

DOMUS

Architettura e Design
Magazine dal 1948



Título

Dificultades fértiles

Vicisitudes en los años cuarenta

La casa de un arquitecto

La oficina es el lugar donde pasamos la mayor parte de nuestro día, donde se desarrolla la actividad sustancial de nuestra vida personal y social. En cuanto al trabajo, su ambiente debe ser el más bello y digno

Lección sobre la naturaleza y profecía sobre las formas de los aparatos de radio

La situación de Neutra

Una casa de Giuseppe Terragni

La casa de un arquitecto

La madera en las exposiciones

La casa y su ideal

La casa ideal del arquitecto Gian Luigi Banfi

La casa para la familia del arquitecto Lodovico Barbiano Di Belgioioso

La casa ideal del arquitecto Marco Zanuso

Fecha

Editorial

Editorial

No. 148 - Abril 1940

No. 151 - Julio 1940

No. 151 - Julio 1940

No. 158 - Febrero 1941

No. 161 - Mayo 1941

No. 163 - Julio 1941

No. 167 - Noviembre 1941

No. 176 - Agosto 1942



Traducido por Mirna Rojas Martínez

Dificultades Fértiles

Por Luigi Spinelli

Quien hojea los fascículos de la revista *Domus* de los años cuarenta, no puede pasar por alto las situaciones que agobian a toda Europa: indirectamente, a través de una serie de síntomas que, contemplados en sus diversas facetas, terminan siendo el aspecto más interesante de la década, los problemas económicos, sociales y culturales se transforman en fenómenos de la esfera comunicativa.

Estos problemas comenzaron con el aislamiento de la cultura italiana de las experiencias internacionales más avanzadas, debido a la política exterior del régimen e inmediatamente fueron seguidos por el repliegue sobre recursos y culturas autóctonas, en un ambiente contemporáneo suspendido sobre eventos nada tranquilizantes.

Es aquí donde podemos apreciar la promoción de materiales "italianos" cuyos nombres culminan en "-ite" o que fueron compuestos de manera algo ligera, a través de exposiciones, iniciativas de las autoridades y concursos, como aquel famoso realizado a principios de 1940, sobre la decoración de una oficina con paneles de aglomerado.

La arquitectura racional italiana se replegó sobre el tema más nacionalista y expresivo de la "Mediterraneidad", que tuvo un antecedente en *Villa Oro* en Posillipo, Italia, obra de los arquitectos Luigi Cosenza y Bernard Rudofsky. La publicación de artículos sobre la arquitectura espontánea fue frecuente, incluyendo un reportaje de bocetos y fotografías del arquitecto y pintor Gabriele Mucchi, oriundo de Positano, Italia. También se observa esta arquitectura "Mediterránea" en Noruega, en una casa de Ove Bang, en Oslo.

Desde 1939, las imágenes ocupan totalmente las dimensiones de la portada, mediante acuarelas o témperas frecuentemente realizadas por Gio Ponti, composiciones sobre un tema abstracto o sobre el argumento clave del fascículo, como por ejemplo, la casa de playa, en la edición de agosto de 1940.

En 1942, año de guerra, la revista le pidió a un grupo de arquitectos que propusieran su propia versión sobre "la casa ideal", dando cabida a las diferentes y contradictorias aspiraciones de las personalidades que componían el panorama arquitectónico italiano del siglo XX. Sin embargo, se pasó rápidamente de las aspiraciones a las necesidades. Tras los bombardeos de agosto de 1943 que afectaron la ciudad de Milán -y con ella a las imprentas que trabajaban para la editorial *Domus*, surgieron soluciones para emergencias reales, con una evidente e imprevista disminución del nivel económico al que se dirigían las propuestas de diseño habitacional.

En estos años, tras la separación entre los arquitectos Gio Ponti y Gianni Mazzocchi, la revista sufrió varios cambios en la directiva. Desde enero de 1941 la revista *Domus* fue dirigida por un trío conformado por el escritor Massimo Bontempelli y los arquitectos Melchiorre Bega y Giuseppe Pagano Pogatschnig, quien abandonó la dirección en agosto del siguiente año, y por el arquitecto brasileño Giancarlo Palanti, como responsable de la redacción. Desde agosto de 1942, Franca Matricardi fue la editora en jefe y en octubre se les unió a ambos directores el arquitecto Guglielmo Ulrich.

En enero de 1943, Bontempelli abandonó la dirección, mientras que Ulrich lo hizo en el mes de octubre, dejándole la dirección de *Domus* a Bega, a quien se le unieron la arquitecta italo-brasileña Lina Bo Bardi y el arquitecto Carlo Pagani como vicedirectores, en mayo de 1944. Los problemas económicos también afectaron la regularidad de la publicación de la revista, hasta llegar al punto de suspenderla durante todo el año de 1945.

Al año siguiente, bajo la dirección del arquitecto Ernesto Nathan Rogers, con el apoyo del diseñador industrial y arquitecto Marco Zanuso como redactor en jefe y Giulia Banfi en la secretaría de redacción, la revista fue objeto de una gran renovación, tanto en su contenido como en sus gráficos. Así, con el primer editorial del nuevo director, "la casa a la italiana" de Ponti, se convirtió significativamente en "la casa del hombre".

En este punto es donde se observa una tendencia cultural que se relaciona con la historia precedente y que caracteriza los mejores años de la revista, cuando ésta vuelve a transmitir y a generalizar un sentido del gusto en sus páginas. En *Domus*, el director Nelo Risi escribió acerca del cine, el compositor Riccardo Malipiero de la música, el poeta y escritor Alfonso Gatto de la poesía y el arquitecto y artista Max Bill sobre el "Arte Concreto". En muchos números se publicaron los espacios y las decoraciones que los propios arquitectos, garantes de estilo para el lector, diseñaban para sus residencias privadas, como por ejemplo las de los arquitectos Gian Luigi Banfi, Franco Albini y del continente americano Wells Coates y Albert Frey.

Desde la década anterior, la radio, a menudo junto con el gramófono o el bar, se convirtió en un mobiliario indispensable en las casas, tanto así que impulsó a *Domus* a promover un concurso de diseño para incluir la radio como un mueble más. Estos años marcaron una fuerte invasión de la tecnología y de la producción industrial en los ambientes domésticos. Tras la "Exposición de la Radio" en la VII Trienal de Milán, realizada en 1940, los arquitectos Livio y Pier Giacomo Castiglioni junto con el arquitecto Luigi Caccia Dominioni, diseñaron el radioreceptor de 5 válvulas con carcasa plástica de la marca Phonola.

Maquinas de escribir, calculadoras, teléfonos y lámparas de mesa articuladas, alineadas en las vidrieras de los negocios o sobre los escritorios de los gerentes de las empresas, fueron los objetos del nuevo panorama cotidiano de la oficina moderna.

Con títulos como "La oficina es el lugar donde pasamos la mayor parte del día", se desarrolló el interés por el diseño de los espacios de trabajo, desde los grandes edificios destinados al sector terciario, inspirados en el modelo de los rascacielos estadounidenses, hasta el mobiliario. Las grandes empresas como Olivetti, ayudaron en la producción de maquinas de escribir y de calculadoras, a las arquitecturas del trabajo y los servicios sociales, confiando en los mejores arquitectos y en un proyecto publicitarios de alto nivel inspirado en el lema "el estilo de una empresa equivale a su estilo de producción".

La emergencia habitacional, causada por la guerra que acababa de terminar, es denunciada a través de artículos sobre el patrimonio edilicio perdido, no sólo de monumentos como La Scala de Milán, que conformaron la parte más visible de la destrucción edilicia. Aparecieron diversas soluciones prefabricadas, dirigidas a tener un hogar en el menor tiempo y al menor costo posible, para quienes todavía vivían en refugios o para los que regresaban de las evacuaciones hacia los campos.

También se les ofrecieron a los lectores "soluciones típicas" de manual, simples diseños realizados en dos colores para los muebles destinados al hogar y al jardín, junto con las instrucciones y los presupuestos para



Escritorio con panel adosado a un muro. Diseñado por Gio Ponti para el editor de Domus, Gianni Mazzocchi, Milán, 1948.

pequeños problemas de decoración y de reestructuración, utilizando muebles recién recuperados de las casas derruidas.

A finales de 1947, un año marcado por la publicación irregular, se anunció que “a partir del siguiente número, que aparecerá a finales de enero de 1948, la dirección de la revista Domus será retomada por el arquitecto Gio Ponti”, quien la mantuvo hasta 1979, que fue el año de su muerte. En la redacción estaban el periodista Mario Tedeschi y la hija de Ponti, Lisa Licitra. En 1948 la revista Domus tuvo una publicación bimestral, y posteriormente retomó salidas mensuales casi constantes.

Mientras que en Italia la “Mediterraneidad” se había convertido -en todas las disciplinas, antiguas y nuevas, como el cine- en un componente más expresivo y regionalista, neorealista, la prioridad del nuevo rumbo de Ponti fue la atención a los modelos extranjeros. Por ejemplo, la atención a la

innovación de materiales más ligeros que la madera y que el vidrio, y de nuevas posibilidades de elaboración, como una silla de madera contraenchapada curvada, diseñada por el arquitecto y diseñador Charles Eames y un sillón hecho de aluminio por el arquitecto holandés Gerrit Rietveld.

Vicisitudes en los años cuarenta

Por Manolo De Giorgi

La revista Domus del período entre las dos direcciones de Ponti y de las contrapruebas: ¿se pudo hacer la revista sin el arquitecto Gio Ponti? ¿Domus coincidió en su totalidad con Ponti? Tras una asociación de trece años, a comienzos de la década de los años cuarenta, los caminos del editor Giovanni Mazzocchi y los de Ponti parecían divergir. Mazzocchi quiso impulsar una revista de decoración y mobiliario que también atrajera al público femenino y que incluyera a la mujer en la renovación tipológica de la decoración. En cambio, Ponti cada vez estaba más cautivado por el arte moderno, sin el que la decoración no era nada y sin el cual no se podían encontrar referencias válidas para las viviendas de ahí en adelante. Ponti sentía que se estaba extinguiendo el artesanado italiano en auge durante los años treinta, mientras que Mazzocchi, como editor, habría preferido que se le explicase al público cada vez más el tema de la casa y que se le presentase a modo de manual incluso a los no especialistas en el área.

La separación también se produjo por el encuentro entre Ponti y la editora Daria Guarnati, un personaje de la Rive Gauche de París, cercana a las culturas más sofisticadas de las revistas francesas Minotaure o Verve. El hechizo cultural que Guarnati lanzó sobre Ponti emanó desde Aria d'Italia, la revista que esta dinámica pelirroja ítalo-francesa, dirigió en colaboración con el periodista, dramaturgo y escritor Curzio Malaparte, el escritor Massimo Bontempelli, el periodista y crítico de arte Pier Maria Bardi, el periodista, guionista y poeta Cesare Zavattini y el pintor y poeta Filippo De Pisis.

Las señales de inquietud se iban haciendo cada vez más evidentes: la portada de julio de 1940 diseñada por Ponti fue un anticipo del arquitecto y diseñador gráfico Ettore Sottsass más artístico; para agosto de 1940 el número especial sobre la casa de playa, mostró un inconformismo inspirado en el ejemplo de la publicación más reciente de la revista Aria d'Italia para la fecha.

Mazzocchi notó el peligro de esta posible nueva tendencia y no quiso apoyar a Ponti en esta aventura. Así se llega a la carta del 16 de noviembre de 1940, en la que Ponti le comunicó al Editor que había “aceptado peticiones serias” para publicar dos nuevas revistas: Stile y Linea, la primera sobre arte y arquitectura y la segunda sobre moda, que posteriormente se llamó Bellezza. En realidad las “peticiones” fueron provocadas por el mismo Ponti, que involucró en dos productos de vanguardia a Aldo Garzanti, un editor que en aquella época era completamente ajeno a las artes visuales. Ésta fue su apuesta adicional; Ponti casi lo abrumó con su entusiasmo, convenciéndolo de centrarse en una nueva y necesaria herramienta de comunicación porque Italia, Alemania y España debían tener su propio contrapeso vanguardista a la abrumadora cultura francesa.

Los duelistas Ponti y Mazzocchi se separaron bajo las circunstancias agravantes de una demanda que la Editorial Domus introdujo en contra de Ponti en 1942. Mazzocchi amortiguó el golpe diluyendo la nueva dirección entre tres personalidades diferentes: el escritor Massimo Bontempelli, el arquitecto y diseñador Melchiorre Bega y el arquitecto y urbanista Giuseppe Pagano Pogatschnig; así Domus pasó a otras manos, unas más racionales y equilibradas, hasta el punto de parecer que el editor esperaba recuperarse de la separación, protegiéndose del exceso de personalidad de cada nuevo director.

Las redacciones posteriores pasaron por un vaivén casi anual

de redactores y directores, sólo en parte atribuible a los acontecimientos de la guerra, que complicaron la vida económica de la revista, pero la revista Domus no se detuvo y sus publicaciones aparecerían inexorablemente, incluso en la Milán bombardeada. Durante el fatídico 1944, año en el que se produjeron repetidos ataques contra la ciudad, se publicaron puntualmente los 12 números de la revista; sin embargo, las publicaciones cesaron durante todo el año de 1945, cuando las conexiones entre el norte y el sur de Italia se cortaron y el suministro de papel se convirtió en un problema insuperable.

