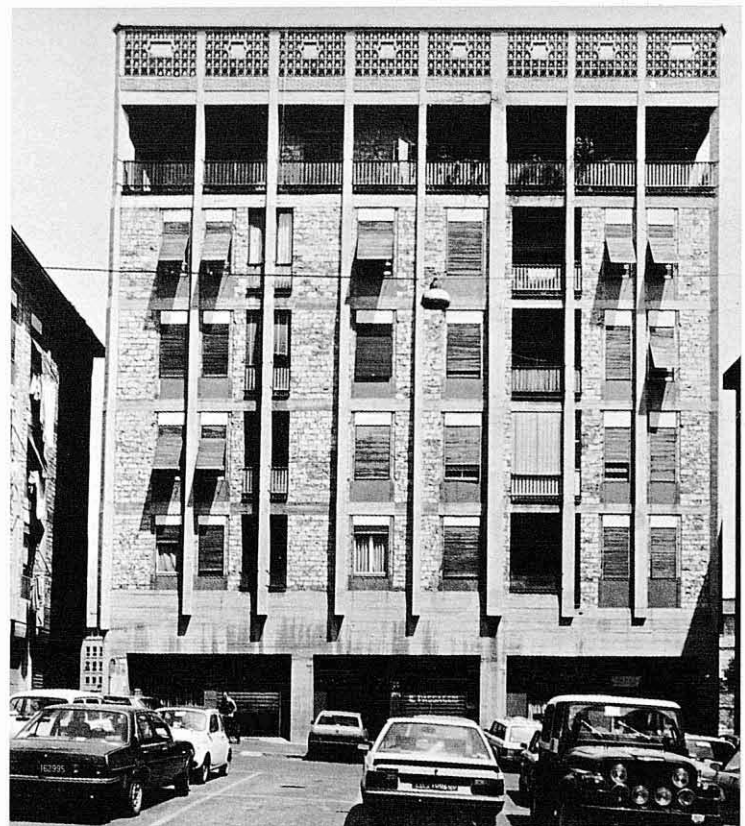
«Nosotros no nos hemos propuesto nunca una tipología, no repetible ni siquiera por parte nuestra; quisiéramos que cada acto fuera acabado en sí mismo, nacido de la fecundación de sus hipótesis, *formato de remotas sugerencias*.»⁷

Ridolfi también reconoce la tendencia, dominante en los arquitectos italianos más comprometidos de los años 50, a privilegiar el tema de lo completamente nuevo y de la escala extraobjetual:

«Cuando afirmo que somos arquitectos de periferia, digo la verdad. Hemos ensayado siempre en la periferia, porque en la periferia se ha desarrollado la mayor parte de la edificación, mientras que dentro de las murallas jamás hemos entrado. Y si ahora entramos, lo hacemos con un lenguaje que es inadecuado. Amigos míos, nosotros balbuceamos, porque en la periferia nos hemos convertido en unos *cafoni*, porque en la periferia nos hemos permitido cualquier cosa, unos lujos enormes porque había esta libertad; pero, entrando dentro de las murallas, teníamos que arreglarnos con nuestro lenguaje, que desafortunadamente habíamos perdido. ¡Cuántas cosas se tendrían que decir!»⁸

El comienzo de una colaboración activa con los poderes públicos de la ciudad de Terni permitirá a Ridolfi la redacción, en 1960, del Plan General de esta ciudad, y la intervención directa en muchos casos de nueva construcción en la textura histórica. El Plan General estudiado por Ridolfi optaba para una definición arquitectónica controlada por las Ordenanzas, intentaba promover tipologías con alta densidad, y proponía un control del sistema figurativo a través de unos vínculos sobre las distancias, las alineaciones, las alturas, y hasta sobre los materiales, en algunas áreas particularmente delicadas. Una proyectación de la ciudad que se realiza por medio de una experimentación tipológica definida, sin embargo, por una casuística limitada, y orientada sustancialmente a la precisión del tipo de intervención residencial en una ciudad de tamaño medio, y a evitar la proliferación de las arquitecturas casuales de la especulación privada.

De estos mismos presupuestos nacen muchos proyectos concretos de Ridolfi para Terni: y en tales construcciones vemos concentrarse, de forma ejemplar, el carácter de las relaciones que Ridolfi gusta establecer entre



arquitectura y ciudad. Estas casas, prevalentemente edificadas según un esquema de planta central, se exhiben como *nudos* de la estructura urbana; representan modelos acabados de intervención en una trama consolidada, siguiendo una modalidad que podríamos definir medieval, en el sentido de que es justamente su carácter de entereza lo que hace significativa la relación que mantienen con el ambiente circunstante.

