Reflexiones sobre los años de la reconstrucción italiana, a partir de la experiencia del Tiburtino en Roma

Carmen Díez Medina

El hecho de que la arquitectura, como cualquier otra manifestación del arte, se encuentra inexorablemente ligada a los ideales o preocupaciones de una época es algo que probablemente nadie pondría en tela de juicio. Cuando se hace de verdad arquitectura, la estrecha relación entre lo que se construye y el momento histórico que se está viviendo es indiscutible. De hecho, en las historias de arquitectura se suele comenzar por hacer una breve introducción referente al contexto social, político o cultural en el que se sitúa el asunto que se quiere estudiar. Pero también podemos plantearlo al contrario, también nos pueden servir los edificios para leer los conflictos de la historia que en ellos se reflejan; conflictos de ideas, de intereses, de lenguajes, de personalidad... Ya lo dijo Moneo hace muchos años cuando sugería lo útil que sería utilizar la arquitectura como "eficaz bisturí para comenzar a desentrañar la situación mental de una determinada época"(1); y me parece que este ejemplo que nos ocupa no puede ser más apropiado. Los barrios romanos del Tiburtino y Tuscolano, así como las torres ridolfianas del viale Etiopia, construidos todos ellos al inicio de los cincuenta, más que como hechos arquitectónicos en sí, nos van a servir de ayuda para intentar desenmarañar la particular complejidad de un momento y de una posición cultural de valor histórico. Son los primeros barrios sociales de la posguerra y, como vamos a intentar explicar, registran claramente las contradicciones e incertidumbres de aquellos años.

La experiencia del Tiburtino, la más controvertida de todas (2), en torno a la cual van a girar estas reflexiones, reúne a los dos nuevos "maestros", Ridolfi y Quaroni, junto con algunos jóvenes colaboradores, entre los que se encontraban los por aquel entonces jovencísimos Carlo Aymonino y Mario Fiorentino. Este experimento innovador, que agrupaba alrededor de los dos coordinadores y jefes de grupo a jóvenes arquitectos recién salidos de la Escuela, dice mucho de la actitud programática que iba a marcar el proyecto.

La planta por sí misma explica ya muchas cosas (fig. 1). De ella se desprende a primera vista la afanosa voluntad por ser "orgánica", la intención de crear un ambiente informal, donde la tipología (casas en hilera, chalés adosados y torres) aparece vagamente como único factor marginal de control. Un "organicismo" entre comillas, cuyas raíces, como vamos a ver en seguida, son muchas y complejas.

En esta manifiesta voluntad de crear espacios urbanos articulados, que nace del interés por determinar el bienestar "psicológico" de sus habitantes, late sin duda el recuerdo de ciertas experiencias aún no olvidadas. Sobre los hombros de los arquitectos romanos de la reconstrucción tenía necesariamente que pesar aquel oscuro capítulo de los "sventramenti" en el centro histórico y de las llamadas "borgate ufficiali" (fig. 2); ambas operaciones, aberrantes desde el punto de vista social y cultural, que constituyen la sustancia de la intervención urbanística llevada a cabo por el fascismo en Roma desde 1924 (3). Las llamadas "borgate" o nuevos barrios periféricos, previstos para una duración de diez a quince años, se habían caracterizado morfológicamente por su aislamiento no sólo topográfico sino también social y visual con respecto a la ciudad, por la ordenación conforme a un esquema rígido y geométrico -casas todas iguales que unificaban en inhumana repetición a los habitantes pertenecientes a una sola clase social- y por la falta absoluta de integración con el ambiente del campo. Junto a las precarias tipologías desarrolladas y a la pobreza de los materiales empleados presentaban una imagen análoga a la de los núcleos de barracas surgidos espontáneamente en los suburbios de la ciudad. Que los arquitectos de la reconstrucción tenían muy presente el recuerdo de estas operaciones y que a toda costa, aunque fuera por muy diversos caminos, se quisieran distanciar de ellas es algo que no merece más explicación.

Pero también conviene recordar cómo, tras la invasión de Etiopía en 1935 y la proclamación del Imperio en el 36, el recrudecimiento del régimen fascista condujo a utilizar la retórica de la "romanidad" como soporte del nuevo mito imperial. Tomando por referencia la arquitectura de la antigua Roma, se construyó un lenguaje que, apoyándose en los nuevos valores de monumentalidad, masividad, ritmo y simetría, fuera capaz de representar la "renovada grandeza" de Italia (4). Grandes concursos nacionales reúnen en Roma a los más importantes arquitectos italianos, registrando fielmente los profundos cambios políticos y culturales. Los proyectos presentados a los concursos para el Palazzo del Littorio (1937) o para la E42 (1937-39) son buen ejemplo del clima en el que se había trabajado en aquellos años. El Foro Mussolini, la Via del Rinascimento, la via della Conciliazione (5), la Piazza Augustea, Ministerios, Palacios de Justicia..., concebidos en la más profunda retórica, invaden Roma. En todos ellos se respira esa "monumentalidad clásica" elegida por el régimen como lenguaje capaz de representar mejor las propias aspiraciones políticas. La intensa reacción de muchos de los proyectos de posguerra a la ampulosidad de esa arquitectura recién heredada era de esperar. Los arquitectos del Tiburtino, y Ridolfi muy concretamente (6), habían vivido personalmente esa adhesión obligada al bando del régimen; el vivo recuerdo de estas experiencias se deja sentir sin duda en el proyecto.