La revista Domus del período entre las dos direcciones de Ponti fue más pequeña y delgada, pero no era otra revista, no llegó a convertirse en otra Domus. Bajo la dirección de Bega, Bontempelli y Pagano, entre enero de 1941 y agosto de 1942, la revista fue seca, austera y tardo-racionalista. Bajo la dirección de Bega, Bontempelli y el arquitecto y diseñador Ulrich, entre octubre de 1942 y enero de 1943, la revista tuvo un toque más comercial que amistoso con respecto a lo doméstico. Cuando Bega se quedó solo a cargo de la revista, entre octubre de 1943 y mayo de 1944, Domus se volvió más rígida, asumiendo las formas de las reseñas. Tras la unión entre Bega, la arquitecta italo-brasileña Lina Bo Bardi y el arquitecto Carlo Pagani, entre mayo de 1944 y diciembre de 1944, la revista fue mensual y retomó su punto de vista “sonriente”, sugiriendo un posible estilo de vida más relajado. La Domus que pasó a las manos del arquitecto y escritor Ernesto N. Rogers, entre enero de 1946 y diciembre de 1947, volvió a ser un instrumento internacional que gravitó en torno al Movimiento Moderno.

Al menos la guerra tuvo la ventaja de borrar todo y Ponti y Mazzocchi se reencontraron en 1944, intercambiando señales de distenciones y con las mismas ganas de crear como si fuera la primera vez. Ponti confesaría: “regreso a Domus si Rogers, abandonándola, vuelve a la revista Casabella”. Advirtió que sólo mediante la confrontación con otros se puede crear la mejor revista posible y encontrar la diferencia que sirve para clarificar la línea editorial mes por mes.

La revista Domus de Ponti emergió reforzada de la guerra y con su máximo potencial de tiraje. Para 1948 ya era una revista de los años sesenta, mientras que la revista Domus de Rogers era la idea más razonable de una revista de su tiempo. Inevitablemente, Rogers se centró en los Estados Unidos (después de todo, fueron los libertadores) y no pudo ignorar los trabajos del arquitecto y diseñador estadounidense Charles Eames o al arquitecto austriaco Richard Neutra, pero fue íntimamente europeo en sus escogencias, creyó firmemente en la primacía de la razón crítica europea. En cambio, Ponti tuvo en mente un mundo comprendido entre el Mediterráneo y Estados Unidos. Entre estos dos extremos aparentemente poco conciliables, fue en busca de energía libre disponible y también le añadió un poco de Latinoamérica, que extrajo de la guerra un máximo impulso.

En la danza de subtítulos que acompañaban a la revista Domus, la casa de Ponti estaba en el lema “el arte en el hogar”, mientras que la de Rogers estaba en el eslogan “la casa del hombre”. Diseño contra sociología, estética de las masas contra antropología, experimentación

de construcción, incluso casual, contra teorías de la vivienda.

La reanudación con el número 226 fue candente. Después de la revista *Stile*, Ponti aprendió a fusionar todo mejor; es decir, lo que previamente en *Domus* había estado un poco dividido y estructurado en secciones, ahora estaba marcadamente fundido, casi deliberadamente “confuso”: página tras página los objetos y las obras de arte convivían en un contrapunto continuo, incluso en ilustraciones minimalistas.

La capa omnicomprendensiva del vivir, unificó todo prepotentemente y la nueva mezcla se preparaba para recibir a corto plazo y en el mejor modo posible a la futura palabra “design”.

Las artes, este sustantivo usado en plural, fueron la obsesión de Ponti. Las artes mayores y menores, que Italia al igual que sólo algunos pocos países del mundo, supo cómo hacer que convergiesen de una forma natural en un punto de encuentro, fueron el centro de la revista que él desde siempre quiso hacer. La atención se centró más en la vivienda que en la Arquitectura, incluso entrando en ella a través de la puerta aparentemente de servicio del mobiliario, justo cuando todo el mundo hablaba pomposamente de la arquitectura de la reconstrucción. Ponti ingresaba quirúrgicamente en el mobiliario, explorando las vísceras con la asociación de imágenes de sus componentes que indicaban tanto al lector como al proyectista aquello que podía hacerse expresiva o técnicamente; un sondeo que representa hoy el patrimonio alcanzado por la cultura italiana de las revistas.

Las portadas son un claro ejemplo de cómo difundir las artes “a la italiana”. Visualmente hay una diferencia de 20 años entre las portadas de Ponti y las de Rogers. Las de Ponti son de los “environments” que ya están en el estilo “Fluxus”, donde todo interactúa y se mezcla; las de Rogers parecen ser la mejor nota que puede obtener el alumno más brillante de la escuela Bauhaus. Aquellos “environments” son conjuntos que Ponti de vez en cuando preparaba en la sede de la empresa textil Fede Cheti de Milán, en la casa del importador de sillas Kardex o en un apartamento que acababa de ser terminado por Bega, donde su ojo inquieto se topaba en la primera página con el pasaplatos al estilo estadounidense. La ósmosis entre las cosas -como el pasaplatos que comunica la cocina y el comedor- la ósmosis entre objeto, arte y espacio, es el aglomerante que hay que buscar. Dejar pasar las cosas una dentro de la otra, pero nunca más separarlas totalmente.

La *Domus* de Rogers fue la revista culta de un país que perdió la guerra, la *Domus* de Ponti fue la revista de un país que ganó algo de la guerra, casi la ganó por la forma en la que logró suscitar una ética de la reacción. La revista reflejaba este grado de libertad y la sensación de no tener nada más que perder. Con Rogers había una compaginación clásica, rigurosa y muy clara; con Ponti había una página congestionada, donde todo tenía cabida, donde la imagen siempre tuvo un peso preponderante, donde el comentario fue, a lo sumo, ennoblecido por un sello negro con la inscripción en blanco, una pequeña tribuna desde donde el director resumió sus juicios con consignas concisas. Éstos son los años en los que se sintió el viento soplar desde el otro lado del océano y cuando Ponti imitaba al estadounidense daba lo mejor de sí porque se liberó en gran parte de su bagaje unido a una idea de súper-artesano, sin entregarse en su totalidad a la nueva tecnología de producción en serie.

En la revista *Domus* renacida aparecieron los arquitectos treintañeros Vittoriano Viganò y Paolo Chessa como figuras públicas con una perspectiva analítica, radical e internacional. Ponti les dió total libertad en la concepción y creación de artículos y así el diseño



Interiores y mobiliario de oficina diseñados por Giuseppe Paganò y Pogatschnig para el rector de la Universidad Bocconi, Milán, 1939-1941.

entró bajo las imágenes, o bien las fotos evocativas y metafóricas acompañaban las ilustraciones de un proyecto. Regresaron Lina Bo Bardi y Carlo Paganò a quienes Ponti había descubierto ya con la revista *Stile*, cuando diseñaron las portadas de los números 3 y 4 del año 1942, sin embargo, por encima de todos ellos se encontraba “el matador” Carlo Mollino, arquitecto, diseñador y empresario que en su periodo de gracia fue considerado como una “invención” y una “propiedad” de Gio Ponti.

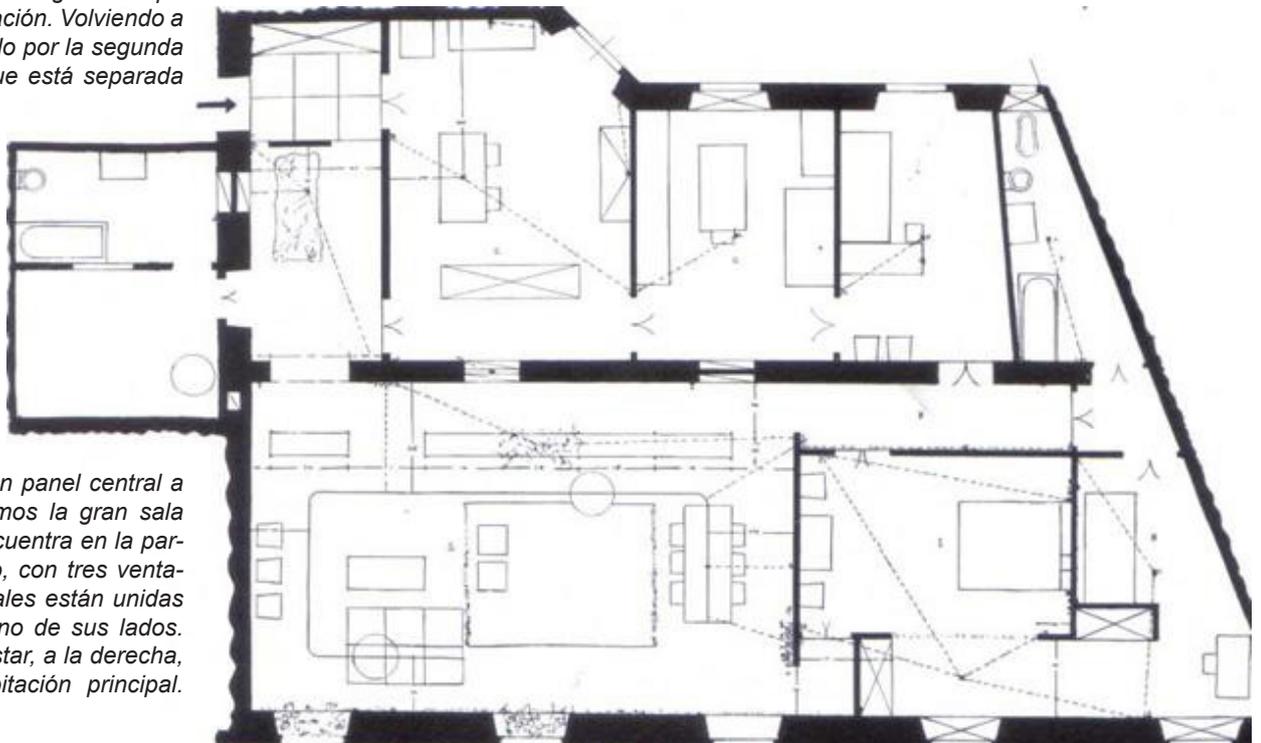
El año de 1948 fue perfecto para la revista, con una danza de colaboradores que, por encima de todo, eran espíritus libres. En 1949, Ponti colocó en la parte inferior de cada número un registro de direcciones y de números telefónicos divididos por categorías con los nombres de los arquitectos, artesanos, artistas y escritores que gravitaban en torno a la revista. Hoy se le consideraría como un gesto inadecuado en nombre de una publicidad personal poco delicada; en aquel entonces parecía ser natural contactar a alguien que llevase el sello de calidad de *Domus*, intercambiar ideas entre todos y avanzar hacia algún lugar.



Arquitecto Gian Luigi Banfi – Apartamento de G.L. Banfi en Milán. Servicio de té en plata: los elementos están incrustados en muescas particulares del vidrio del carrito de té.

Plano del apartamento. La entrada está indicada por la flecha en la parte superior izquierda, frente a la entrada está la cocina, cuya apertura sobre la pared diagonal da sobre una terraza, de la cocina se accede al guardarropa y luego a una habitación. Volviendo a la entrada y pasando por la segunda parte del recibí, que está separada

de la primera por un panel central a media altura, tenemos la gran sala de estar que se encuentra en la parte inferior del plano, con tres ventanas, dos de las cuales están unidas parcialmente por uno de sus lados. Desde la sala de estar, a la derecha, se pasa a la habitación principal.



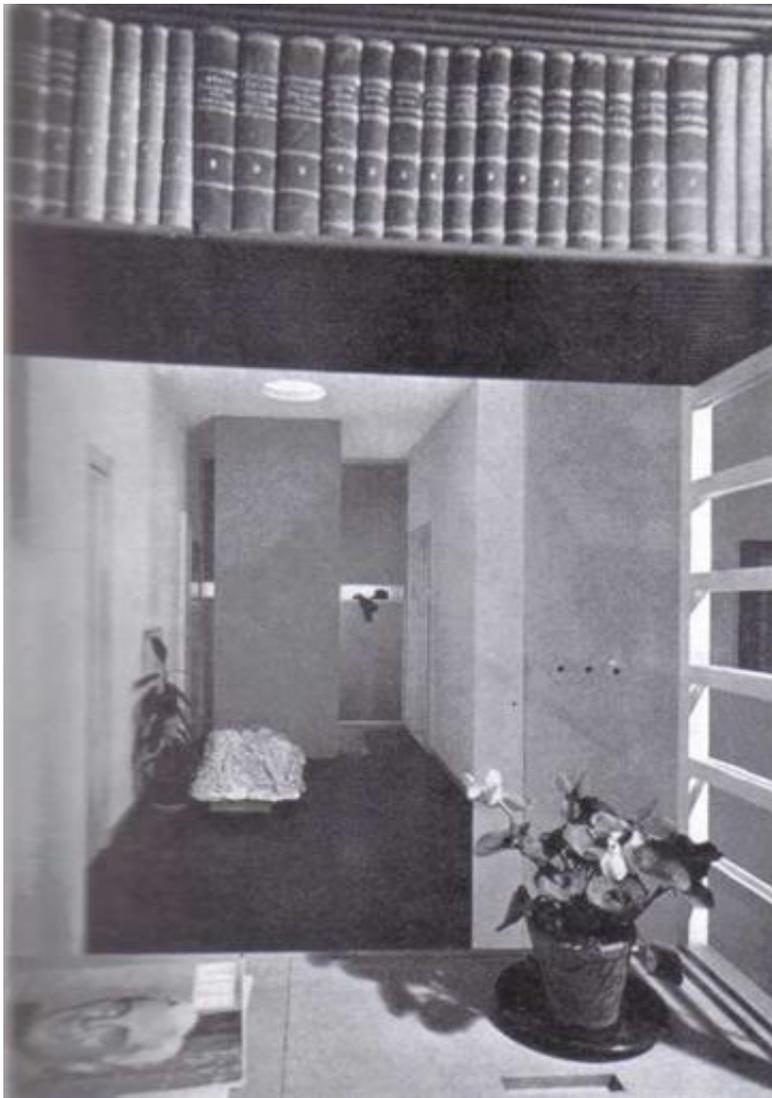
La Casa de un arquitecto

Después de la casa del arquitecto Carlo Enrico Rava, a la que se le dio un vistazo en el número anterior, y también de las casas de los arquitectos Marelli y Albini, ilustradas en uno de los últimos números, el 147, aquí tenemos el apartamento del arquitecto Banfi, quien es bien conocido por nuestros lectores. Esta vez trabajando para sí mismo, Banfi se permitió también trabajar por sí mismo.

