

Mario Ridolfi. El dibujo y la renuncia

Mario Ridolfi. *Drawing and Renunciation*

PEDRO FEDUCHI CANOSA



Mario Ridolfi.
Mario Ridolfi.

La última revisión de la figura de Ridolfi en España se ha producido por mediación de la exposición *Mario Ridolfi (1904-1984)*, la *arquitectura de Ridolfi y Frankl* que se ha organizado en la sala de exposiciones del MOPT, en la galería porticada de los Nuevos Ministerios. No recuerdo cuándo fue la primera vez que conocí la obra de Mario Ridolfi. Sí recuerdo, en cambio, que mis profesores me enseñaron a Ridolfi como quien muestra orgulloso una captura. Todavía conservo la impresión que tuve al ver la diapositiva de las casas Franconi. Pudiera ser que el profesor que diera la charla fuera Antón Capitel (por aquel entonces interesado en la figura de Ridolfi por el gran parecido formal de su obra con la de Luis Moya).

Años después, cuando vi en Terni aparecer la figura de esas mismas casas al fondo de la Piazza Europa, no pude contener la agitación de aquel que *reconoce*. El recuerdo de aquella diapositiva continuaba tan claro como la

primera vez. Sin embargo, como ocurre cuando una cosa es verdaderamente valiosa, en ningún instante pudo el recuerdo competir con la imagen real. La vista de las demás arquitecturas que las rodean mantenían ocupada mi memoria en su afán por acumular; el palacio Spada, San Salvatore, la casa Pallotta. A golpes sucesivos se reconstruía el escenario completo de la plaza ridolfiana. Las distancias, las texturas, los colores y los detalles; todos los sentidos codificaban sin dar respiro a la memoria, que no conseguía comenzar a emitir, rebasada como estaba por los estímulos. Sólo pasado un rato pudo comenzar a funcionar y fue entonces cuando me di cuenta de que los recuerdos que conservaba no se teñían de la característica tristeza, de la profunda amargura del que ve defraudados sus anhelos.

Algo similar me sucedió al pasear por la exposición de la galería del MOPT. Ni una pizca de melancolía se infiltró en mis pensamientos al comparar los dibujos reales de la

obra de Ridolfi con los recuerdos de las ilustraciones conocidas en libros y revistas. Creo, a pesar de que pueda parecer lo contrario, que son pocas las obras que complementan y potencian bien la realidad de su existencia con la imagen transmitida por los medios de reproducción.

Los comisarios, Ricardo Sánchez Lampreave y Lucas Recuenco Pérez, señalan en el texto de introducción al catálogo que la figura de Mario Ridolfi ha interesado a los arquitectos españoles de una manera muy especial. Desde el edificio de la Posta en Piazza Bologna al barrio Tiburtino; desde la torre para el Motel Agip o la de la continuidad de Terni hasta la casa Lina; sucesivas generaciones de arquitectos hemos sido atraídos por el poder de la arquitectura de este romano.

Ricardo Sánchez Lampreave, Alvaro Soto y yo coincidimos escribiendo en el cuarto número de la reciente revista *Diseño Interior*. Comparto, como ellos, un mutuo interés por la figura de Ridolfi ya desde nuestro paso por la Escuela de Arquitectura. Además de ser de la misma generación, nos ha unido nuestra estancia en la Academia de España en Roma, algún que otro viaje de peregrinación a Terni y el haber tenido la ocasión de poder escribir sobre su obra.

Ellos coinciden, además, al escribir sobre la figura de Ridolfi. Por mi parte, pretendo

Pedro Feduchi Canosa es arquitecto y profesor de Proyectos de la Escuela de Arquitectura de Madrid. Ha escrito sobre temas de arquitectura italiana contemporánea y su artículo "Memoria y Lugar. Una reflexión sobre la actuación de Mario Ridolfi y Wolfgang Frankl en torno al Palacio Espada de Terni" fue publicado en *Arquitectura*, 271-272. Este texto es un comentario a la exposición *Mario Ridolfi (1904-1984)*, la *arquitectura de Ridolfi y Frankl*, que tuvo lugar en la Sala de Exposiciones del M.O.P.T., Madrid, durante el año 1991.