No casualmente son volúmenes cerrados que a menudo están ritmados por la malla estructural, y, desprovistos de relieves o voladizos, asumen un aspecto esteológico sin retóricas superpuestas, descarnados productores de un mensaje que no trasciende a la mediación entre la propia existencia y el casco antiguo encontrado.

Tipologías formales fuertemente influenciadas por el módulo constructivo, lejanas de los balbuceos miméticos de las preexistencias históricas, y afirmación de una autonomía de la arquitectura en condiciones para individualizar un sistema claro de relaciones: en estos ejemplos se va desde las arquitecturas hacia la ciudad (y recordemos que hablamos de ciudad histórica y no de metrópoli), más bien que desde la ciudad hacia las arquitecturas. Es, pues, un sistema de significación relativamente cerrado que identifica en la *ausencia*, en la *discreción*, los caracteres de un lenguaje en el que faltan atributos eterodirectos, y que encuentra dentro de sus propios instrumentos y de sus propias técnicas las razones de su manifestarse.

Por otra parte, la elección de modos proyectuales tan decisivamente intencionados no introduce en absoluto la inhibición del juego compositivo. Se define, más bien, un ámbito operativo que, partiendo de la adquisición de unos límites puestos, se organiza en torno a aquellos constantes actos de desplazamiento, de extrañamiento, de distorsión de los estereotipos, que otorgan densidad a la atención obsesiva de Ridolfi hacia el detalle, y que podemos fácilmente observar también en estos edificios.

CASA LINA EN LAS MARMORE (TERNI 1966)

En 1961, un accidente de automóvil de graves consecuencias obliga a Ridolfi a la inmovilidad parcial y marca el pasaje a una vida retirada y aislada en el campo terniano. Una casualidad desafortunada y negativa —el accidente— favorece una actividad más exclusiva y meditada (motivada sobre todo por la muerte de su querida esposa) que abre el periodo más rico y sugestivo del autor, en términos de una original invención formal y de la búsqueda y desarrollo de un lenguaje personal.

Es sintomático, para entender también la prosecución de su actividad, la relación hedonista que Ridolfi desde siempre ha establecido con su trabajo; un trabajo que, al final, se transforma en pasión vital, totalizadora e insustituible:

«La verdad es que para nosotros el trabajo es un alimento, es como si fuese una droga, en cierto sentido. El mismo hecho de no sentir la soledad... Por eso digo que la arquitectura es como una mujer, porque colma la vida...»⁹

En este periodo se inaugura lo que se ha venido en llamar «ciclo de la Marmore»; en la proyectación de una serie de casas unifamiliares, muchas de las cuales están absolutamente libres de condicionantes eterónomos (como, p.e. la casa que Ridolfi se construye con el dinero del seguro: casa Li-

na), la producción ridolfiana halla, en una sucesión de ejemplos excepcionales, —casa De Bonis, Ponte delle Cave (Terni 1971-75); casa Lane, Cesi (Terni 1971-75) ampliación de casa Ottaviani en viale XX Settembre, Norcia (Terni); terminación de casa Angelici, Cesi (Terni 1976); casa Cresta, Marmore (Terni 1977-78)—, las condiciones favorables para realizarse según el máximo de sus posibilidades expresivas.

Una vez abandonados los temas, por su intrínseca naturaleza inclinados hacia el compromiso, las arquitecturas ridolfianas parecen literalmente *explosionar* en un vórtice de libres y disipadas celebraciones autobiográficas. Ocasiones en las que se evidencian, con mayor rigor, algunas temáticas dominantes —o, recordando la parte introductora de este artículo: afloran algunas historias—: la Historia, la Artesanidad, el Dibujo.

La Historia. Coherentemente en Ridolfi la historia aparece como elemento de mediación entre voluntad subjetiva y las imprescindibles conformaciones a realidades objetivamente determinadas. Una historia que es leída como fidelidad al papel de dominio del hombre sobre las cosas, donde el hombre no puede ser desposeído de sus capacidades de transformación. Por esa razón, más que historia constituida por citas cultas o extrapolaciones intelectuales, Ridolfi se remite preferentemente a la historia de los materiales, de las tecnologías, de las formas y de sus soluciones, de los modos de construcción, de la misma sabiduría que la cultura de la vida atribuye a los acontecimientos del tiempo, conscientemente guiados por una voluntad humanista:

«Un tal Recchini era uno de los pocos *voltaroli* (n.d.t.: constructor de bóvedas) que habían quedado en Roma, y era muy bueno. Puesto que el *voltarolo* era muy bueno aprendí una cosa. Entonces tenían un cemento con un tiempo de fragua lento. Por eso el *voltarolo* hace que el aprendiz le coloque siempre el capazo del cemento abajo, porque el tiempo que necesita para inclinarse, poner el cemento en las dos caras y apoyar el ladrillo (ya que el ladrillo una vez apoyado no puede moverse es el tiempo justo. En cambio, los *voltaroli* más jóvenes se hacían colocar el capazo arriba, para que no les dolieran los riñones, para no cansarse inútilmente. Pero no se trata de cansancio, es el tiempo necesario.»¹⁰

La Artesanidad. En una visión histórica en la que se evidencia el papel jugado por el hombre de «valor» en el acto de controlar y dirigir los procesos de modificación de la realidad, es indiscutible que nos estamos refiriendo al hombre artesano («Yo soy solamente un artesano de la arquitectura»). La aceptación de esta condición es también elección ideológica que repercute en la organización misma del trabajo:

«Yo trabajo con un método muy antiguo: primero dibujo a lápiz, luego lo paso a la pluma sobre estos folios; mira, cada diez centímetros hay marcada una crucecita, y luego me basta con dos escuadritas, porque no tienen orilla para la tinta. Yo no uso el rapidograph, yo dibujo con la pluma y con las plumillas. Poseo una reserva de plumillas que no se acaba nunca. Si tuviera que vivir según las plumillas que poseo, alcanzaría la eternidad.»¹¹

El Dibujo. Como técnica de medición entre la idea y la ejecución, el dibujo encierra, o mejor: es cinta de transmisión, de este concepto *positivo* de la actividad humana. El dibujo ridolfiano, sobre todo y no por casuali-

Casa Franconi: fachada posterior del edificio.
Casa Franconi: rear façade of the building.

dad, el que pertenece al ciclo de *Le Marmore*, es un dibujo marcado, fuertemente claroscuro, hecho más espeso, que hay que leer separando los estratos que se han ido sedimentando; es un dibujo que intenta representar animisticamente una forma inanimada, que condensa toda aquella voluptuosidad de control típica de la actitud ridolfiana, que entrega historia y laceración, a través del signo, a aquellos materiales que serán utilizados respetando la tradición y los principios heredados.

Un dibujo, pues, *creador de formas*; gusto por la materialidad, placer de la emoción visual, de la sensación táctil, en una palabra: despiadado hedonismo. También eso es arquitectura:

«Por los dibujos vemos claramente el esfuerzo de investigación en todos los particulares, como es mi costumbre, que me empuja a considerar mi trabajo casi como si fuera un *construir sobre el papel*, y todo a escala real, no preocupándome de la gran cantidad de papel necesario; porque sólo de esta manera podemos estar seguros de afrontar todos los aspectos del construir siendo conscientes de proporcionarnos a nosotros mismos la alegría del obrar y de poner en manos de los ejecutores de la obra el instrumento indispensable para su realización.»¹²

Ya nos hemos referido a las varias historias que se desprenden del examen de las arquitecturas de M. Ridolfi, según una presencia intermitente y no en vista de un final unificador.

Sin embargo, en la conclusión de este artículo que afronta parcialmente la larga actividad del arquitecto, quisiéramos delinear una ulterior hipótesis interpretativa. Quizá todos los episodios citados, las caras de esta poliédrica composición, nos revelan aún *otra* historia en la actividad del artista: la historia de una particular conformación de su saber, la historia del *scarto*.

Existen dos posibles lecturas, entre muchas otras, del concepto *scarto* (n.d.t.: en castellano este término puede traducirse al mismo tiempo por: desfase, desviación, viraje...; o: distancia, separación, alejamiento...); en un primer significado la palabra asume la acepción de un movimiento brusco que motiva una desviación, una dislocación con respecto a un estado previsto; muy a menudo desplazamiento lateral que intercepta e interrumpe un flujo continuo.

En el segundo significado «*scarto*» puede ser considerado como distancia, intervalo espacial o temporal. Noción ésta referible a la separación entre los dos riles de la vía que introduce, en cualquier caso, el valor del vacío, de la separación, del alejamiento. Un *no* que puede reducirse pero no llenarse; una aceptación epistemológica de la imposibilidad de lo lleno, del encuentro que unifica, de lo definitivamente comprensible.