El acrónimo "BBPR" se ha convertido en algo más que una abreviación confidencial: es ya una firma recurrente en las crónicas de la arquitectura moderna italiana. Revistas, libros y exposiciones tienen estas cuatro iniciales que no son un misterio para nadie ya que todos saben que quieren decir Banfi, Belgioioso, Peressutti y Rogers, los cuatro arquitectos del claustro de San Simplicio en Milán. Justo unas páginas más adelante en este número de "Domus", los cuatro apellidos siguen apareciendo juntos para el proyecto del Concurso Masonite.

Sin embargo, por una vez Banfi también se permitió firmar él solo una decoración: la de su casa. Para los críticos es un caso de "engolosinamiento" que puede tener su valor cuando la crítica trate de deslindar el temperamento de los artistas de la solidaridad profesional.

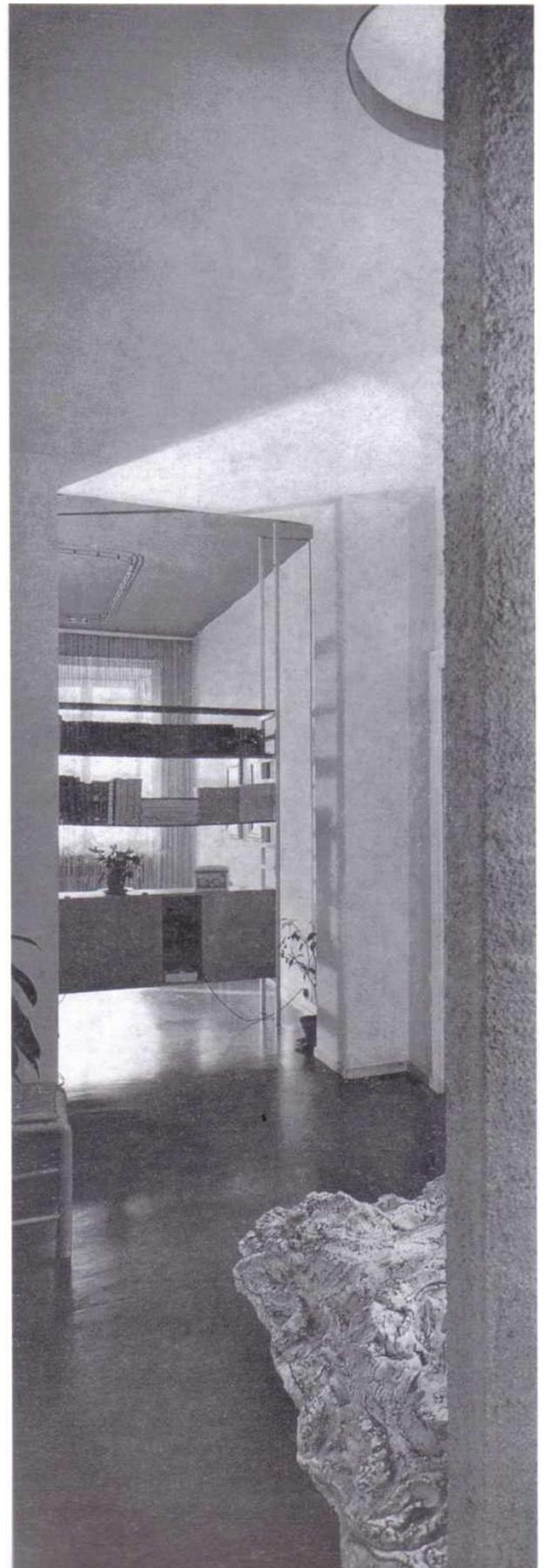
La frescura de esta decoración no tiene que ver con los medios fáciles de quienes utilizan las telas con motivos florales o con rayas alegres o ambientes deliberadamente austeros. Es una frescura más



La entrada vista desde la sala de estar: el mueble en el fondo es el armario, usado para los abrigos en la parte inferior y para las maletas en la parte superior.

viva, ésta que confía en continuas e inagotables ingeniosidades elementales y brillantes; por lo que si miras la estructura de una mesa, el marco de una entrada o las repisas de una estantería, enseguida se siente que aquí el ingenio constructor nunca se volvió perezoso en una repetición sin acentos. Una vigorosa y palpitante acentuación siempre establece los términos del despertar inminente de una novedad inesperada. ¿Por qué las repisas de una biblioteca serían de doble chapa ondulada? ¿Cómo funcionan las lámparas sobre ruedas? ¿Cómo está fabricado aquel carrito de té con vidrios tallados? El espíritu permanece siempre alerta: la casa está constantemente animada.

Añádase una precisión absoluta en los detalles constructivos, una perfecta funcionalidad en los muebles, animados como artefactos mecánicos, y una adhesión a las razones de la vida y al rigor de un estilo. Una coherencia de gusto, unitaria en la reanudación de la línea, en la solución de las formas, en la decidida simplificación constructiva de las tonalidades de color, aparece ahora en cualquiera de estos puntos de vista, pero se trata de penetrar más allá del sabor a vida de una dirección arquitectónica particular con la que Banfi colabora válidamente, incluso el gusto de vida que penetra esta casa y la persuade en sus distribuciones radicales. Bastará que los lectores observen desde el punto de vista puramente funcional, la gran sala de estar, el estudio o la habitación principal para entender cómo el funcionalismo más rígido puede convertirse fácilmente en poesía pura, cuando la vida se enfoca en este libre ritmo de respiración.



La entrada: El parabán a la derecha es de color rojo brillante, el piso de linóleo azul oscuro, el techo es blanco, un poco más bajo que el de la sala de estar; el suelo tiene cerámicas del pintor, escultor y ceramista Lucio Fontana.



Arquitecto Gian Luigi Banfi - Apartamento de G.L. Banfi, en Milán. Sala de estar: Pared al fondo realizada con mosaicos de diversos tipos de mármol, piso y techo de color azul oscuro, lámparas corredizas sobre rieles y deslizables hacia arriba y abajo, mesita de ónix de Marruecos, sofá con elementos de color rojo, muebles en nogal natural con marcos de perfiles de hierro de color blanco.



Sala de estar: escritorio, mesa de dibujo y biblioteca compuesta por repisas de doble chapa ondulada barnizada en color azul.



Sala de estar: la cortina que se extiende a lo largo de la pared izquierda está compuesta de hilos de diversos colores y de diferente grosor.



Detalle del mueble de cocina.



Arquitecto Gian Luigi Banfi – Apartamento de G. L. Banfi en Milán. Comedor en mármol de Candogliá, Novara, Italia. Apoyado sobre caballetes de hierro.



Mesita de servicio.



Mesa del comedor. Sillas tejidas marca Chiavari.



Mesa del comedor: mantel de Anita Pittoni. A lo largo de la pared de mosaicos asciende una hiedra variegada (*Hedera hélix*) proveniente de Pistoia, Toscana.



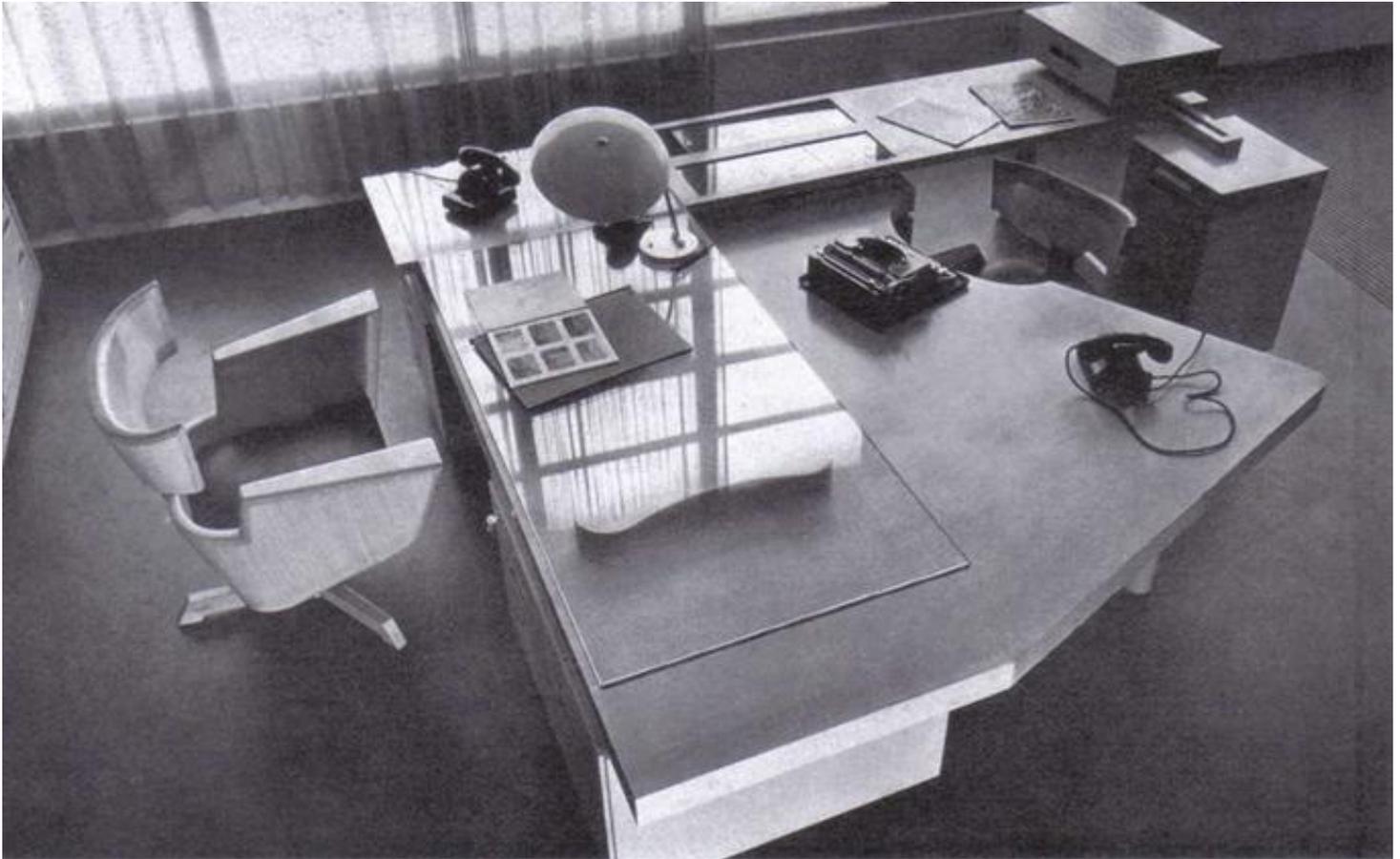
Arquitecto Gian Luigi Banfi – apartamento de G. L. Banfi en Milán. Dormitorio de la señora de la casa: armario doble sobrepuesto hecho en nogal rústico.



Dormitorio de la señora de la casa: cortina compuesta de hilos de varios colores y de diferente grosor, la escultura en la pared es del siglo XVI en madera pintada.



Dormitorio del dueño de la casa: conectado con el anterior por los compartimientos de los armarios.

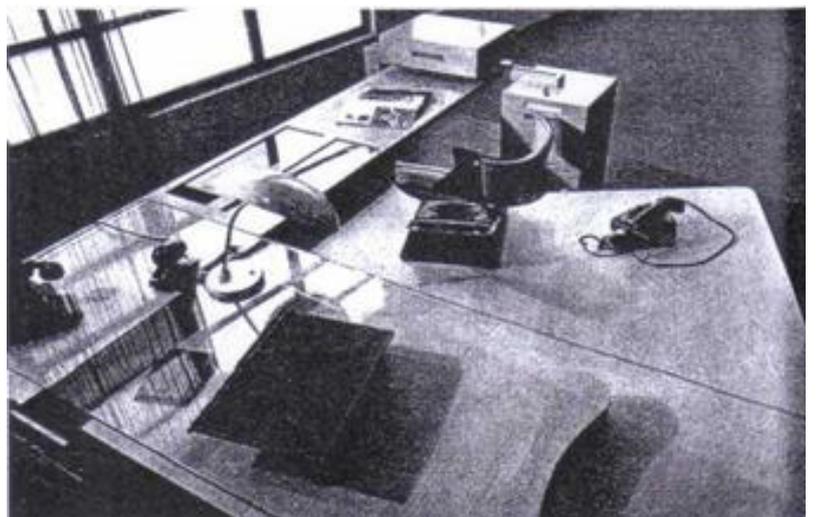


Arquitectos Angeli, De Carli y Olivieri de Milán. Oficina del director de una industria textil: en el escritorio están incorporados los elementos que de otro modo se hubiesen desarrollado en muebles en sí mismos, por ejemplo, los archivadores. También es característico por haber colocado en el mismo escritorio al director y a la secretaria. El mueble es de cristal con roble de Eslovenia, Croacia. El suelo es de linóleo en tonos de verde. (Foto Crimella)