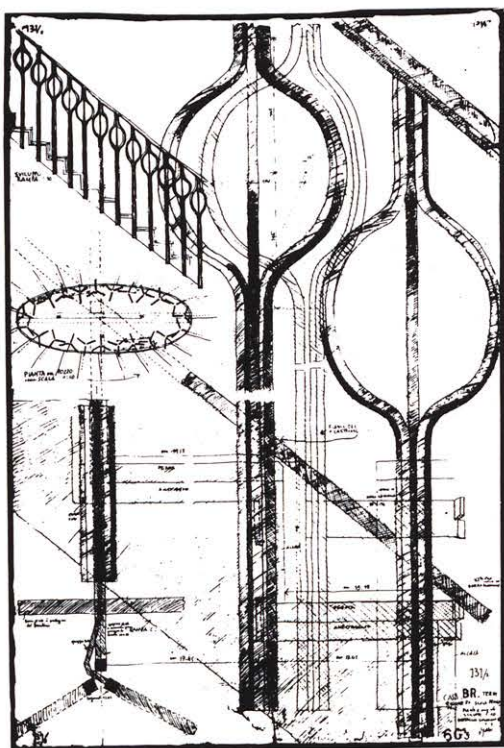
Pedro Feduchi Canosa is an architect and Professor of Design at the Madrid School of Architecture. He has written on issues of contemporary Italian architecture and his essay "Memory and Place. A Reflection on the Intervention of Mario Ridolfi and Wolfgang Frankl on the Palazzo Espada in Terni" was published in *Arquitectura*, 271-272. This text is a commentary on the exhibition *Mario Ridolfi (1904-1984)*. La *arquitectura de Ridolfi y Frankl*, which was held at the Sala de Exposiciones of M.O.P.T., Madrid, during 1991. Translated by Deborah Gorman.

retomar algunas de sus ideas en el texto que sigue, y extenderme en meditaciones algo más personales, sugeridas por la figura de este gran arquitecto.

Ricardo Sánchez Lamprave publica en ese número un artículo (complemento al catálogo de la exposición) que titula "El lenguaje de la materia". En él hace hincapié en uno de los aspectos que más preocupaban a Ridolfi: la necesidad de producir un lenguaje, el dibujo, con el que poder ser entendido por los que después construirían sus obras.

Para mí, el dibujo en Ridolfi es inseparable de la comprensión de sus obras. Es más, la forma en la que Ridolfi dibujaba la materia era el lenguaje de su arquitectura. Por eso es el "artesano de la arquitectura" por excelencia, como gustaba llamarse. Porque el arquitecto no es artesano más que de sus dibujos. No es quien fabrica; es quien proyecta.

Este poder de concreción que tenían sus caligráficos dibujos le ayudaban a acercarse al problema de la conversión del pensamiento en hecho; cualquier elemento de la construcción quedaba previamente materializado por su propia mano, una mano que confería casi la