Quizá en este contexto se pueda entender mejor la significación de la por aquel entonces fertilísima APAO (Associazione per l'architettura organica), de la que eran miembros los arquitectos del Tiburtino y detrás de la que se perfilaba la figura inquieta del joven Zevi ("los hombres como Zevi eran utilísimos", diría de él Ridolfi a propósito de su entregada participación en Metron), incansable "agitador cultural" y uno de los personajes clave, a pesar de su juventud, para el desarrollo de la arquitectura italiana de aquellos años. Zevi, que tras diplomarse con Gropius había vuelto en el 43 de Harvard entusiasmado con Wright, estaba convencido de que era precisamente la arquitectura orgánica el camino que había que seguir para afrontar los problemas de la reconstrucción. Su vehemente contribución a la cultura de aquellos años, no tanto

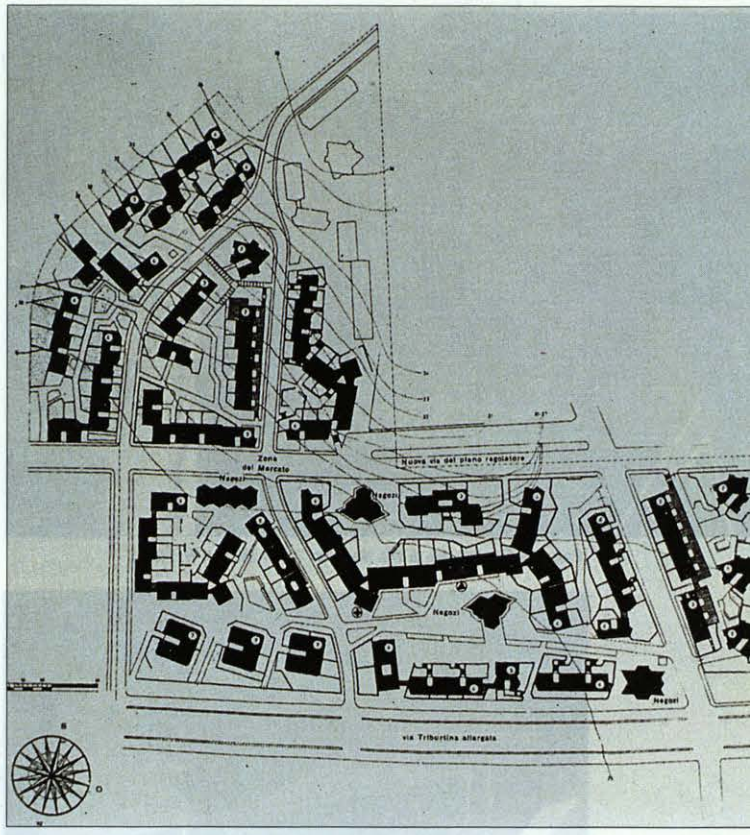
por su obra construida como por su intensa labor de instigación a una renovación de la arquitectura, se deja sentir en muchos de aquellos proyectos que aparecen teñidos de esa particular intención a la que se insistía en calificar de orgánica y que esconde en toda su complejidad uno de los momentos más difíciles de la historia de Italia. El ataque directo al Le Corbusier defensor de la casa como "machine à habiter" y a la rigidez del funcionalismo postbélico de los años 20 encierra un duro reproche a una arquitectura que ha olvidado a quién va destinada. Los presupuestos de Zevi, en un momento en el que el tema de lo social y lo colectivo había adquirido un valor de auténtica militancia, no eran compatibles con el espíritu de Le Corbusier, demasiado brillante y activista como para sufrir silenciosamente una aspiración a órdenes arquitectónicos "despersonalizados". Sus edificios, dice Zevi, no responden con modestia y adherencia a sus temas sociales, sino que son "esperimenti di laboratorio per dimostrare una teoria anch´essa sociale, se volete, ma di una socialità utopistica, universalista, in certo senso dittatoriale a sicuramente presuntuosa" (7). Y es precisamente este aspecto social y poético frente al terrorismo geométrico de las vanguardias y a la "neue Sachlichkeit", ese sentido humano tan aaltiano de la arquitectura, el que Zevi reivindicaba al hablar de arquitectura orgánica, una arquitectura que retoma la definición que de ella habían hecho los arquitectos suecos, "funzionale non solo rispetto alla tecnica e alla utilità, ma alla psicologia dell´uomo" (8).