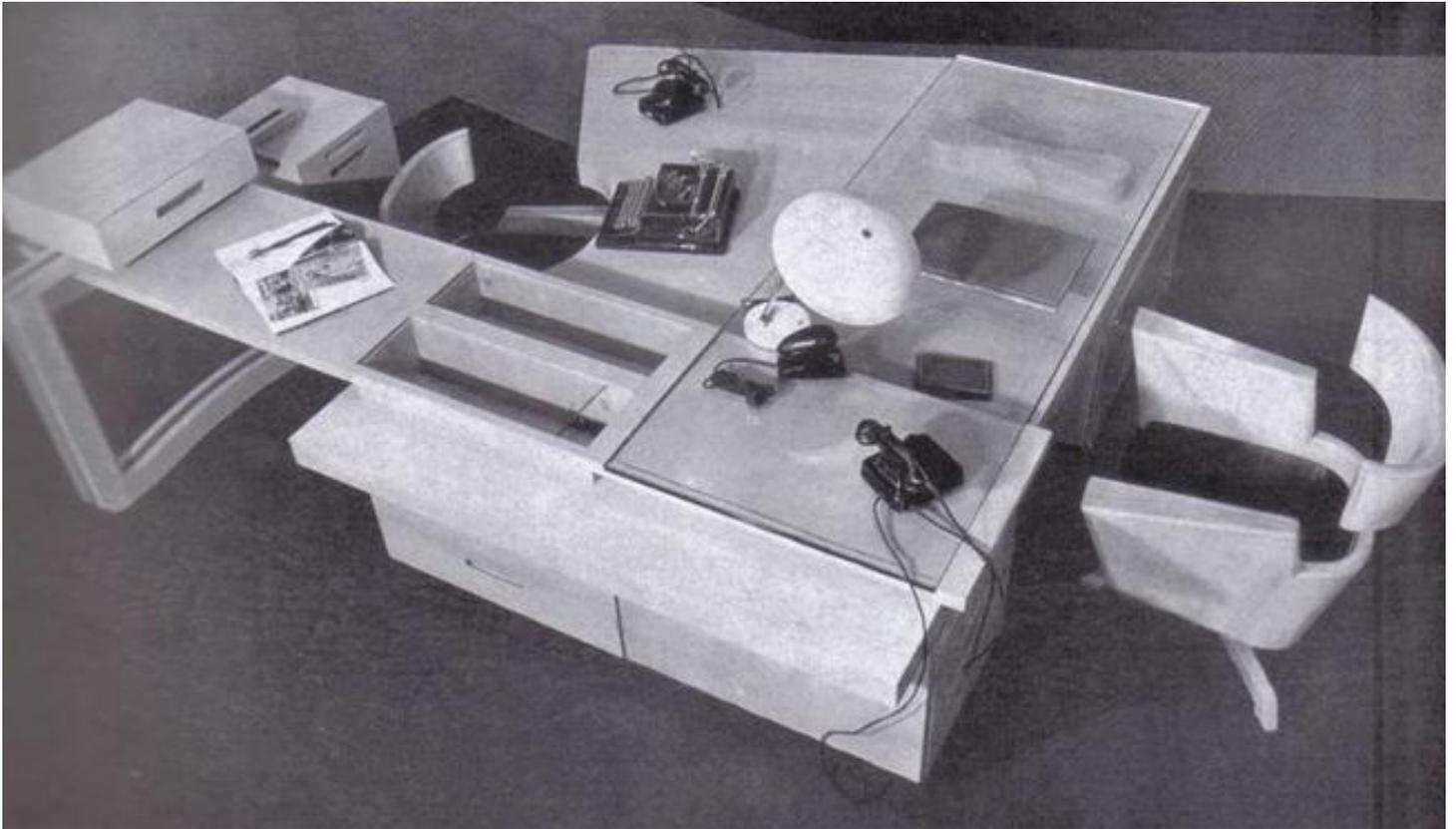
La oficina es el lugar donde pasamos la mayor parte desarrolla la actividad sustancial de nuestra En cuanto al trabajo, su ambiente debe ser

Este título dice muchas cosas; sin lugar a dudas, representa el concepto guía de la exhibición dedicada a la oficina en la Trienal de Milán. Sin embargo, nuestros lectores recordarán las consideraciones generales sobre el ambiente y el mobiliario de oficina que realizamos en el número 135 de Domus y las que publicamos en el número 145 para anunciar la gran presentación que los arquitectos Renato G. An-geli, Carlo De Carli y Luigi Claudio Olivieri debían preparar para la Trienal de Milán.

Durante demasiado tiempo, muchos creyeron que era inútil involucrar a los arquitectos en el diseño de la oficina, se tenía una concepción cortesana sobre los arquitectos, como si fueran astutos decoradores de lujo que solo podían ser molestados para grandiosos palacios y salones de baile. La revisión de la arquitectura según los conceptos racionales ha llevado a estos artistas a vivir plenamente dentro de las necesidades urgentes de la vida. Hoy en día, todos han entendido que la oficina no es inferior a una sala de estar, más bien se puede decir que con bastante rapidez se produjo un revés sorprendente: actualmente las oficinas reciben mayor atención que la mayoría de los hogares. Las mejores oficinas como las de Montecatini, en la

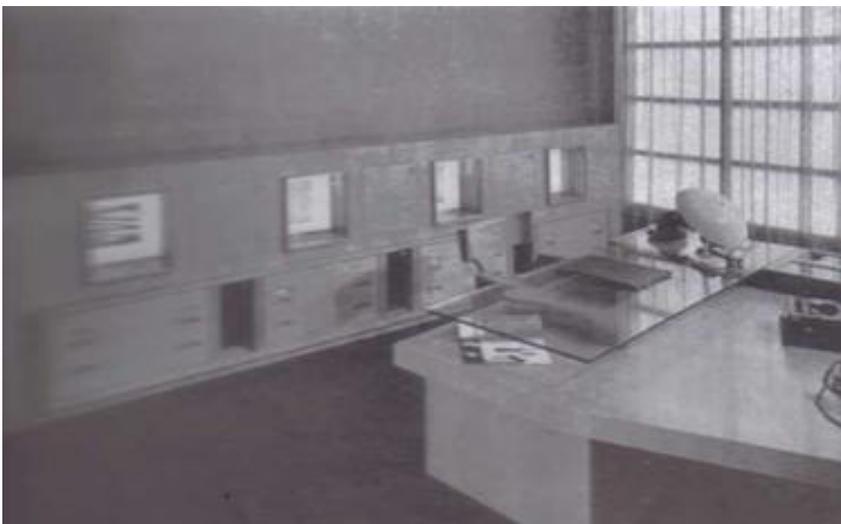


Detalle de la parte superior del escritorio, visto desde el puesto del jefe. (Foto Crimella)



Otra vista del escritorio anterior, en la sección para la decoración y el mobiliario de la oficina en la VII Trienal de Milán. (Foto: Crimella)

de nuestro día, donde se
 vida personal y social.
 el más bello y digno.



Mobiliario pubblicitario con ventanillas-nichos abiertas en cristal y otras con láminas de madera.

Toscana, son un homenaje al trabajo; las mismas ofrecen verdaderamente un ambiente superior al que encuentran los trabajadores cuando regresan a casa. Son un prelude de la reforma edilicia y técnica de la casa a la que la civilización moderna aspira en su más perfecta organización.

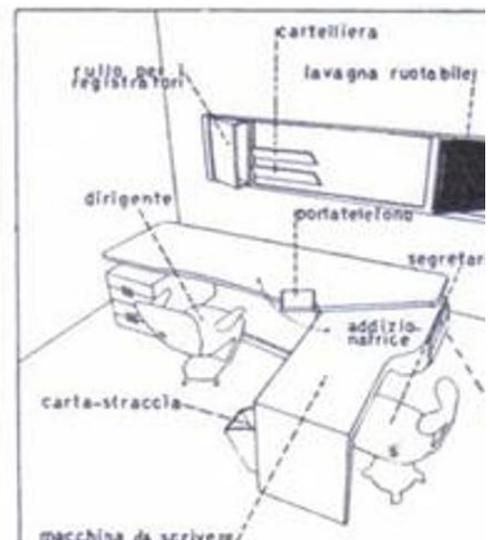
De las potentes organizaciones modernas del trabajo, en la disciplina de la organización nacional, surgieron nuevos ambientes laborales y también nuevos entornos recreativos, centros de atención, campos deportivos, complejos balnearios y hospitales sindicales. En un futuro próximo surgirán incluso las viviendas perfectas, aún más de lo que ya hoy se procura.

En la actualidad, respecto a este campo, Italia se encuentra al mismo nivel que cualquier otra nación, el palazzo della Montecatini diseñado por Gio Ponti es un modelo estudiado en todo el mundo; por lo tanto, la Trienal de Milán también debía llevar a la palestra este gran problema sobre nuestro equipamiento de trabajo.

La norma de los modelos acá presentados es



Arquitectos Angeli, De Carli y Olivieri de Milán. – Oficina del director en una empresa de mármol y de piedras de cortar. (Foto Crimella)

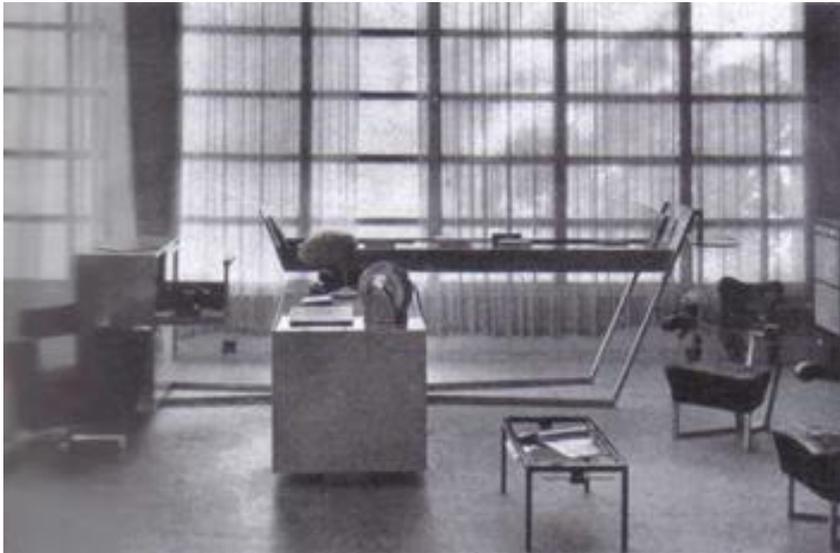


Vista detallada de los muebles. Aquí el escritorio de la secretaria también está incorporado al escritorio del director, pero está más separado que en el escritorio de la oficina reproducida en las páginas precedentes. (Foto Crimella)



Arquitectos Angeli, De Carli y Olivieri de Milán. – Oficina del director de una empresa de metalúrgica.

(Foto Crimella)



el haber alcanzado la caracterización del mobiliario de oficina: nótese cómo pueden ser abordados desde dos puntos diferentes. El primero es a través de la producción en serie del mobiliario para cualquier oficina, que se caracteriza por sus funciones técnicas de trabajo, pero sólo en un sentido general. Pertenecen a esta categoría el mobiliario de la empresa metalúrgica, aquí ilustrada, y el mobiliario del Palazzo della Montecatini; muebles fabricados en serie, con elementos multiplicables y gavetas intercambiables, los muebles perfectos para cualquier oficina. Por otra parte, el segundo punto mencionado y muy bien documentado aquí, persigue la definición de varios tipos de mobiliario estandarizado, para determinados tipos de oficinas. De hecho, se puede afirmar que las oficinas de una firma de mármoles tendrán exigencias diferentes a las oficinas de una industria textil: por lo tanto será conveniente que algunos de sus muebles sean diversos, según cada categoría de industria.

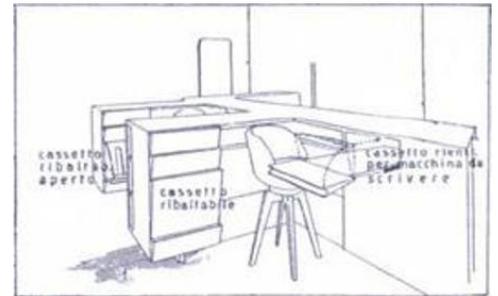
A esta caracterización diversa y necesaria del escritorio para cada industria se llega a través de las consideraciones que Ponti siempre apoyó y que persiguen afirmar la absoluta unidad y coherencia de la decoración y el mobiliario de cada ambiente. Las muestras de tela que comercializa el gerente de una fábrica y el muestrario de mármol de un representante de una cantera no son elementos temporales o carentes de autenticidad, más bien son elementos fundamentales necesarios, pues el arquitecto que es llamado para modelar esas oficinas

Otra vista de la misma oficina. El mobiliario está hecho de aluminio



Arquitectos Angeli, De Carli y Olivieri de Milán. – Escritorio para una oficina publicitaria.