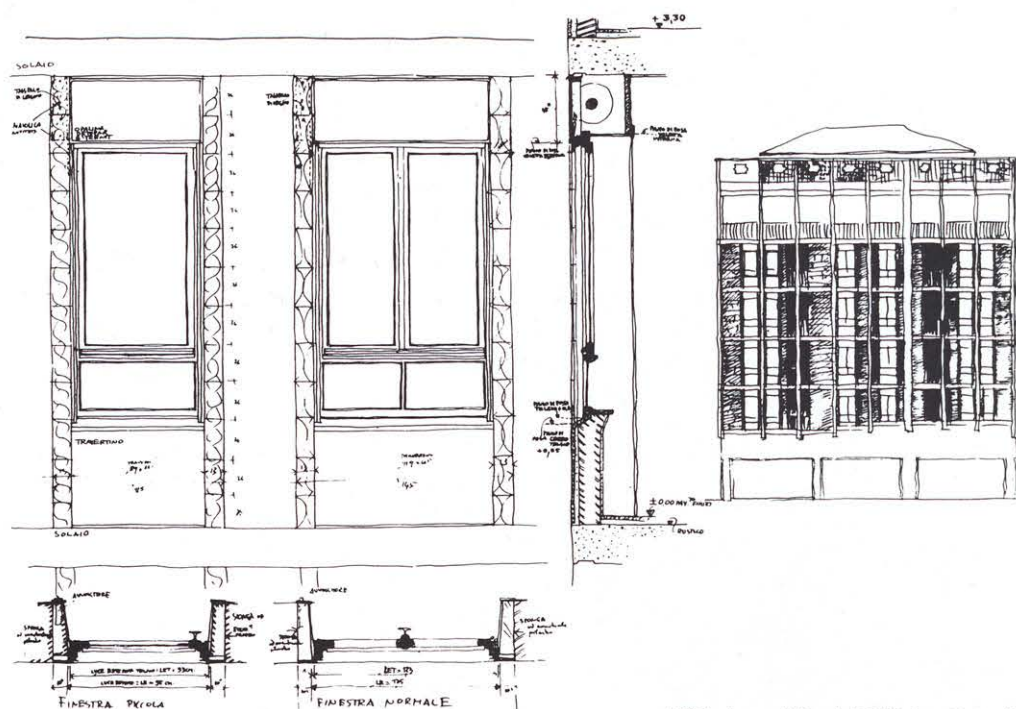
Fotografía y dibujo de la barandilla de la escalera principal de la casa Briganti, Terni, 1962/63 (con W. Frankl y D. Malagricci).
 Photograph and drawing of the railing of the main stair of the Briganti house, Terni, 1962/63 (with W. Frankl and D. Malagricci).

posibilidad de ser realidad antes de que esta fuera fabricada. Por eso es tan importante el cómo se fabrica la arquitectura en Ridolfi. Sólo desde este cómo se puede llegar a la creación, a la construcción. El hacer del arquitecto es la concepción previa de lo que se debe fabricar, y su herramienta, su lenguaje, está en el dibujo. Sólo si se dibuja es arquitectura.

Por otro lado, Alvaro Soto, en su artículo "La ciudad, encuentro obligado de arquitecturas", hace hincapié en que hoy, la ciudad es como un bodegón, como una naturaleza muerta. Para mí como para él, Ridolfi en Terni es un

arquitecto de naturalezas muertas, de bodegones.

Ampliando el tema de la representación de la arquitectura, diré, que a mí Ridolfi se me empareja con un pintor como Morandi, un pintor de la pintura. Es curioso como esta comparación entre arquitecto y pintor lleve a G. Canella y A. Rossi, en su artículo "Arquitectos italianos: Mario Ridolfi" (*Comunita*, núm. 41, 1956), a valorar la igualdad de colores entre la paleta de Guttuso y las torres de Viale Etiopía. Su deseo al agruparlos fue buscar la identificación con la escuela "neo-realista"



Edificio Franconi, Terni, 1959/60 (con W. Frankl).
Franconi building, Terni, 1959/60 (with W. Frankl).

romana. A mí me mueven otros intereses.

Aunque de una generación anterior a él, Morandi tiene valores estéticos que creo reconocer en la arquitectura de Ridolfi. Valores que se ven condensados en torno a una idea de *renuncia*. Idea que se halla enclavada en el centro de la producción artística de ambos.

La renuncia a la que me refiero podemos comenzar a verla en la elección de los temas (Ridolfi, como Morandi, tiene un repertorio limitado en el que insiste tercamente: superposición y agrupación, superficie exterior quebrada, movilidad ascendente u oscilante), o en el *rechazo* a cualquier búsqueda de la *novedad* (al igual que el pintor boloñés es capaz de reducir su repertorio hasta desbordar lo cotidiano, una atenta observación de la monotonía les sirve de fuente de inspiración), o a la renuncia a la *utilidad* por último. Recordemos lo que él mismo decía en una carta abierta a los estudiantes de arquitectura titulada "Amarga confesión" (*La Casa*, núm. 6, 1959). "En el fondo, no es tanto la vuelta a la

libertad como la búsqueda de una conciencia, y el deseo de que nos lleve a una búsqueda de mayor emotividad y de mayor alegría de vivir, a la búsqueda de lo inútil, que probablemente es más importante en la vida que las cosas útiles, como las que ha sugerido el funcionalismo..."