Las arquitecturas de Ridolfi se nos presentan, pues, como *scarto*, desviación, viraje, con respecto a los ideologismos facilones y parlanchines de la inmediata posguerra; a la asimilación de la cultura de la ciudad-jardín, mecánicamente traspasada a la realidad italiana con intenciones palingénicas; al ambientalismo historicista y homocromático difundido con la nueva atención hacia lo antiguo; a la aparición detonante de una temática original de los años 60: la de la gran dimensión, de la ciudad-territorio, del *town design*.

Al mismo tiempo, la actitud proyectual de Ridolfi hace suya la noción de la *distancia*, de la separación; que, si por una parte reconduce a una di-

mensión de crítica solitaria y creativa, por otra nos manifiesta la inevitabilidad de la falta de soluciones, disimulada por una frenética e inagotable voluntad de sublimación.

Posiblemente Ridolfi no consigue, pese a sus intentos, *mantener una posición*: cuando parece haber encontrado un sistema firme de referencias no llega nunca el autoconvencimiento; hendiduras, grietas, crisis, lo ponen en discusión. Así, por otro lado, él no puede resignarse a aceptar sus experiencias, su saber, sean los de los eclipses, del vacío, de la disolución. Es demasiado consciente para no percibir esa disolución, pero es aún hombre de creencias para poder edificar sobre lo negativo.

En oscilación entre estas dos creencias, en el movimiento rebotado entre los dos extremos conceptuales encuentra lugar la personalidad de Mario Ridolfi, y ciertamente de otros muchos contemporáneos. Detectar en sus arquitecturas esta oscilación del conocimiento forma parte, sin embargo, de *otra* historia, aún por escribir.

«En el fondo, los mejores arquitectos siempre se han distinguido en cualquier momento. No han dado todo lo que podían dar, no han sido bien utilizados y han dicho, lo que han podido decir, *de contrabando*.»¹²

1. F. Rella, «La necesidad del racconto» en *La Casa di Dedalo* n.º 2/1984, p. 108;
2. «La costituzione dell'Associazione per l'Architettura Organica» en *Metron* n.º 2/1945, p. 75;
3. Extraído de «Piano incremento occupazione operaria, case per laboratori» ley Fanfani de 28/2/1949 n.º 43, I.ª, «Suggerimenti, norme e schemi per la elaborazione e presentazione dei progetti...», octubre de 1949;
4. M. Ridolfi, «Il Manuale dell'Architetto» en *Metron* n.º 8/1946, p. 36;
5. L. Quaroni, «Il paese del barocchi» en *Casabella* n.º 215/1957;
6. Entre los más importantes artículos sobre este tema, efr. E.N. Rogers, «La responsabilità verso la tradizione» en *Casabella* n.º 202/1954; E.N. Rogers, «Le preesistenze ambientali e i temi pratici contemporanei» en *Casabella* n.º 204/1955; A.A. VV., «Un dibattito sulla tradizione in architettura», en *Casabella* n.º 206/1955; E.N. Rogers, «La tradizione dell'architettura moderna italiana» en *Casabella* n.º 206/1955; R. Pane y E.N. Rogers, «Dibattito sugli inserimenti nelle preesistenze ambientali» en *Casabella* n.º 214/1957; R. Gabetti y A. D'Isola-V. Gregotti, «L'impegno della tradizione» en *Casabella* n.º 215/1957; L. Magagnato, «Esperienza storica e architettura moderna» en *Comunità* n.º 59/1958; P. Portoghesi, «Del neorealismo al neoliberty» en *Comunità* n.º 65/1958; C. Melograni, «Dal neoliberty al neopiacentismo» en *Il Contemporaneo* n.º 13/1959; R. Bahnam-P. Portoghesi, «Uno studioso inglese giudica l'architettura italiana» en *Comunità* n.º 72/1959; M. Bottero, «Rispetto delle preesistenze ambientali» en *Edilizia Popolare* n.º 30/1959;
7. R. Gabetti y A. d'Isola-V. Gregotti, *op. cit.*, p. 63 (el subrayado es mío)
8. M. Ridolfi, «Amara confessione» en *La Casa*, n.º 6/1960, p. 225;
9. M. Ridolfi, «Perché si costruisce una casa», conversación con C. Morozzi en *Modo* n.º 33/1980, p. 14;
10. M. Ridolfi, «Intervista con Ridolfi e Frankl» en *Controspazio* n.º 3/1974, p. 97;
11. M. Ridolfi, «Perché si...», *op. cit.*, p. 14;
12. M. Ridolfi, de una carta de septiembre de 1977 enviada a F. Cellini y C. d'Amato, publicada en *Controspazio* n.º 3/1977;
13. M. Ridolfi, «Amara confessione», *op. cit.*, p. 224.