(Foto Crimella)

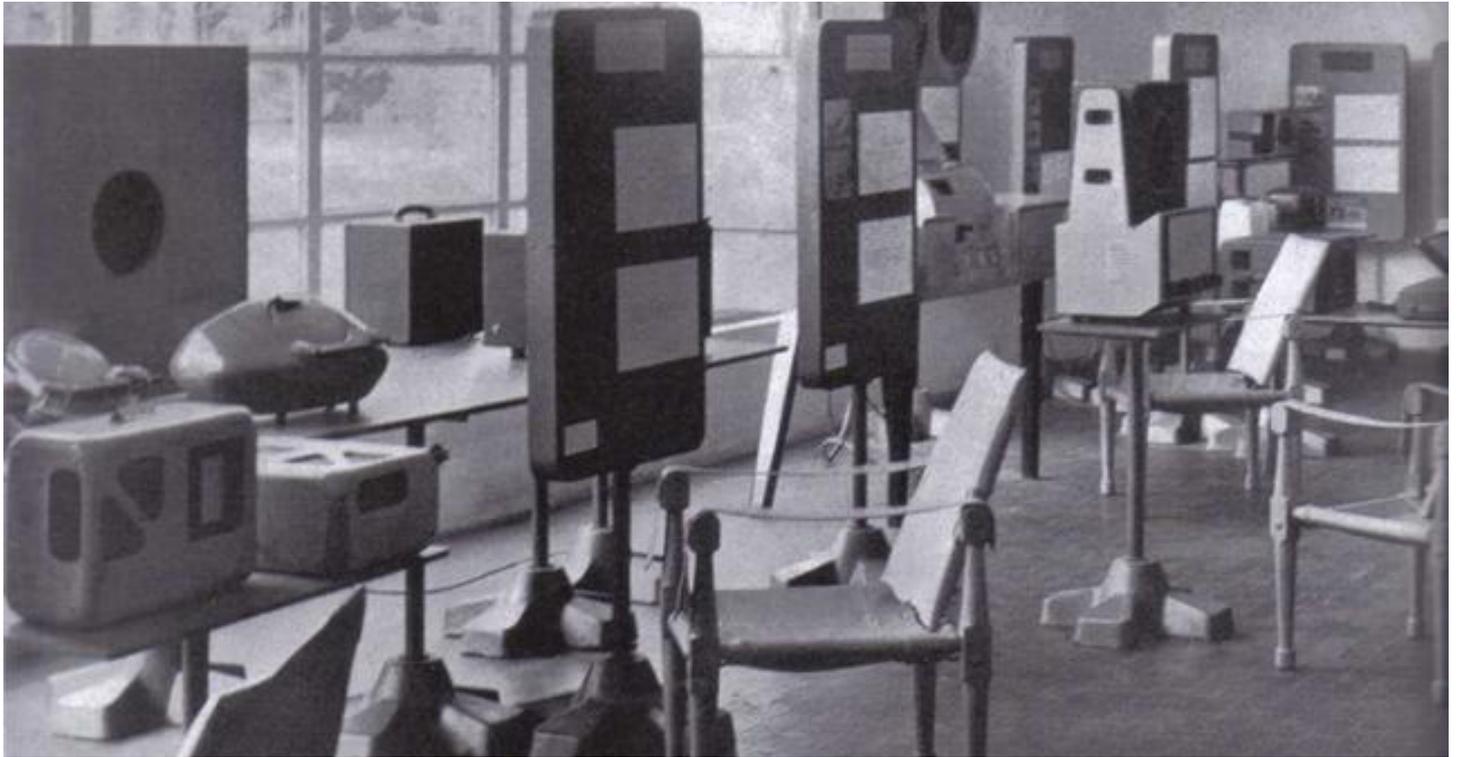


no puede prescindir de ellos de ninguna manera. Es así que archivadores, impresos, cuadros, entre otros, forman parte integral de estas oficinas y es necesario que siempre sean cuidadosamente previstos en la composición y el presupuesto del mobiliario esencial, en lugar de simplemente comprometer las paredes o los muebles. El mismo escritorio, en vez de ser sólo la acostumbrada mesa para colocar los documentos y el tintero, pasa a ser el centro vital de la oficina en relación directa con todo el material de estudio o de trabajo de la persona que allí se sienta.

Una práctica moderna más segura reúne todos los muebles de servicio (archivadores, clasificadores, etc.) en una sola habitación, liberando de su presencia a las oficinas individuales. Esta práctica nos conduce al complejo mueble llamado de manera simplificada "escritorio", cuya variedad es mostrada en esta original sección de la Trienal de Milán.



Arquitectos Angeli, De Carli y Olivieri. – Secretaría en una empresa de metalúrgica. Dos vistas del mobiliario en aluminio.



La sección de los aparatos de radio en la VII Trienal de Milán. La organización y el montaje se deben a los arquitectos Luigi Caccia Dominioni, Livio y Pier Giacomo Castiglioni. (Foto Crimella)

Lección sobre la naturaleza y profecía sobre las formas de los aparatos de radio

Los arquitectos Luigi Caccia Dominioni, Livio y Pier Giacomo Castiglioni, organizadores de la sección sobre las radios en la Trienal de Milán escribieron esto:

“¿Quién no recuerda los primeros radioreceptores? Aquellos que consistían en un conjunto de dos o tres cajones de severo aspecto científico, con botones y perillas graduadas, bobinas con cables multicolores y visibles válvulas plateadas, altavoces con “cuello de cisne” o con “mangas al viento”, con la forma de nuevos instrumentos musicales de viento, enlaces de cuerdas y cables serpenteantes sobre la mesa y un pintoresco desorden en el suelo.

¿Quién, entre los amantes de este nuevo aparato-instrumento, no ha sentido la nostalgia por aquellos primeros “complejos mecanismos”? Especialmente cuando hoy en día ve en su hogar uno de esos gaveteros habituales, esas cómodas o mesitas de noche o esos joyeros hechos en “maderas preciosas”, que la industria radiofónica pretende armonizar con el estilo de los interiores del siglo XX?”.

De hecho, los equipos antiguos que mencionamos anteriormente, llegaron a los hogares alrededor de 1924 con el sincero y legítimo aspecto característico de todas las creaciones primitivas. Posteriormente, esta presentación fue abandonada en 1929 cuando la radio, eliminando las baterías y los acumuladores eléctricos,

funcionó con una simple conexión a una instalación eléctrica doméstica. Desde entonces el equipo radioeléctrico, simplificado en su uso y mantenimiento, alabado por sus maravillosas y crecientes posibilidades, quiso obtener una victoria aplastante y tuvo la pésima virtud de ocultarse dentro de un “mueble radio”, el cual no tenía otra finalidad que camuflar un aparato maravilloso originado a partir de los más puros conceptos matemáticos, con impropias formas tanto antiguas como modernas.

Las controversias y los intentos de buscar el verdadero estilo del “mueble radio” florecieron en los últimos años a mano de algunas personas inteligentes, pero el resultado siempre fue negativo. En la VII Trienal de Milán retomamos el tema, primero que nada eliminando la impropia denominación “mueble radio”.

El radioreceptor debe ser ante todo un “aparato”, una máquina o, si se quiere, una herramienta; y una vez más, podemos hacer referencia al teléfono, a la máquina de escribir, al piano, a la calefacción, etc. donde todos los componentes, incluyendo los envoltorios protectores, responden solamente a una función adecuada y donde la palabra “mueble” nunca tuvo la oportunidad de manifestarse. Como mucho se podrá hablar de la “carcasa” del delicado aparato radioeléctrico, pero se debe abandonar absolutamente una defini-

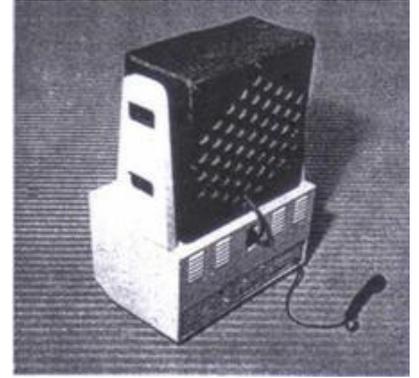
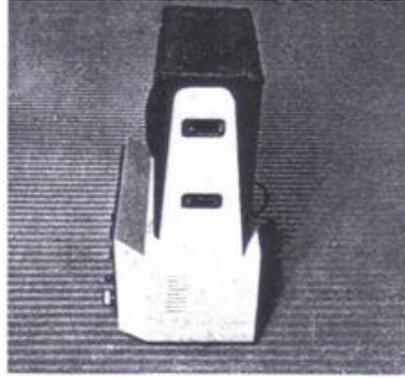
ción que, por sí misma es todo un programa de errores y de insinceridades.

Las formas derivadas de nuestro trabajo aparecieron alrededor de unos veinte modelos expuestos y quizás, por primera vez, todas responden a sus necesidades de orden técnico y práctico.

Creemos que su forma y su composición satisfacen más fácilmente el gusto de un espíritu refinado de lo que pudieron hacerlo los habituales muebles radio, porque más allá de la trillada controversia entre la técnica y la estética, no hay duda de que las sensaciones fundamentales de las cuales se origina el juicio estético inconsciente e inevitable, están condicionadas por el respeto a las verdades científicas, como consecuencia y reconocimiento de una armonía natural que preside todos los hechos biológicos, mecánicos, eléctricos o químicos.

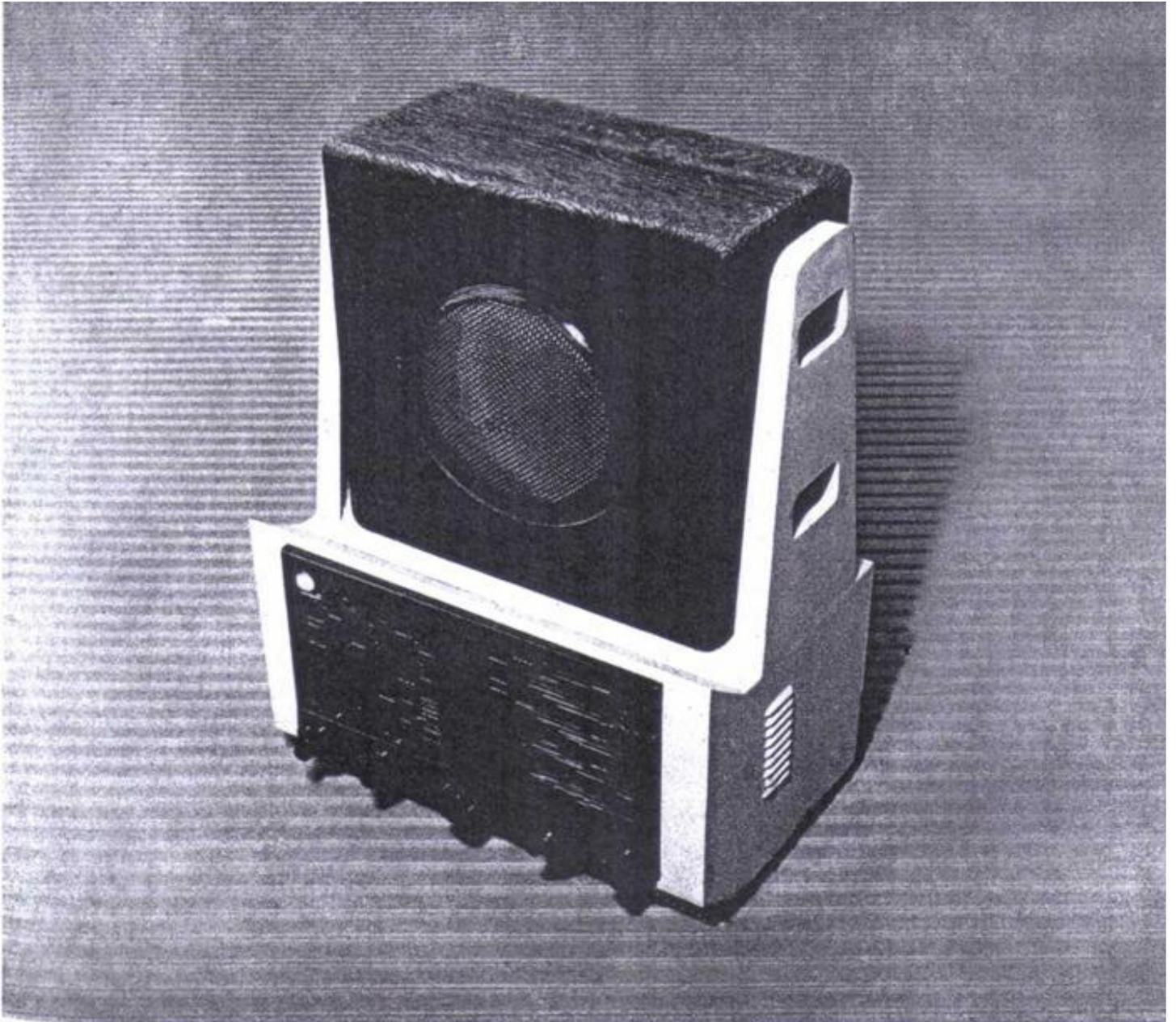
Esta polémica y nuestros esfuerzos no han sido en vano, ya que si hasta hace poco los fabricantes de radios no querían siquiera escuchar hablar de estas cosas, hoy en día algunas compañías, que ya han producido otros aparatos inteligentes y racionales, nos siguen con buena fe, por lo que estamos seguros de que en adelante la radio ya no será el acostumbrado aparato acogido sin entusiasmo en los hogares de buen gusto, a pesar de su gran utilidad.

Los italianos deben exigir radios que sean radios y no gaveteros



La carcasa de metal envuelve el receptor -Marca Magnadine, modelo S.V.78- protegiéndolo efectivamente del polvo y de fallas radioeléctricas, la carcasa de madera contiene el altavoz, formando su pantalla acústica más adecuada. Las vibraciones entre el altavoz y el radioreceptor se eliminan completamente mediante la suspensión con empacaduras de goma. Está claro que, en esta ejecución de los arquitectos Caccia Dominioni, Livio y Pier Giacomo Castiglioni, desde sus inicios técnicos se deriva una forma de gran efecto estético, que da al radio su estilo inconfundible.

(Foto Crimella)



SITUACIÓN DE NEUTRA

Si hablan de arquitectura con personas inteligentes, de cultura y gusto actualizados, escucharán repetir que los arquitectos contemporáneos carecen de imaginación, que las obras de uno no pueden distinguirse de las obras de otro y así sucesivamente, incluyendo las referencias pedantes al hecho de que los revestimientos se caen a pedazos, que las puertas y ventanas dejan colar el viento y la lluvia, y que las paredes dejan oír las conversaciones y los pasos de los vecinos. La imagen será tal que hará que extrañemos la época de las cavernas, pero el conocimiento de estos señores, que probablemente saben distinguir a simple vista un cuadro del pintor Massimo Campigli de uno de Giorgio De Chirico y un verso del poeta Giuseppe Ungaretti de uno de Eugenio Montale, en el mejor de los casos no va más allá de las experiencias del siglo XX de los empresarios milaneses.