Son autores que desean mantener el aire de pobreza de las cosas, ya que es allí donde se esconde la naturalidad y la serenidad anheladas (cualidades bastante raras hoy en día). Giorgio Morandi, como Mario Ridolfi, sienten predilección por los intersticios de la forma; en ellos encuentran su mayor placer, su fin último. Autores que creen que la explicación a la globalidad está en el detalle, en los que no existe búsqueda de dios alguno, sino más bien de su ausencia. Al tiempo, no son artistas que busquen lo fragmentario, porque por encima de sus obras siempre reconocemos esa soledad que los encierra y que los protege, que los hace tan herméticos como profundos y por la que los apreciamos tanto.

La Historia en ambos está presente, pero no para copiar repertorios, ni para inventar nuevos; está para ampliar los existentes, para apropiarse de cauces distintos dentro de los conocidos. Sólo resta pensar en cómo la renuncia puede encontrarse también en la posición ante la Historia. En el momento en el que vivieron, la evolución marcaba la ley y renunciar a ella era inmoral. Por eso, en general, existía un deseo de búsqueda voluntaria, consciente, de la novedad. Si la conciencia de esa idea está cargada de intenciones morales, otros valores que no son los de la evolución histórica pierden interés y se convierten en retrógrados.

Pero si el hecho histórico se caracteriza por algo, es por la concatenación de sucesos objetivos, la sucesión es el contenido intrínseco de la Historia. Los hechos son ordenados a posteriori por medio de la abstracción que hacemos de ellos. De la agrupación de varios se abstrae, dándoles un contenido que no tenían al producirse, un valor concreto. Si Morandi y Ridolfi fueron conscientes de esta evidencia, pudieron pensar, ¿por qué considerar positivos sólo los valores que buscan la evolución por medio de la novedad? ¿No podrían serlo también otros que no estuviesen concebidos por la voluntariedad de la búsqueda de la evolución?

¿Existe, en la renuncia de Ridolfi y Morandi, un intento de huir de la evolución dictatorial histórica presente en todo el pensamiento moderno? Sí, en tanto que la vertiginosa sucesión de hechos y el reclamo de la novedad, que ahora más que nunca sentimos, dejó de ser un problema para ellos. Posiblemente la renuncia fue su respuesta, pero una renuncia en la que no existe abandono. Una renuncia en la que hoy yo puedo llegar a apreciar un rasgo propio de valor.

The latest review of the figure of Ridolfi in Spain took place through the exhibition Mario Ridolfi (1904-1984), the architecture of Ridolfi and Franki that was organized in the exhibition hall of the MOPT [the Spanish Ministry of Public Works and Transportation], in the porticoed gallery of Nuevos Ministerios. I don't remember when I first encountered the work of Mario Ridolfi. I do

remember, however, that my professors taught me about Ridolfi like those who proudly display. I still retain the impression that I had upon seeing the slide of the Franconi houses. It may be that the professor who gave the talk was Antón Capitel (at that time interested in the figure of Ridolfi because the great formal resemblance of his work with that of Luis Moya).

Years later, when I saw the shape of those same houses at the far end of the Plaza Europa in Terni, I could not contain the excitement of someone