El afán por determinar un ambiente de bienestar en el que se desarollara la vida social, la presencia de ese factor psicológico, que en el Tiburtino habría de convertirse en un arma de doble filo, se deja intuir ya en la disposición general de la planta, que - impregnada de las doctrinas zevianas y de su mensaje postfuncionalista, la humanización de la arquitectura - pretende crear un espacio urbano adecuado a las necesidades de sus habitantes.

Sin embargo, la lectura más atenta de las plantas de vivienda deja entrever ya alguna de las contradicciones que se ocultan tras el insistente empleo de esta terminología organicista. La concepción wrightiana del edificio moderno como "esencia orgánica", donde el espacio fluye frente a la "insensata acumulación de partes" (9) no parece encontrar eco en estas tipologías. Quaroni, por su parte, más interesado en la concepción urbanística, propone una arquitectura homogénea, una "despersonalización" del edificio, como decíamos antes, con vistas a destacar el espacio urbano, la vida que habría de desarrollarse en sus calles (proponía edificios anónimos, amalgamados por un color casi único, elaborado sobre la base de dos o tres tierras romanas). Pero en sus viviendas, la distribución espacial es absolutamente convencional; y el que las irregularidades creadas por el achaflanamiento de algunos ángulos confieran a las plantas un aire de cierta libertad no las convierte por ello en orgánicas. Por el contrario, los edificios de Ridolfi, y en especial sus chalés adosados (fig. 3) -sin duda lo mejor del proyecto-, sí manifiestan una fuerte voluntad arquitectónica (10), esa tan ridolfiana inclinación a consideraciones formales, al tema del material, del color, del detalle, que en este proyecto se encamina muy particularmente y con una intencionalidad muy definida a la recuperación de elementi, materiales o soluciones arquitectónicas de la tradición popular, pero que en ningún caso se debe confundir con una forma de organicismo.

¿Qué es lo que se esconde detrás de estas imprecisiones?

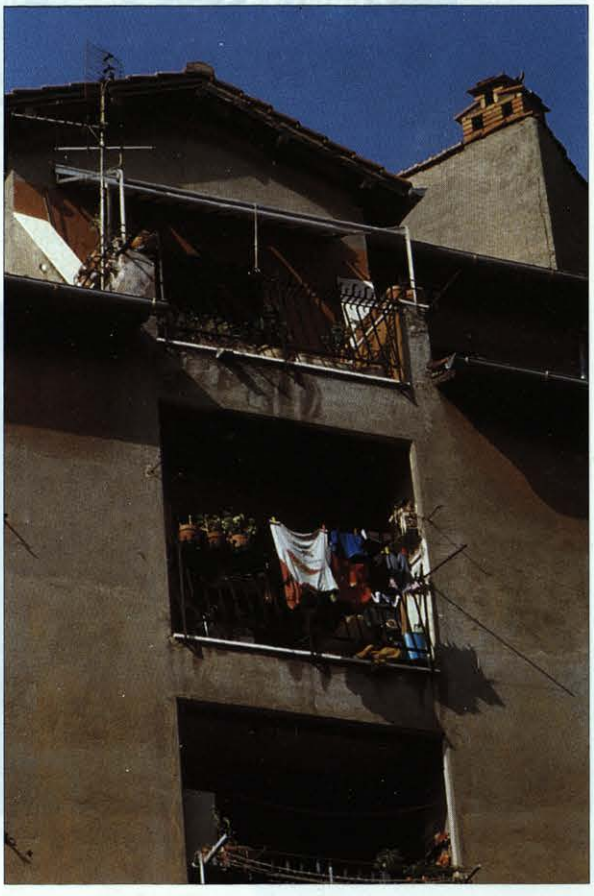
La arquitectura orgánica, contaminada por todos estos avatares interdisciplinares, se había convertido en una solución redentora en la que se proyectaban las esperanzas y los sueños, las ilusiones y anhelos de la posguerra. Pero la definición wrightiana de arquitectura orgánica, tan ligada a la experiencia personal de Wright y cuya difusión ya en el debate americano había adquirido un valor inexacto, no era tan



Planta de conjunto del barrio Tibutino. Ridolfi y Quaroni (1950-54).

Detalle del paramento exterior de las torres del Viale Etiopia. Ridolfi (1951-54), con W. Frankl.

Palazzina Rea en viale di Villa Massimo. (1934-36), con W. Frankl.



Las torres de Ridolfi en el Tiburtino.

fácilmente trasladable al caso particular de aquella compleja y heterogénea Italia, que - como refleja el gran documento que es el número de Costruzioni Casabella del 46 dedicado a Pagano - estaba viviendo la "última primavera" del racionalismo mientras se preparaba para afrontar la reconstrucción. En estas condiciones, el enfrentamiento con la tarea concreta tenía que dejar forzosamente al descubierto la fragilidad de los planteamientos teóricos.