Aquellos no se dan cuenta de que todavía siguen siendo noticia, vieja, pero noticia al fin, y en la confusión del lenguaje arquitectónico, horrorizados, sólo reflejan la confusión de su propia cultura y ni siquiera sospechan que, en la arquitectura como en las otras formas del arte, las personas mediocres producen obras genéricas y similares, mientras que las grandes personalidades producen obras originales e inconfundibles. Por lo tanto, se trata de reconocer a estas grandes personalidades con un proceso histórico elemental entre multitudes de imitadores, condescendientes y confundidos. Identificarlas, liberándolas de los malentendidos de los cuales a veces ellas mismas se rodean, con la ingenua presunción de que nos dan la clave de su propia expresión y ubicarlas concretamente en la historia del gusto arquitectónico contemporáneo.

El arquitecto Richard Neutra es, en la opinión común y en sus propias convicciones, el prototipo del "racionalista"; las exigencias de lo "estándar", de la industrialización, están presentes en él, quizás mucho más que en cualquier otro arquitecto contemporáneo. Polémicamente se propone adaptar de manera rigurosa sus construcciones a las necesidades de quien las habitará y casi rechaza el título de artista; sin embargo éste es el término que le corresponde si examinamos críticamente sus obras.

Desde un punto de vista histórico, no es posible prescindir de las razones que lo asocian inequívocamente a la tradición de Frank Lloyd Wright ni de los argumentos que lo pusieron en contra de su maestro: esta polémica fue librada en el interior del artista antes de ser declarada entre el maestro y el alumno. Ésta es también una polémica que se esclarece sobre todo por la evidencia de sus obras, en las que la experiencia de Walter Gropius prevalece sobre cualquier otra —por otra parte, la rica herencia del lenguaje arquitectónico de Wright es intransmisible, excepto a través de sus enseñanzas mo-

Algunas edificaciones de Richard Neutra: 1-2-3, Casa Brown. 4, Villa Westwood en Los Angeles. 5-9, Casa Kaufman en Los Angeles. 6, Casa desmontable y transportable en Los Angeles. 7, Casa de reposo en Los Angeles. 8, Casa en el desierto de la Cordillera.







Esta casa, construida por Richard Neutra en colaboración con Otto Winkler, en Hillsborough, cerca de San Francisco, California, está ubicada sobre una colina cuya cima está coronada por un grupo de altos árboles de eucalipto. Las laderas de la colina hacia el sur y hacia el oeste gozan de una vista soberbia que da a la campiña, sobre la parte sur de la bahía de San Francisco.



Los planos de la planta baja y del primer y segundo piso de la casa Hofmann en Hillsborough.

rales— y no mediante las discusiones de premisas intelectualistas, que se pueden valorar sólo como datos culturales resueltos en lo absoluto de los hechos artísticos individuales.

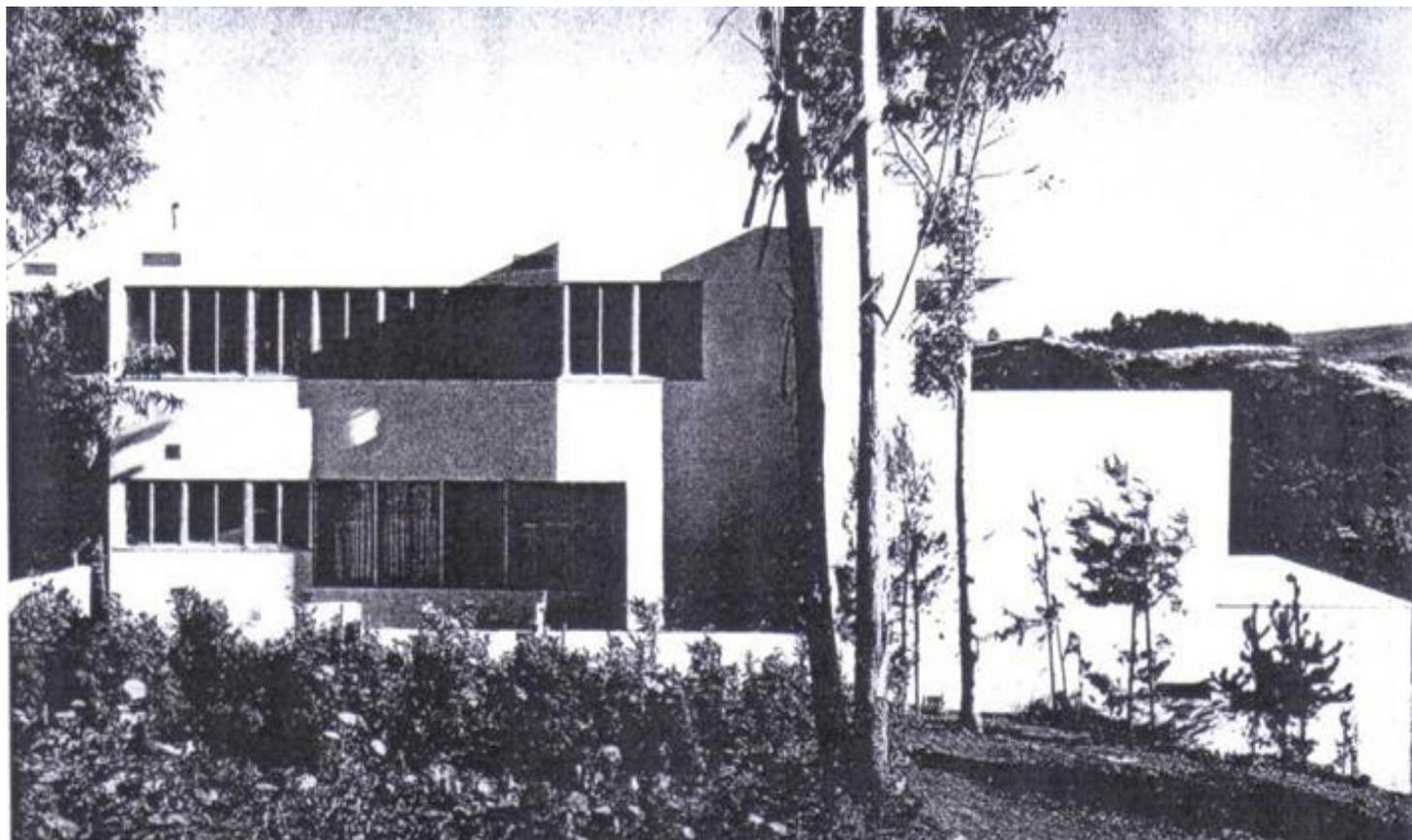
De hecho, el romanticismo de Wright y el racionalismo de Neutra son términos igualmente abstractos, si tan solo se tiene en cuenta la distancia entre la concepción mítica de la naturaleza de Wright —que busca en la estructura de la creación una ley elemental, el signo mismo de la voluntad original de Dios— y la de John Ruskin, mística e idílica —que ve a Dios en la gracia de las múltiples formas, en la vibración de la luz sobre la hierba, en el microcosmos de una flor—; o el conflicto entre el racionalismo de Neutra, circunscrito al magro ideal de un industrialismo burgués perfecto y el racionalismo de Ernst May, llevado a los extremos de una acción moral.

Indudablemente, la idea social de Neutra se cierra en un límite exiguo comparado con la moral bíblica de Wright y la mordaz preocupación ética de Gropius; pero dentro de ese límite, los extremos se separan, urgiendo la definición de un lenguaje formal. Habiendo fracasado el vasto asunto urbanístico, casi tan ingenuo como Sforzinda, la ciudad ideal proyectada por Filarete, y habiendo escapado del empeño “creativo” de Wright —en sentido religioso, para hacer naturaleza mediante la construcción— quizás Neutra es el primer arquitecto que crea la arquitectura paisajista en un sentido netamente pictórico, es decir, una arquitectura que en vez de reafirmar el eterno problema de la relación entre el hombre y la naturaleza, con el fin de resolverlo abstractamente en una nueva “concepción del mundo”, reduce violentamente el dato naturalista a su episodio formal, superando así el límite de dicho episodio.

Observen estos edificios de Neutra: el gran sanatorio o la casa de descanso vacacional, cada uno de ellos involucra todo el espacio circundante en la relación precisa de sus niveles, de sus volúmenes, de sus líneas, de su sintaxis cromática: debemos agradecerle al límite “burgués” de Neutra, si el sanatorio no tiene la desnudez de una clínica o el aburrimiento de un convento y si las casas nos ahorran la incomodidad de lo pintoresco.

Naturalmente, se debe a las lecciones de Wright que la organicidad de las plantas, condicionada totalmente al uso racional del espacio interior, sugiera una relación inmediata, no sólo efectista, entre construcción y paisaje, pero la armonía de esa relación es un hecho característico sólo de Neutra. De hecho, si con Wright el espacio parecía espesarse en cantidades esenciales, oprimirse con su carga de atmósfera y de luz dentro de los planos y los volúmenes enfrentados (como dentro de los horizontes saturados de Paul Cézanne), con Neutra la relación de identidad entre el espacio paisajista y el espacio construido es tan inmediata que la misma naturaleza se omite, contenida sin ninguna dificultad en la nítida medida de la planta arquitectónica, cuya orientación es tal, que captura todo el aire, toda la luz del paisaje y no por pedantería de higienista.

El edificio de Neutra, una pantalla colocada en el punto focal de la vista paisajista, absorbe espontáneamente la luz y la atmósfera y las aísla en relaciones esenciales. Es una inserción lógica en el espacio sin límites, una coincidencia fantástica entre el hecho constructivo y el entorno natural y urbanizado, que asume en el arte de Neutra el mismo valor que tiene ese motivo en un cuadro de un poblado, en donde



Richard Neutra. La casa Hofmann en Hillsborough, vista desde lo alto de la colina.

se identifica el sentimiento del pintor, en la naturaleza aparente.

La crítica de las limitadas premisas éticas o sociales de la arquitectura de Neutra es por lo tanto, tan ilegítimo en el juicio que se hace a su obra, como la crítica al supuestamente escaso contenido de un paisaje o de una naturaleza muerta respecto a una gran composición. Esa crítica quizás puede tener valor si se lleva a cabo teniendo en cuenta los contenidos culturales del gusto arquitectónico contemporáneo, pero no puede afectar con lógica la apreciación de las cualidades estilísticas de la arquitectura de Neutra. A.M.A.M

LA CASA HOFMANN EN HILLSBOROUGH

La casa estaba habitada por una pareja joven con un hijo y una sirvienta. Los dueños de la casa acostumbraban rodearse de amigos del entorno artístico e intelectual, además la señora Hofmann era pintora y escultora y atendía la educación de su hijo. Éste era el tema que el arquitecto debía desarrollar.

La casa, que está en lo alto de una colina con una pendiente bastante pronunciada en ambos lados, se abre en varios niveles hacia el terreno circundante y goza de la soberbia vista de la bahía de San Francisco y del paisaje boscoso de la península. El fondo de la construcción y del jardín está constituido por una vegetación de frondosos eucaliptos.

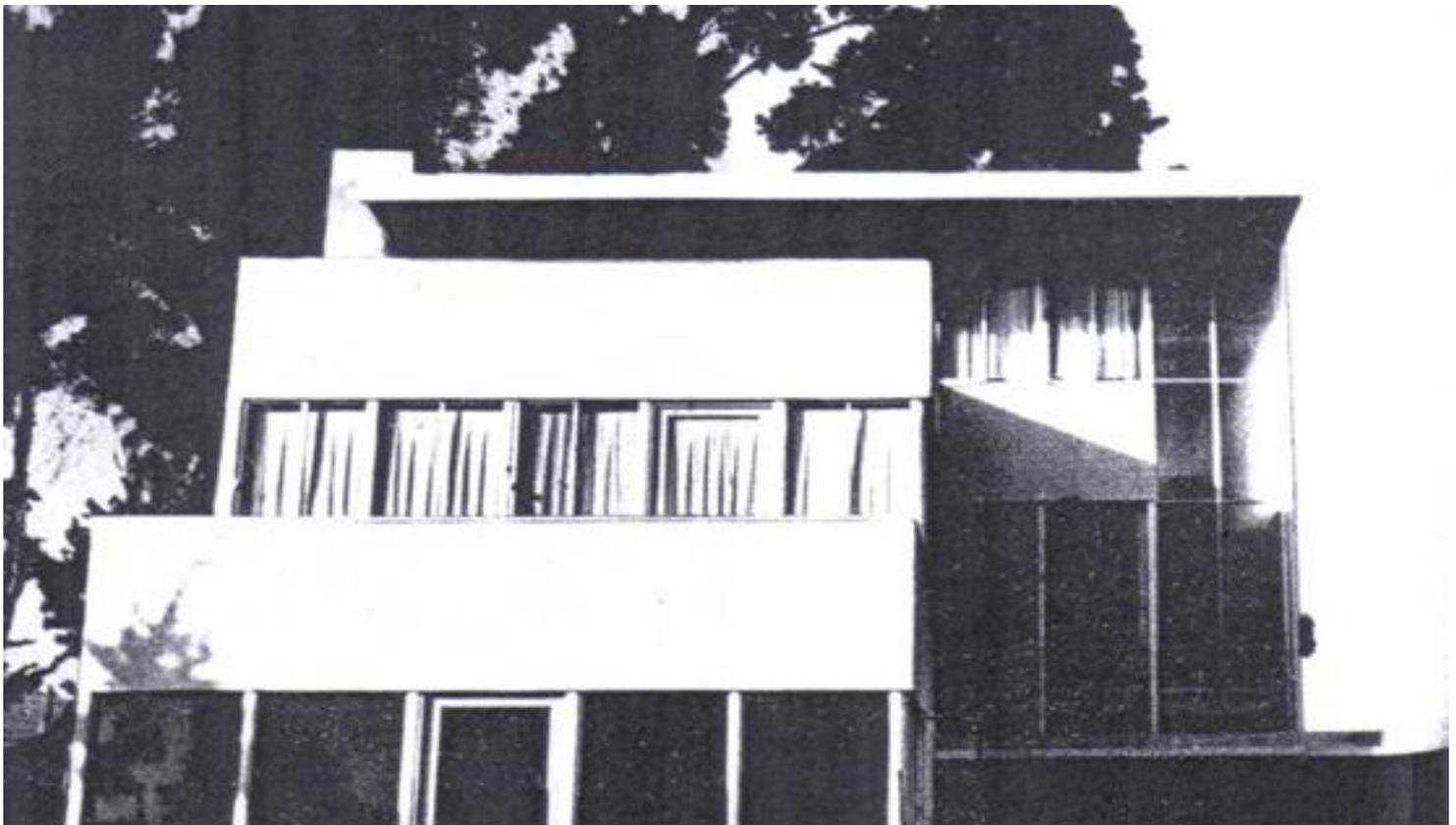
La calle de entrada se desarrolla siguiendo la pendiente de la colina y comunica con un garaje para dos autos, llevando a la entrada de la casa. Al entrar se encuentra de inmediato un guardarropa con lavabo. A la izquierda está la

sala de juegos con bar y con un gran ventanal de vidrio de piso a techo, que mira hacia el patio con césped; un fresco del pintor estadounidense Sotomayor cubre completamente una de las paredes de esta habitación y representa una aventura del propietario en la selva brasileña. Los colores dominantes son el verde azulado pálido y el marrón.