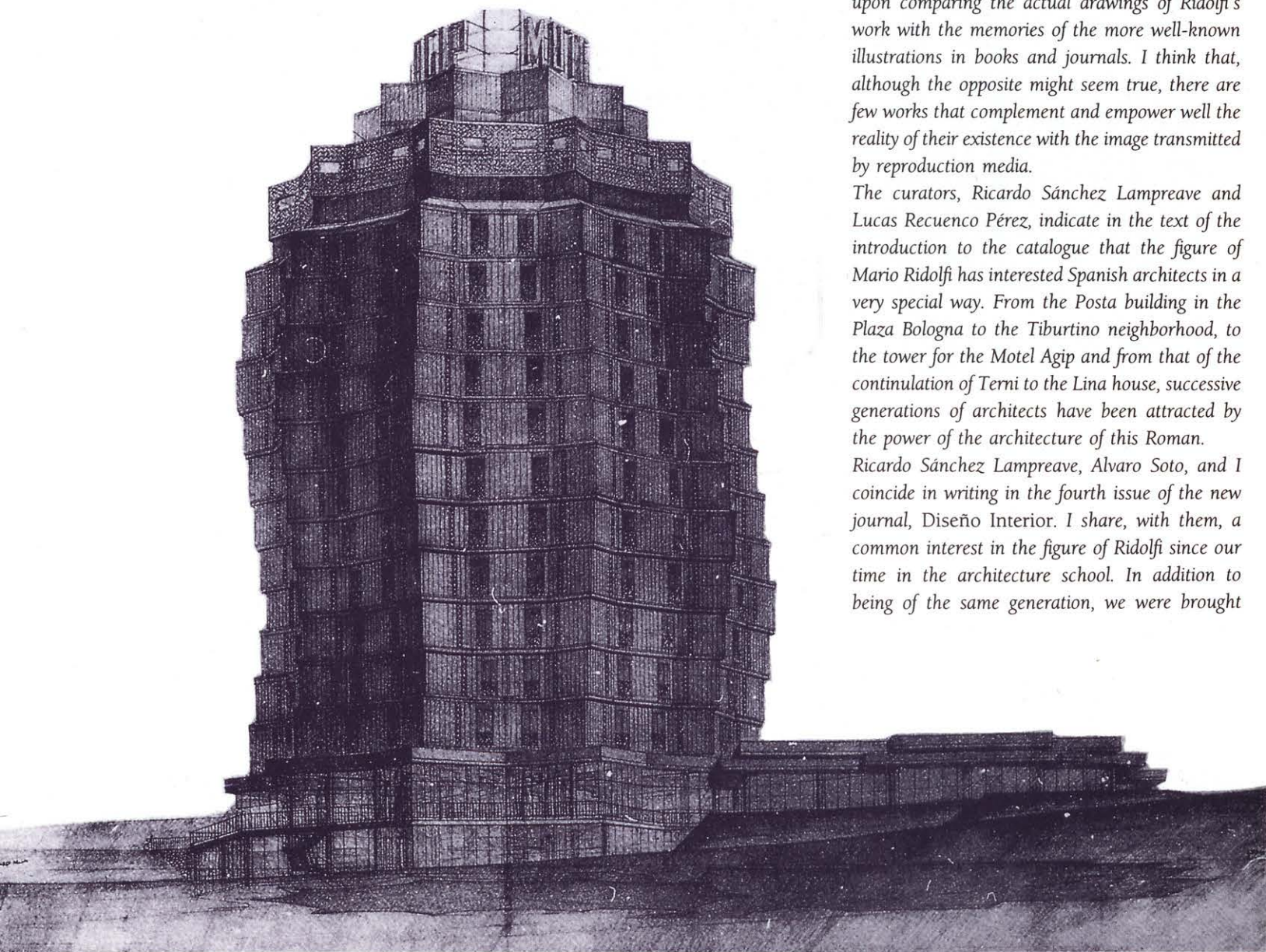
who recognizes. The memory of that slide was as clear as the first time. Nevertheless, as happens when something is truly valuable, in no moment could the memory compete with the real image. The view of other architectures that surround them kept my memory occupied in its zeal for accumulating images: the Spada palace, San Salvatore, the Paliotta house. In successive blows the complete setting of the Ridolfian plaza was

reconstructed. The distances, textures, colors, and details; all the senses codified without giving memory respite, which did not manage to begin to emit, overtaken as it was by the stimulus. Only after a time could it begin to function, and it was then that I realized that the memories I preserved were not tinted with the characteristic sadness, with the profound bitterness of he who sees his longings disappointed.

Something similar happened to me upon walking through the exhibition in the MOPT gallery. Not a single trace of melancholy infiltrated my thoughts upon comparing the actual drawings of Ridolfi's work with the memories of the more well-known illustrations in books and journals. I think that, although the opposite might seem true, there are few works that complement and empower well the reality of their existence with the image transmitted by reproduction media.