Y si no, baste el ejemplo de la palazzina de la via dei Monti Parioli en Roma (1947), de Zevi con Piccinato y Radiconcini, para comprobar las dificultades que se plantearon al intentar la transformación "orgánica" de una tipología bien definida como es la "palazzina" (11), uno de los episodios más significativos de la arquitectura romana, utilizado por más de dos generaciones de arquitectos como campo de experimentación. Esta tipología, que apareció como volumen preciso enraizado en la tradición y al mismo tiempo novedosísimo, ha estado desde su origen ligada a una estricta normativa, con una dimensión entre el palacete urbano romano y la villa aislada en parques o jardines, con sus cuatro fachadas igualmente significativas y presentando constantes que la hacen reconocible. La transformación tipológica planteaba por tanto grandes problemas, que se hacen manifiestos en este proyecto: aun con todo su convencimiento y su entusiasmo, el defensor por antonomasia de la arquitectura orgánica en Italia no consigue más que la introducción embrional de sus ideas: algunos muros correderos buscando la fluidez de un espacio contínuo y un tímido intento de articulación volumétrica exterior como expresión de rechazo a la planta tipo (12).

También en este campo de experimentación con la tipología de la palazzina, pero en este caso a propósito de sus reflexiones sobre el racionalismo, Ridolfi había demostrado mucha mayor destreza y claridad al advertir en seguida la dificultad de operar con objetos como la palazzina, generada por derivación de otro tipo arquitectónico totalmente ajeno a la tipología racionalista (13). Si obsevamos la planta de la palazzina Rea, por ejemplo, y en especial la escalera inclinada o las fachadas alineadas con la calle, no encontramos ningún indicio de organización racional. En lugar de intentar la fragmentación del edificio para adecuarse a las irregularidades del solar o de forzar la lógica de la subdivisión racional de la planta (como hizo puntualmente en los proyectos de Ostia bajo muy distintas condiciones), Ridolfi propone uno de sus procedimientos típicos -arquitectura por elementos podríamos llamarlo-, que encontraremos también en otros de sus proyectos, como las torres del viale Etiopia (fig.4) o la escuela de Terni: la descomposición en elementos racionales simples, lo cual permite la reutilización de estos elementos una vez descompuestos, recuperando así la "racionalidad" como suma de elementos racionales, ya sean materiales (servicios, cerramientos, estructuras) o de método (aplicación de un análisis distributivo racional). En este edificio, la definición del muro como diafragma complejo, tema que ya había interesado a Ridolfi en proyectos anteriores(14), viene maduramente desarrollado con una notable precisión. Tanto las soluciones distributivas (creación de un frente de dormitorios con terrazas) como las arquitectónicas (salientes, cerramientos laterales de las terrazas, uniones que evidencian las distintas funciones de los elementos, pérgola del ático) determinan la autonomía de la fachada-diafragma y su articulada profundidad, convirtiéndose este proyecto, por su actitud analítica y por superar el conflicto que la tipología planteaba, en uno de los ejemplos más celebrados del racionalismo romano de los años 30 (fig. 5).

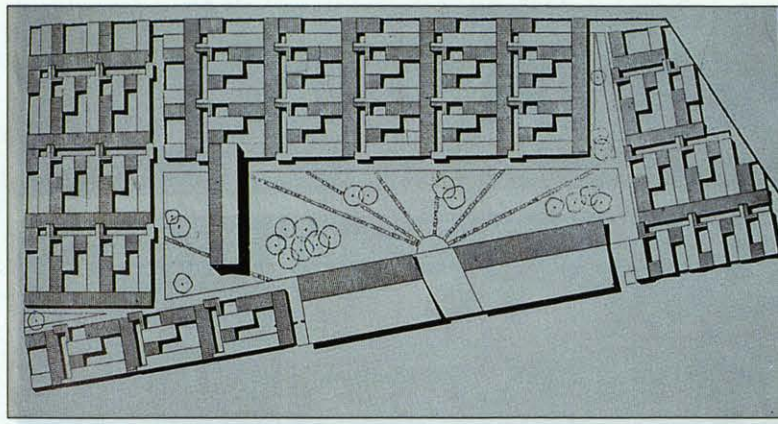
Pero volvamos a nuestro tema. El convencimiento de "tener que" construir de manera orgánica, decíamos, planteaba grandes problemas a la hora de aplicarse a un caso concreto, dejando al descubierto en su desarrollo las inseguridades y desconciertos que señalan la cultura italiana de aquellos años. Pero además, la amplia definición que Zevi da de la arquitectura