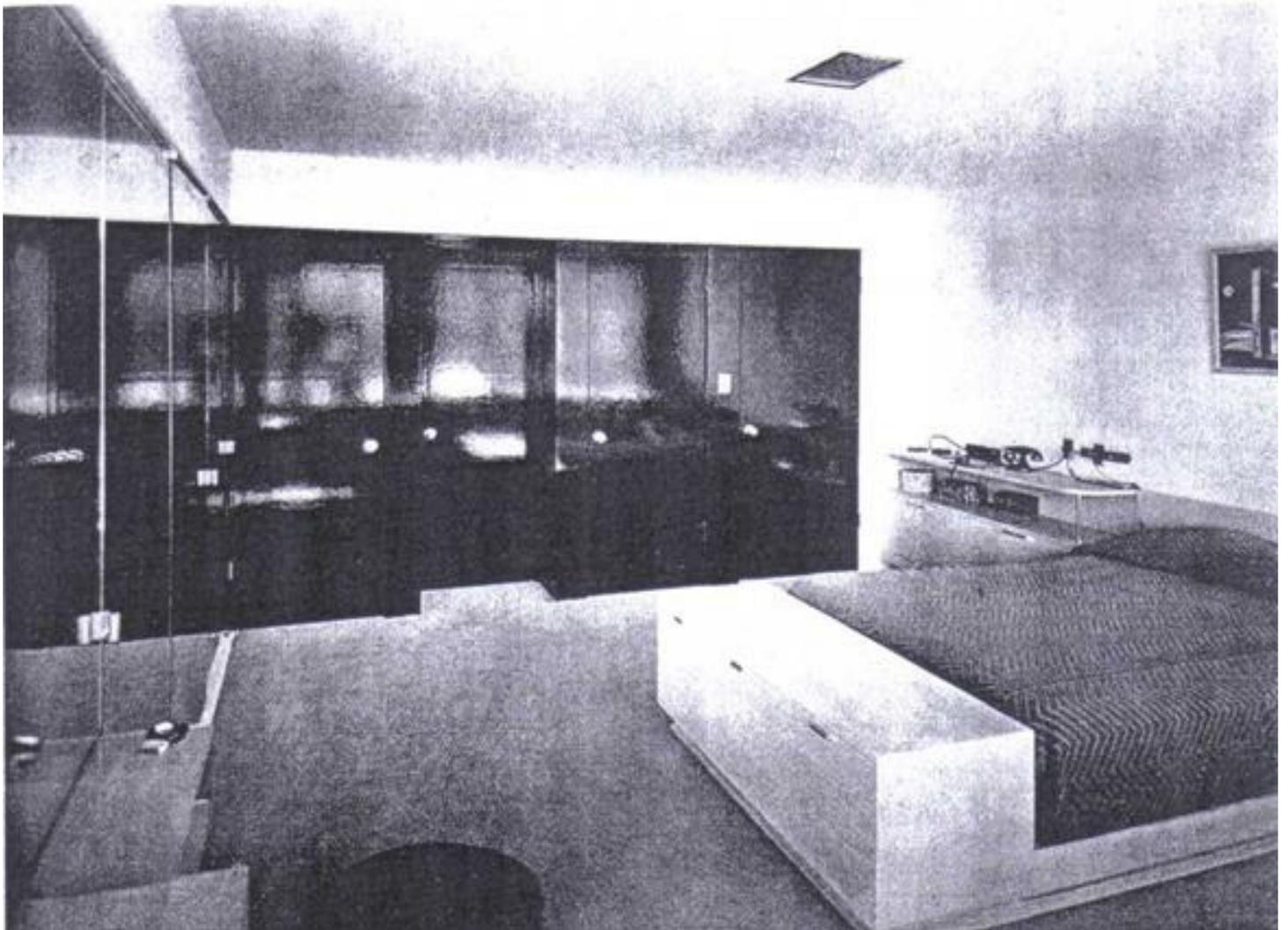
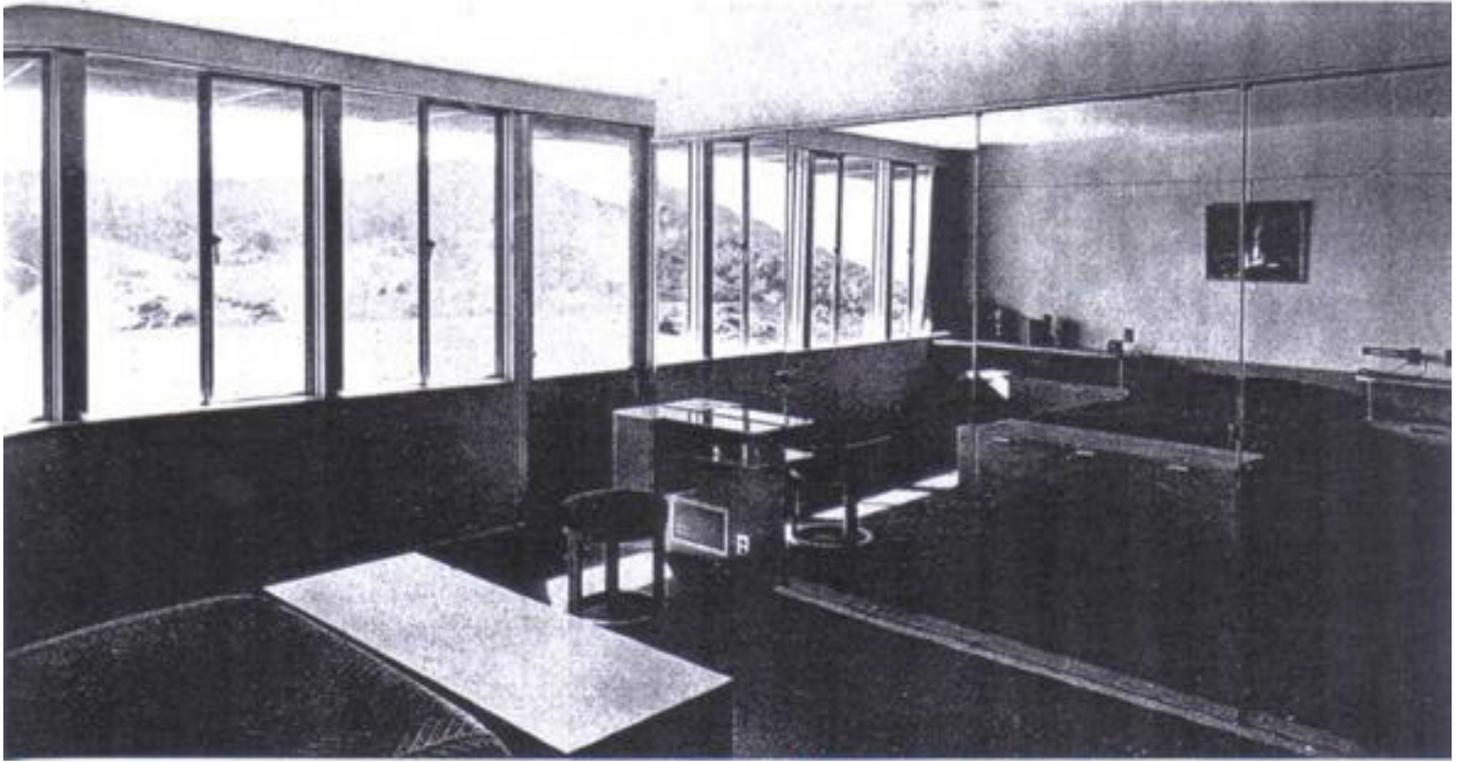
A la derecha de la entrada hay una escalera con baranda de aluminio, que lleva a las áreas de estancia del piso superior. Una puerta plegable permite separar eventualmente el comedor de la sala de estar. En estas áreas el piso es de fieltro grisáceo, las paredes son blancas, los muebles están enchapados en nogal africano, las telas y las cortinas son de color salmón brillante, los accesorios están cromados. Un rincón para desayunar, orientado hacia el este, se articula con las áreas de servicio, definidas por una cocina, un dormitorio y un baño. A estas áreas se accede a través de una escalera secundaria desde la entrada de servicio y la lavandería.

La continuación de la escalera principal lleva al segundo piso, donde se encuentran los dormitorios, los baños y numerosas terrazas. El dormitorio principal tiene un gran ventanal que da sobre la terraza, destinada a los baños de sol; una pared de espejos que contiene amplios armarios y una pared revestida de madera oscura que contiene las puertas del baño, del corredor y de otros armarios.

Los materiales utilizados en esta habitación son: el fieltro gris para los pisos, la madera de magnolia para los muebles, una tela verde jade para las cortinas y las mantas. Todas las puertas y ventanas de la casa están elaboradas en aluminio anodizado.



Arquitecto Richard Neutra - Casa Hofmann en Hillsborough. Vista desde el exterior: en la planta baja está la sala de juegos y gimnasio que dan hacia una zona de césped; en el primer piso está la sala de estar que da hacia una terraza con una vista encantadora; en el segundo piso está el dormitorio de los propietarios con una gran terraza.



Arquitectos Richard Neutra y Otto Winkler. - Casa Hofmann en Hillsborough, San Francisco, California. Dormitorio de los propietarios: el piso está cubierto de fieltro gris, los muebles son de madera de Magnolia, las puertas son color marrón, las cortinas y las mantas de la cama están realizadas en tela verde jade, el armario está empotrado en la mampostería y tiene puertas corredizas de vidrio espejado.

UNA CASA DE GIUSEPPE TERRAGNI

Para muchos Terragni es un arquitecto sorprendente. Comenzó en la ciudad de Como, Lombardía, en el año 1927, con el gran conjunto de apartamentos de alquiler, bautizado por la fantasía acuática de los habitantes de la ciudad con el nombre de "transatlántico", como si solamente en los transatlánticos se permitiese el lujo de grandes ventanas panorámicas. Aún continúa siendo así, en la persistente pereza de un público que insiste en no querer ponerse al día con la arquitectura moderna.