The curators, Ricardo Sánchez Lampreave and Lucas Recuenco Pérez, indicate in the text of the introduction to the catalogue that the figure of Mario Ridolfi has interested Spanish architects in a very special way. From the Posta building in the Plaza Bologna to the Tiburtino neighborhood, to the tower for the Motel Agip and from that of the continuation of Terni to the Lina house, successive generations of architects have been attracted by the power of the architecture of this Roman.

Ricardo Sánchez Lampreave, Alvaro Soto, and I coincide in writing in the fourth issue of the new journal, *Diseño Interior*. I share, with them, a common interest in the figure of Ridolfi since our time in the architecture school. In addition to being of the same generation, we were brought



Proyecto para el motel Agip, Sttebagni, 1968 (con W. Frankl y D. Malagricci).
Project of the Agip motel, Sttebagni, 1968 (with W. Frankl and D. Malagricci).



Naturaleza muerta, 1953.
Still life, 1953.

together by our time in the Spanish Academy in Rome, an occasional pilgrimage to Terni, and the opportunity to write about his work.

They coincide, in addition, in writing about the figure of Ridolfi. For my part, I am attempting to pick up some of their ideas in the text that follows and extend myself in somewhat more personal meditations, suggested by the figure of this great architect.

Ricardo Sánchez Lampreave publishes in this issue and article (complement to the exhibition catalogue) entitled, "The language of matter". It makes a special point of one of the features that most worried Ridolfi, the need to produce a language—the drawing—with which to be able to be understood by those who would later build his works.

For me the drawing in Ridolfi is inseparable from the understanding of his works. Moreover, the

form in which Ridolfi drew matter was the language of his architecture. For that reason he is the "artisan of architecture" par excellence, as he liked to call himself, because the architect is not an artisan of more than his drawings. He is not the one who builds; he is the one who designs.

This power of concretion that his calligraphic drawings had helped him approach the problem of the conversion of thought into deed; any element of construction was previously materialized by his own hand, a hand that conferred almost the possibility of being reality before it was built. For that reason how Ridolfi's architecture is made is so important. It is only from this that one can arrive at the creation, at the construction. The work of the architect is the conception of what must be built, and its tool, its language, is in the drawing. Only if it is drawn is it architecture.

On the other hand, Alvaro Soto, in his article "The

City, Required Meeting Point of Architects", emphasizes that today, the city is like a still life. For me, as for him, Ridolfi in Terni is an architect of still lifes.

Broadening the subject of the representation of architecture, I will say that to me Ridolfi can be compared to a painter like Morandi, a painter of painting. It is odd how this comparison between architect and painter brings G. Canella and A. Rossi to value the equality of colors between the palette of Gutuso and the towers of Viale Etiopia in the article "Italian architects: Mario Ridolfi" (Comunita, no 41, 1956). Their desire to group them was to seek identification with the Roman "neo-realist" school. However, other interests move me.

Although from a generation previous to his, Morandi has aesthetic values that I think I recognize in Ridolfi's architecture. Values that are condensed around an idea of renunciation—an idea that is found riveted in the center of the artistic production of both men. The renunciation to which I refer can be seen in the choice of subjects (Ridolfi, like Morandi, has a limited repertoire in that he insists stubbornly on superposition and grouping, uneven exterior surface, ascending or oscillating mobility), or in the rejection of any search for novelty (just as the Bolognese painter is capable of reducing his repertoire to the point of surpassing the everyday. An attentive observation of monotony serves them as a source of inspiration), or, in the end, to the renunciation of utility. We recall what he said himself in an open letter to architecture students, entitled, "Bitter Confession" (La Casa, no 6, 1959): "In the end, it is not so much the return to freedom as the search for greater emotion and greater joie de vivre, in the search for the useless, that probably is more important in life than useful things, such as those that functionalism has suggested...."