orgánica, que acabaría englobando proyectos de la más diversa índole, pagaba por otro lado el tributo de servir de bandera a una determinada ideología, que se oponía a la milanesa opción "racionalista", preocupada en recoger la herencia cultural de antes de la guerra, en una continuidad más tarde teorizada por Rogers. En este contexto, la APAO encontraba su contrapunto en la ortodoxia del Movimento studi di architettura de Milán (MSA); y ambas eran utilizadas como estandarte identificador. A pesar de que esta polarización de tendencias no acusaba ya la corrosiva mordacidad que había caracterizado los análogos debates tras la 1ª guerra mundial (15), el presentar una actitud comprometida se había convertido en imperativo y pocos fueron los que se sustrajeron a este torbellino. No hay más que ver la polémica actividad desarrollada en aquellos años por las revistas de arquitectura, como era el caso de Metron (Zevi), Domus (Rogers), Spazio (Moretti) o La nuova città (Michelucci). Era importante dejarse ver con etiquetas políticas y culturales, había que tomar partido, y el ser "orgánico" representaba una de las posibilidades: "l´equazione architettura organica = architettura della democrazia è utile piú che altro per riconocersi, non certo per riconoscere" (16), lo cual no necesariamente ayudaba a clarificar la definición de este tipo de arquitectura, sino más bien contribuía a agudizar la confusión general.

En los trazos inquietos del Tiburtino se puede leer este trasfondo de agitación cultural, las rebeldes alineaciones de sus edificios delatan este conflicto entre lo "racional" y lo "orgánico", que de alguna manera tenía que explotar en toda la compleja ambigüedad de sus contrapuestas implicaciones.

Pero aún se pueden leer más cosas en los atrevidos balcones que se asoman a participar de la vida de la calle, en la profusión de chimeneas que dialogan con los pinos y farolas circundantes, en las contraventanas entreabiertas o en los despreocupados canalones vistos. Tejadillos protectores que surgen por doquier no exentos de ingenuidad, modestos muros enfoscados, la insistente presencia del ladrillo en celosías de ventilación o en muretes y patios..., todo remite a una búsqueda de comunicación con las clases sociales de repente protagonistas que, a la revancha de un largo pasado como perdedoras y en gran parte provenientes del campo, inundaban las ciudades. Se acababa de salir de una guerra. Había hambre y desempleo. Y todo ello, en un importante momento de expansión. La necesidad de vivienda originada por la emigración era espantosa. Y el Tiburtino, con su arquitectura de tejas y hierros forjados, como los textos de Calvino sobre trenes atestados de emigrantes y sus historias, pretendía crear un ambiente psicológicamente familiar para estos futuros habitantes provenientes del Lascio y de otras regiones de Italia central (fig.6). Llegaban ecos existencialistas de Francia. Se alimentaba el espíritu de lo colectivo. De Sica y Rossellini se aferraban a una desgarrada y sórdida autenticidad. Los colores de Guttuso transmitían los acentos dramáticos de una realidad inminente... Y así, entre las líneas de la arquitectura, volvemos a leer los conflictos de la historia, la frenética reacción que mencionábamos al principio contra la grandilocuente retórica que la ideología fascista había edificado, distorsionando la "verdad" bajo el velo de sus frases patrióticas.

Los arquitectos de la reconstrucción arrancaban por tanto de un fundamento ético compartido: la búsqueda de una verdad manipulada durante tantos años por las afectadas escenografías del régimen. Que estuviera claro de qué verdad se trataba era algo muy distinto: la disparidad de soluciones arquitectónicas que se detectan dentro incluso de un mismo proyecto de barrio va más allá de las posibles diferencias que pudieran deberse al clima, a las costumbres de sus habitantes o a la diferencia de los métodos de construcción variables según los distintos lugares; más bien parece ser otro nuevo testimonio indicador de lo aislados e inseguros que se sentían los arquitectos frente a la nueva dimensión de los problemas con los que se estaban enfrentando.



Planta del barrio Tuscolano 3. Libera (1950-54).

Casa patio del barrio Tuscolano 3. Libera (1950-54) Ingreso a los pasillos de acceso a las viviendas.

Chalets adosados de Ridolfi en el Tiburtino. Detalle de la fachada.

Lassalle-Hof. Viena. Hubert Gessner (1924-25).

La verdad para Ridolfi y Quaroni, por ejemplo, era muy distinta de la de Libera: era la de la poética neorrealista, la de la imagen rural que se había dejado atrás. Curiosamente, Ridolfi y Libera habían compartido estrechamente algunas experiencias de los años de formación e incluso habían colaborado en algunos proyectos juveniles. Después de haber sido ambos fértiles protagonistas del periodo de entreguerras y en plena madurez profesional, la posibilidad de trabajar para la INA-Casa ofrecía una magnífica ocasión para comprobar qué caminos tan distintos habían seguido a aquellos comienzos comunes. Para Libera significaba proseguir con una línea de investigación que había conseguido desarrollar de forma contínua, con algunas concesiones, durante el periodo anterior. En repetidas ocasiones había demostrado gran habilidad al saber aprovechar la esporádica simpatía de la izquierda intelectual fascista hacia el Movimiento Moderno, y en especial la de Piacentini, figura que parece haber sido muy positiva al intentar dar espacio, a pesar de su pertenencia al régimen, a la nueva visión aportada por algunos jóvenes arquitectos como Libera. De este modo, el Palazzo dei Ricevimenti e dei Congressi en Roma (1937-43 y 1952-54) se había convertido en el único entre los edificios de la E42 que a pesar de algunos compromisos necesarios lograba interpretar en clave moderna las directrices impuestas por el bando (17). Ahora se trataba de construir para la Gestione INA-Casa (18), organización que presentaba un programa concreto de política edificatoria y urbanística, nacida a raíz de la promulgación de ley en el 49 del Plan Fanfani, con la finalidad en primera línea de combatir el pavoroso aumento del desempleo sufrido en los últimos dos años. En el primer septenio de su actividad aparece marcada por la proclamación del rescate de las raíces populares de la arquitectura, rescate reivindicado por el neorrealismo mediante la exaltación del artesanado, de las tradiciones locales, de la manualidad y de la "organicidad" de los asentamientos. Como acabamos de ver, el Tiburtino constituía un manifiesto perfecto de estos objetivos. El proyecto de Libera para el Tuscolano 3 (19), sin embargo, sorprende un poco en el ámbito de este primer septenio INA-Casa, de cuya oficina técnica fue director del 47 al 54. Indirectamente, presentaba un contenido que se apartaba en cierta medida de las aspiraciones de la asociación (20): en las viviendas de una planta, aunque trabaja a partir de tipologías populares, lo hace sobre la base innovadora de una arquitectura moderna antitradicionalista y no del lenguaje de lo popular. En la misma línea de los estudios de Pagano para la "città orizzontale" propone una solución interesantísima, un tejido uniforme de viviendas unifamiliares de una planta (fig. 7) que, agrupándose en células de cuatro unidades, forma una trama homogénea y continua, surcada por una serie de patios privados y de pasillos exteriores de ingreso que funcionan también como zonas de estancia (fig. 8). Con esa misma astucia con la que había sabido bandear las exigencias del régimen se las ingenia en este proyecto para no tener en cuenta las tendencias populares tan en boga, encerrándose bruscamente en su propio rigor teórico y geométrico al proyectar una unidad que se aísla física y conceptualmente de su entorno. En el bloque central, las referencias a la modernidad son aún más radicales, haciendo refinado uso en clave expresiva, casi anacrónico en el contexto romano, de las soluciones técnico-estructurales. Lo mismo ocurre en la disposición general, organizada con una única entrada flanqueada por un cuerpo bajo sobre el que aparece como suspendido un gran arco, otro de los experimentos estructurales de Libera (fig. 9). Este cuerpo aloja los comercios y servicios comunes y se prolonga en forma de muro delimitando estrictamente el conjunto. El proyecto de Libera consigue alcanzar un notable nivel ofreciendo una atractiva alternativa con soluciones arquitectónicas simples, una moderna reflexión sobre las tipologías populares, sin olvidar en ningún momento a las clases a las que iba destinado, pero evitando acudir al repertorio habitual o a la exaltación del

artesanado, en un apartado ejercicio de lealtad a la disciplina de la arquitectura.

Frente a la soledad de Libera en Roma, fiel a un rigor ininterrumpido desde antes de la guerra, la actitud arquitectónica de Ridolfi y Quaroni, obsesionados por los temas sociales que ocupaban el centro de las controversias, era muy distinta. Quizá el recuerdo veloz de las experiencias de Ridolfi desarrolladas en las mencionadas palazzine racionalistas (fig. 5), así como una breve llamada de atención a las torres del viale Etiopia, casi coetáneas del Tiburtino (fig. 4) - donde Ridolfi se apresura sin balbuceos a retornar a su línea de investigación, dejando decantar los aspectos fundamentalmente antiurbanos del Tiburtino para afrontar directamente el tema de la ciudad densificada y de su nueva configuración - puedan servirnos para comprender mejor la compleja significación de este barrio y las tremendas contradicciones que le rodean.

Volvamos a enlazar aquí con lo que decíamos al principio sobre Zevi y la génesis ideológica de la arquitectura orgánica en Italia, a la que se había confiado el papel de hacer de artífice del tan deseado ambiente de bienestar psicológico. Aunque seguramente las intenciones de Zevi estaban muy lejos de significar una propuesta lingüística y formal, Ridolfi cristaliza en este proyecto su compromiso político-social, como había ya anticipado en el barrio Italia en Terni (1948-49) y repetido en Cerignola (1950), mediante la identificación sartriana de la técnica y del "lenguaje" de la arquitectura con aquellos de las clases populares ahora protagonistas, con los de una clientela que ya no era la misma de la de aquellas palazzine de los años treinta, sino que había cambiado sustancialmente y arrastraba en el cambio toda una serie de implicaciones ideológicas y culturales.