Ridolfi and Morandi are authors who wish to maintain the sense of the poverty of things, since it is there where the longed-for naturalness and serenity are hidden (rare enough qualities these



116 days). Giorgio Morandi, like Mario Ridolfi, feels a predilection for the interstices of form; in them they find their greatest pleasure, their ultimate end. They are authors who believe that the explanation of globality is in the detail, in which there does not exist a search for any god, but rather for his absence. At the same time, they are not artists who seek the fragmentary, because beyond their works we always recognize that solitude that encloses them and that protects them, than makes them as hermetic as profound and for which we appreciate them so much. History is present in both, but not in order to copy repertoires, nor to invent new ones; it is to broaden the existing ones, to appropriate from different sources within those known. The only thing that

remains is to think about how renunciation can also be found in the face of history, in the moment in which they lived, evolution marked the law, and renunciation of it was immoral. For that reason, in general, there existed a desire for a voluntary, conscious search for novelty. If the consciousness of that idea is charged with moral intentions, other values that are not those of historical evolution lose interest and become reactionary.

But if there is something that characterizes the historical event. It is the concatenation of successive objectives, the succession is the intrinsic content of history. Events are arranged a posteriori by means of the abstraction we make of them. The grouping of several of them is abstracted, giving them a content that they did not have when

they took place, a concrete value. If Morandi and Ridolfi were conscious of this evidence, they could think: Why consider as positive only the values that seek evolution by means of novelty? Couldn't others be positive that weren't conceived by the volition for the search of evolution?

Does there exist, in the renunciation of Ridolfi and Morandi, an attempt to flee from the dictatorial historical evolution present in modern thought? Yes, in that the vertiginous succession of events and the attraction of novelty that we feel now more than ever stopped being a problem for them. Possibly renunciation was their response, but a renunciation in which abandonment does not exist. A renunciation in which today I can come to appreciate traces of courage.

Las letrinas como pretexto

Latrines as Pretext

CARLOS SAMBRICIO

Frente a una historia de la arquitectura entendida en términos de composición arquitectónica o frente al análisis del hecho constructivo establecido desde la referencia a la tríada vitrubiana surgía, hace pocos años, la preocupación por estudiar la evolución del espacio doméstico; ante la historia total surgía el interés por comprender cómo la vida cotidiana

había determinado el espacio arquitectónico, asumiendo la idea de Tocqueville cuando señalaba cómo la familia —en tanto que forma de ordenar la vida social y política— genera un código de valores que marcan la cultura de su mundo.

Los estudios sobre la vida privada —sobre la familia, el rol de la mujer o la casa— tuvieron

desarrollo posterior por parte de quienes se interesaron en conocer cuáles eran los “usos” y “programas” establecidos en cada momento para el espacio doméstico: y si en un principio este análisis se centró en la casa —en cuanto que referencia primera— poco a poco el estudio de los usos —de los programas de necesidades— se aplicaron también a la ciudad; enfrentarse, por ejemplo, al trazado de las redes de alcantarillado o alumbrado significaba analizar la trama urbana al tiempo que suponía cuestionar la forma de vida en cada uno de los barrios de la ciudad (viendo sus características); conocer la existencia de actividad edilicia implicaba saber cómo se produjo su transformación urbana, y enfrentarse a las ordenanzas municipales en los siglos XVIII y XIX suponía no ya estudiar el hecho urbano desde la referencia a normas de ornato sino, por el contrario, desde ordenanzas de aire, fuego y agua que regulaban la relación entre ancho de calles y altura de las edificaciones (para que —desde supuestos higienistas— “...el aire y el sol puedan entrar en las calles, ventilándolas y saneándolas”) al tiempo que definían qué calles debían ser consideradas de primer orden, cuáles de segundo y cuáles de tercero, fijando —para cada una de ellas— anchos y alturas precisas. El uso de la ciudad, por otra

Carlos Sambricio es catedrático de Historia de la Arquitectura de la Escuela de Arquitectura de Madrid. El presente texto es un comentario al reciente libro de Roger-Henri Guerrand *Las letrinas: Historia de la higiene urbana*, Valencia, Edicions Alfonso el Magnánim, Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, número 48, 1991.

Carlos Sambricio is Chairman of History of Architecture in the School of Architecture of Madrid. This text is a commentary on Roger-Henri Guerrand's recent book *Las letrinas: Historia de la higiene urbana*, [Letrines: History of Urban Hygiene] Valencia, Edicions Alfonso el Magnánim, Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, número 48, 1991. Translated by Deborah Gorman.