Y es aquí donde nos encontramos ante una de las grandes paradojas de la historia de la arquitectura, la gran paradoja del Tiburtino, que en el afán por combatir las distorsiones producidas por la manipulación del lenguaje de la arquitectura llevada a cabo por el fascismo, caía flagrantemente en el mismo mecanismo de retórica escenográfica que se intentaba evitar, si bien con una intención diametralmente opuesta. La identificación con modelos de "pureza" popular y campesina (fig. 10), invocada para anular los errores o compromisos de antes de la guerra, no significaba ni más ni menos que la creación de "una nueva retórica", esta vez de carácter popular, que venía a sustituir a aquella tan desacreditada ampulosa monumentalidad clásica... Era, a fin de cuentas, la manipulación semántica de una ideología, como había ocurrido también en la experiencia de los "Höfe", los grandes protagonistas de aquel otro episodio de la arquitectura de enormes dimensiones que fue la Viena roja. En este caso, el lenguaje que se había tomado prestado era otro: era el de una clase medio burguesa, el de una cultura "biedemeier" (21), de cuya simbología se habían apoderado los nuevos "Volkstpaläste" (fig. 11). La presencia cultural y el poder político de las clases trabajadoras venían reivindicados en este caso, que arrastraba un pasado muy distinto al italiano (y aquí vemos la carga tan trascendente que tiene la historia en la construcción de la arquitectura), por las evidentes referencias a tipologías y elementos morfológicos, como patios palaciegos, arcadas, torres, miradores; es decir, un lenguaje de citas enormemente familiares para los vieneses, una mimesis gestual que por otro camino al del Tiburtino buscaba la directa comunicación con un proletariado que atraía el centro de todas las miradas.

El ejemplo de Libera parece muy significativo. En el Tuscolano 3 no se enfrentaba, como hasta ahora, con la dificultad de proyectar sorteando las exigencias políticas de un régimen ya desvanecido; habían cambiado las tornas y ahora se trataba de sortear las de los nuevos "vencedores"... La historia, con la inexorabilidad de su movimiento pendular, demostraba la dificultad de abandonar el absurdo juego de vencedores y vencidos, y que los errores, daba igual quién los cometiera, seguían siendo los mismos.

N O T A S

1.- R. Moneo, "A la conquista de lo irracional", en Arquitectura nº 87, Madrid 1966, pág. 1.

2.- Construido entre 1950-54 en las que por aquel entonces todavía eran inmediaciones de Roma (km 7 de la via Tiburtina), con una extensión de 8.8 ha, 771 viviendas, 4.000 habitantes y una densidad de 454 hab./km2.

3.- Toda edificación que no derivase de la romanidad era considerada producto de "siglos oscuros y confusos". Se demolieron (sventramenti) bajo esta divisa barrios enteros de las zonas más vitales de Roma. Finalidad: la exaltación mediante propuestas retórico-simbólicas de aquellos monumentos aislados que por su pertenencia al mundo clásico se aceptaban como testimonio de la historia. Los nuevos barrios (borgate) debían exaltar la cultura rural, pero en la realidad carecían tanto de la calidad como de las dimensiones o riqueza de los centros rurales y en ellos se ocultaba la doble intención enmascarada de querer segregar y al mismo tiempo controlar a una población fundamentalmente artesanal, a la que se quería convertir, por razones obvias, en campesina.

4.- Norber-Schulz califica estas intervenciones de "peligrosa agresión contra la coherencia idílica de la ciudad". Ver Christian Norberg-Schulz, Genius Loci, Electa, Milán, 1992, traducción italiana, pág. 138-166. En el capítulo dedicado a Roma defiende en una preciosa argumentación la hipótesis de que los espacios auténticamente romanos han sabido respetar el "genius loci" de la ciudad, constituyendo núcleos urbanos separados que responden a lo que según él son los principios formativos de la ciudad: clausura y direccionalidad (por ejemplo, los foros de la antigüedad, la plaza del Campidoglio o la de Bernini...). Los intentos repetidos en el Renacimiento y el Barroco de conferir a la ciudad una estructura geométrica integral o la "peligrosa agresión" del periodo fascista serían ejemplos de una manifiesta incomprensión del "genius loci" romano.

5.- El excelente artículo de Leonardo Benevolo "La percezione dell´invisibile: piazza San Pietro del Bernini", publicado en Casabella nº 527, 1990, pág. 54-60, pone de manifiesto, a raíz de la interpretación analítica de la plaza, cómo una de estas desafortunadas intervenciones en 1936 (via della Conciliazione) acabó sin más con la sutileza del proyecto berniniano, destruyendo con la implantación insensible de una simetría sin sentido, la destrucción física del eje urbanístico de via Alessandrina y de sus efectos sobre la escena urbana.

6.- Bruno Zevi, como nota curiosa, señala cómo Ridolfi, que ya en su Proyecto Fin de Carrera (1929) se había alejado polémicamente de la línea estilística seguida por la cátedra de G. Giovannoni y de la "corrupción "novecentesca" del clasicismo-modernizado" (lo que le había valido el calificativo de "no deseable"), se tuvo que doblegar para conseguir al año siguiente una beca proyectando un edificio estilo "novecento" para la sede de una embajada de una ciudad de Iberoamérica (Zevi, 1964, en F. Brunetti, M. Ridolfi, Alinea editrice, 1987).

7.- Ver Bruno Zevi, Storia dell´architettura moderna, Einaudi Editore, 1950, pág. 150.

8.- Ver Bruno Zevi, Saper vedere l´architettura, Einaudi Editoe, 1948, pág. 104.

9.- Ver Ulrich Conrads, Programme und Manifeste, Bauwelt Fundamente, 1994, pág. 22.

10.- Aymonino cuenta cómo la divergencia entre Quaroni y Ridolfi, surgida a posteriori durante la fase de ejecución, nació precisamente de la posición urbanística del primero frente a la arquitectónica del segundo. Años más tarde, Quaroni habría de dar la razón a Ridolfi en un emotivo artículo publicado en el nº 215 de Casabella , 1957: ..."e Ridolfi, più vecchio, si è salvato"... L. Quaroni, "Il paese dei barocchi".

11.- La palazzina aparece con carácter provisional por Decreto Ley en 1920 como transformación de la romana tipología de vivienda unifamiliar, el "villino" (cuyos orígenes se remontaban al último cuarto del s. XIX) , en un tipo capaz de acoger de una a cuatro viviendas por planta con fines claramente especulativos.

12.- En la palazzina de la via G. Pisanelli, construída en 1950 con Radiconcini, es donde más directamente se percibe el intento de Zevi de traducir en un proyecto concreto sus postulados teóricos.

13.- Me refiero a la palazzina Rea en viale di Villa Massimi (1934-36) y a la Colombo en via S. Valentino (1936), ambas en colaboración con Frankl.

14.- Este tema lo había ya experimentado Ridolfi en proyectos precedentes. Véanse la "palazzina ellittica signorile" (1927), el hotel presentado a la primera exposición de arquitectura racional (1928) o la colonia marina de 1929 (donde utiliza curiosamente cortinas con esta intención como solución provisoria).

15.- Recordemos los apasionados enfrentamientos del 1er congreso del CIAM en La Sarraz (1928), cuando Le Corbusier y Giedion se negaron a aceptar las propuestas de Häring sobre una nueva forma de construir.

16.- Ver Manfredo Tafuri, Storia dell´architettura italiana 1944-1985, Giulio Einaudi Editore, 1986, Torino, pág. 13.

17.- Las diferencias entre el proyecto de concurso y el de ejecución son buena muestra de la cantidad de obstáculos que había que superar para que un proyecto fuese aceptado. Entre otras cosas, Libera tuvo que ceder en este proyecto a incluir columnas en la fachada principal, aunque estilizadas y sin capitel.

18.- El plan pretendía utilizar la construcción de forma subordinada a los sectores productivos, manteniéndola bloqueada a un nivel preindustrial en función del desarrollo de la pequeña empresa; conservar inalterado el mayor tiempo posible un sector de la clase obrera controlable y no masificable; convertir la intervención pública en apoyo de la privada. Ver M. Tafuri, Storia dell´architettura italiana 1944-1985, Einaudi, 1986, pág. 22.

19.- El Tuscolano (1950-54) es el más grande de los barrios realizados en Roma por la INA-Casa.. La "unità di abitazione orizzontale", el tercero de los tres sectores, fue proyectada por Adalberto Libera entre los años 1950-54. Ofrece vivienda a 200 familias, con una densidad de 250 habitantes por ha., casi la mitad del Tiburtino.

20.- Ver M. Tafuri, Storia dell´architettura italiana 1944-1985, Einaudi, 1986, pág. 23. Curiosamente, lo mismo ocurría con Foschini, cuya actuación en la presidencia del ente parece haber sido determinante, y sin embargo sus proyectos personales de la posguerra continuaban ligados a fórmulas académicas.

21.- Este es un término particularmente vienés, que se acuñó para designar un periodo, previo a la revolución de marzo de 1848, en el que la cultura alcanzó una especial significación. Las clases medias fueron apartadas de la política y del comercio. Se retiraron a la escena privada y en sus salones se dedicaron a la cultura....