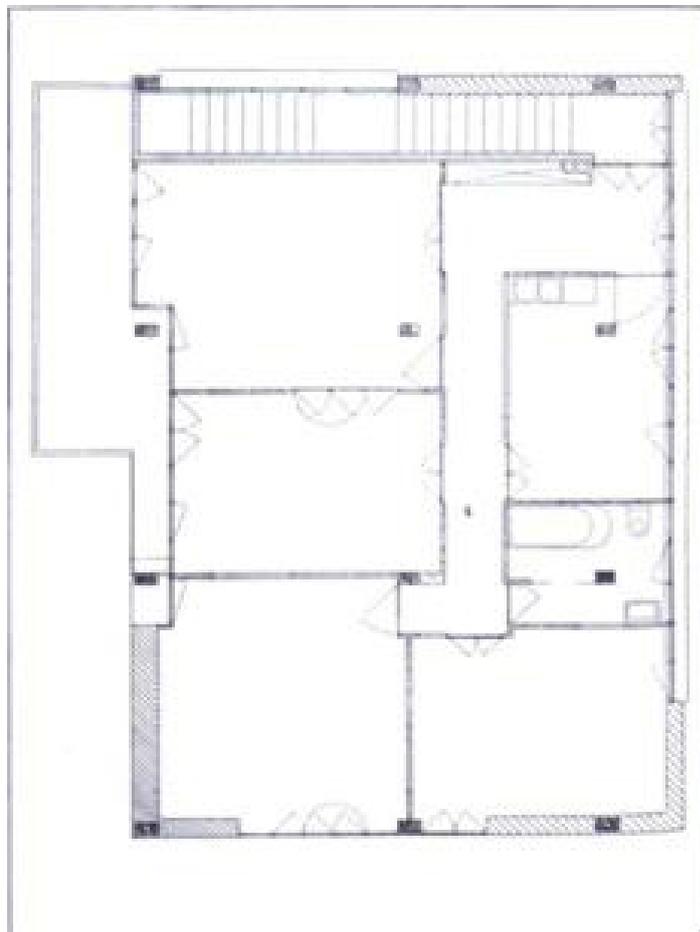
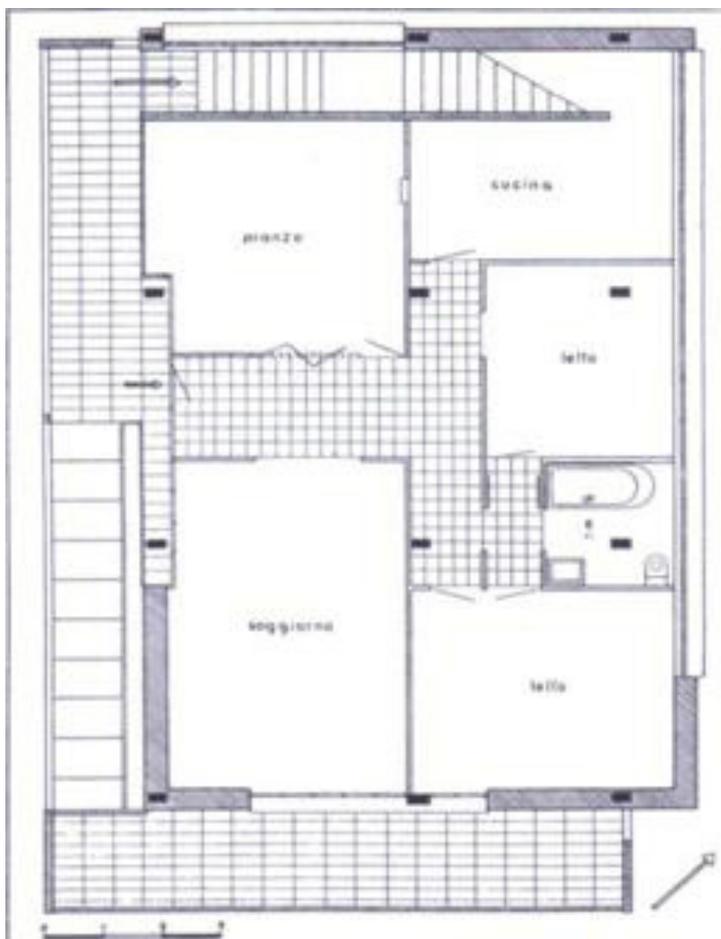
Es así como a muchas personas les parecía que esta pequeña casa estuviese construida sobre extraños zancos, en vez de estar sobre pilares reales. La ironía parece ser una herramienta honesta si se debe luchar contra los arquitectos modernos: sin embargo nadie pensaría en ofender al Palazzo della Ragione de Milán, el cual también está elevado con respecto al nivel del

suelo. La grama, que encontró un buen terreno para extenderse debajo de la casa del arquitecto Figini, ubicada en la zona residencial Villaggio dei Giornalisti en Milán, e igualmente elevada sobre pilastras, y las flores que florecieron allí no son una ironía o una rareza: había muy poco terreno alrededor de la casa y haberla elevado creó un espacio para un jardín al que se hubiese tenido que renunciar.

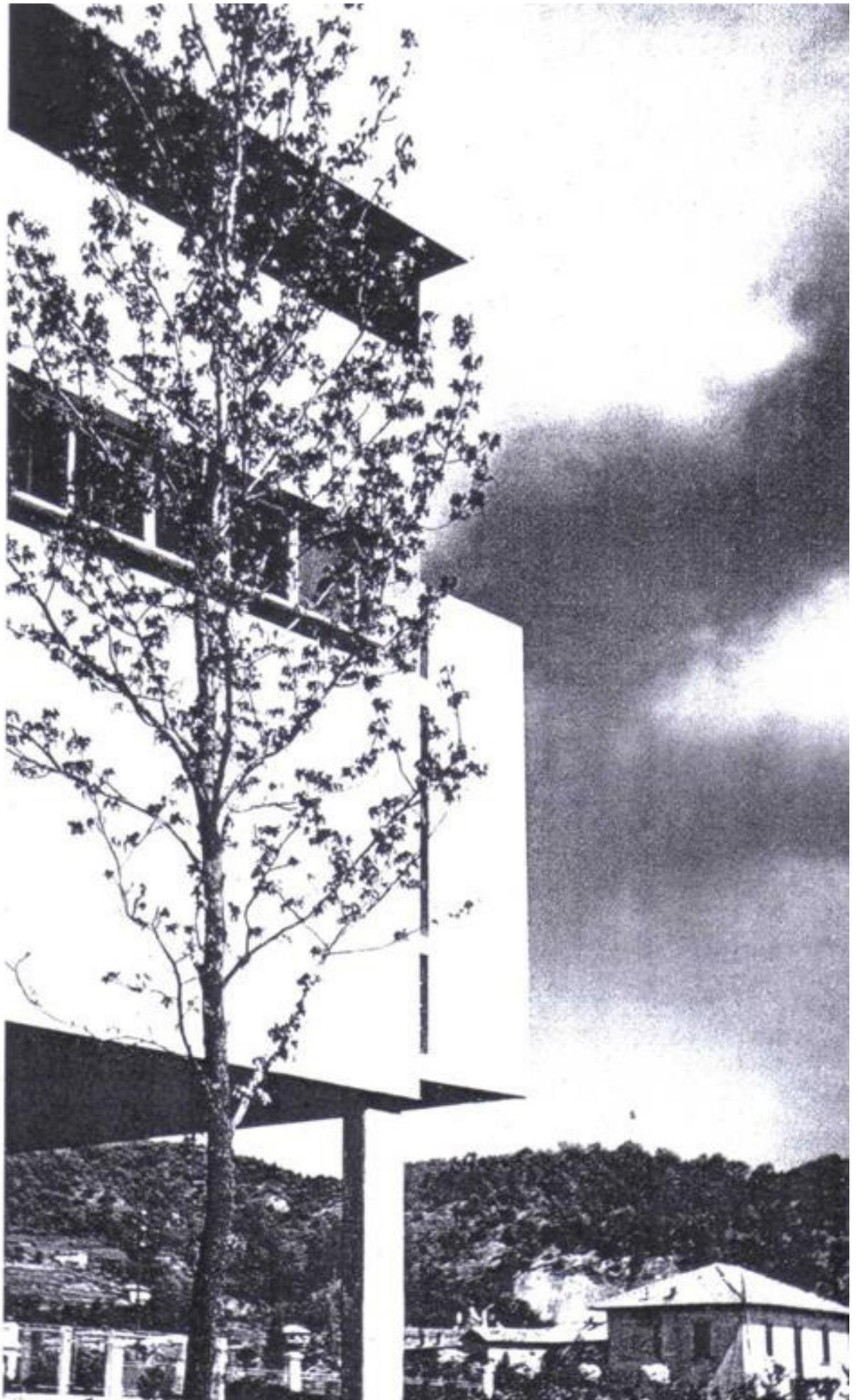
Esta casa de Terragni no tenía escasez de terreno en Rebbio, Provincia de Como: así pues, la planta baja está pavimentada, pero sigue siendo un piso libre de más, disponible para el automóvil en vez de estarlo para los niños, para el automóvil y su casita privada. Pero aquí en Rebbio, la elevación tenía un propósito enteramente diferente al de liberar más espacio a nivel del suelo: aquí se quería elevar más la casa

para liberar mejor las ventanas, para darles el derecho a respirar y a la alegría, más allá de los cubos aplastados de las otras casas y para disfrutar del panorama de las colinas cercanas, incluso en el hogar. Así toda la casa se convirtió en un mirador, en la medida de lo posible y sin mayores esfuerzos.

Aquí la casa vive de sus ventanas. La construcción modular permitió el uso de ventanales horizontales con aberturas de amplias luces. Tanto aquí como en la *villa Bianca* en Séveso, Lombardía, ilustrada en el número de diciembre de 1940, de la revista "*Costruzioni-Casabella*", un fascículo memorable por ser un muestrario único de casas modernas, Terragni comprendió lo que es una ventana para una casa: ¡ya no es un juego de tímpanos y de cornisas, sino una necesidad extrema de luz y de



Arquitecto Giuseppe Terragni- *Villa Bianchi*, en Rebbio. Plantas del primero y segundo piso.



Arquitecto Giuseppe Terragni – Detalle del ángulo noreste de la *Villa Bianchi*, en Rebbio.



Villa Bianchi, en Rebbio - Vista desde el oeste con la rampa de acceso hacia el primer piso.



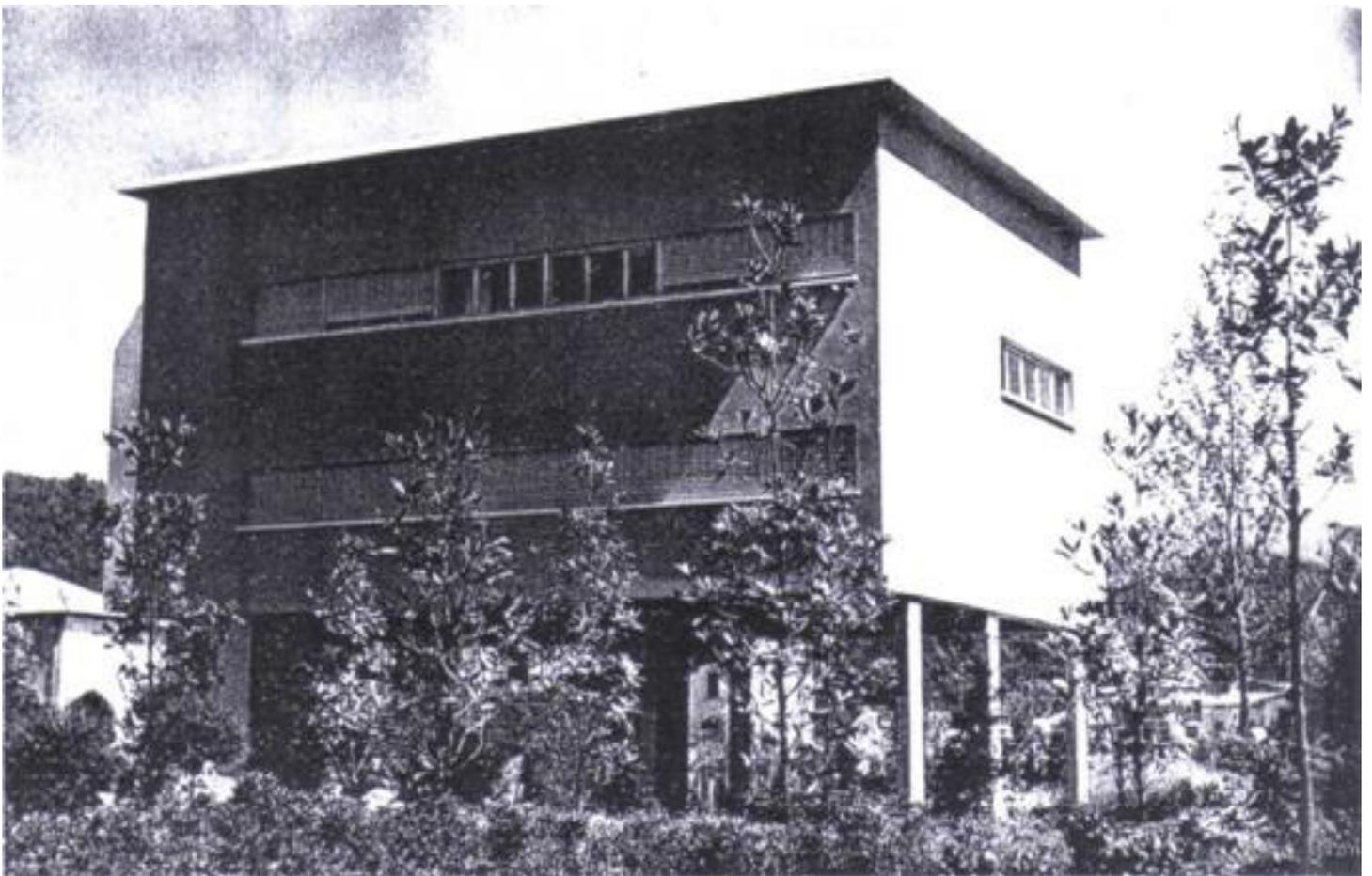
Las grandes ventanas de las salas de estar, en la fachada oeste, protegidas por los voladizos de las marquesinas y el balcón.



Arquitecto Giuseppe Terragni - *Villa Bianchi*, en Rebbio. Una vista de la fachada norte con la rampa de la escalera de acceso al primer piso.



Otra vista del *Villa Bianchi*, en Rebbio, en la que Giuseppe Terragni nos dejó otro ejemplo de su arquitectura característica.



Arquitecto Giuseppe Terragni - *Villa Bianchi*, en Rebbio. La fachada sur con las dos aberturas horizontales.

aire! Las ventanas de esta casa no están controladas por los ejemplos del Palacio Pitti en Florencia, o del Palacio Farnese en Roma: sus únicos jefes son el norte y el sur. Hacia el sur, ventanas continuas fácilmente defendibles del sol y de altura normal; hacia el norte, en cambio, casi toda la pared se vuelca en el cristal y algo menos en el lado oeste. De hecho, las dos salas de estar se sitúan hacia el oeste y parece que las paredes aspiran la luz, a través de esa zona central hecha toda de vidrio y con tan solo dos franjas de pared maciza a los lados. De todos modos, las marquesinas y el balcón que atraviesan esta pared occidental la defienden contra la violencia de la luz directa.

Toda la casa vive a través de sus aberturas, en las diferentes fusiones con la naturaleza, en su continuo abrir y cerrar del diálogo vivaz y descubierto de cristales y marquesinas. Nadie debería asombrarse de que el arquitecto haya sentido la necesidad de elevarla más sobre el

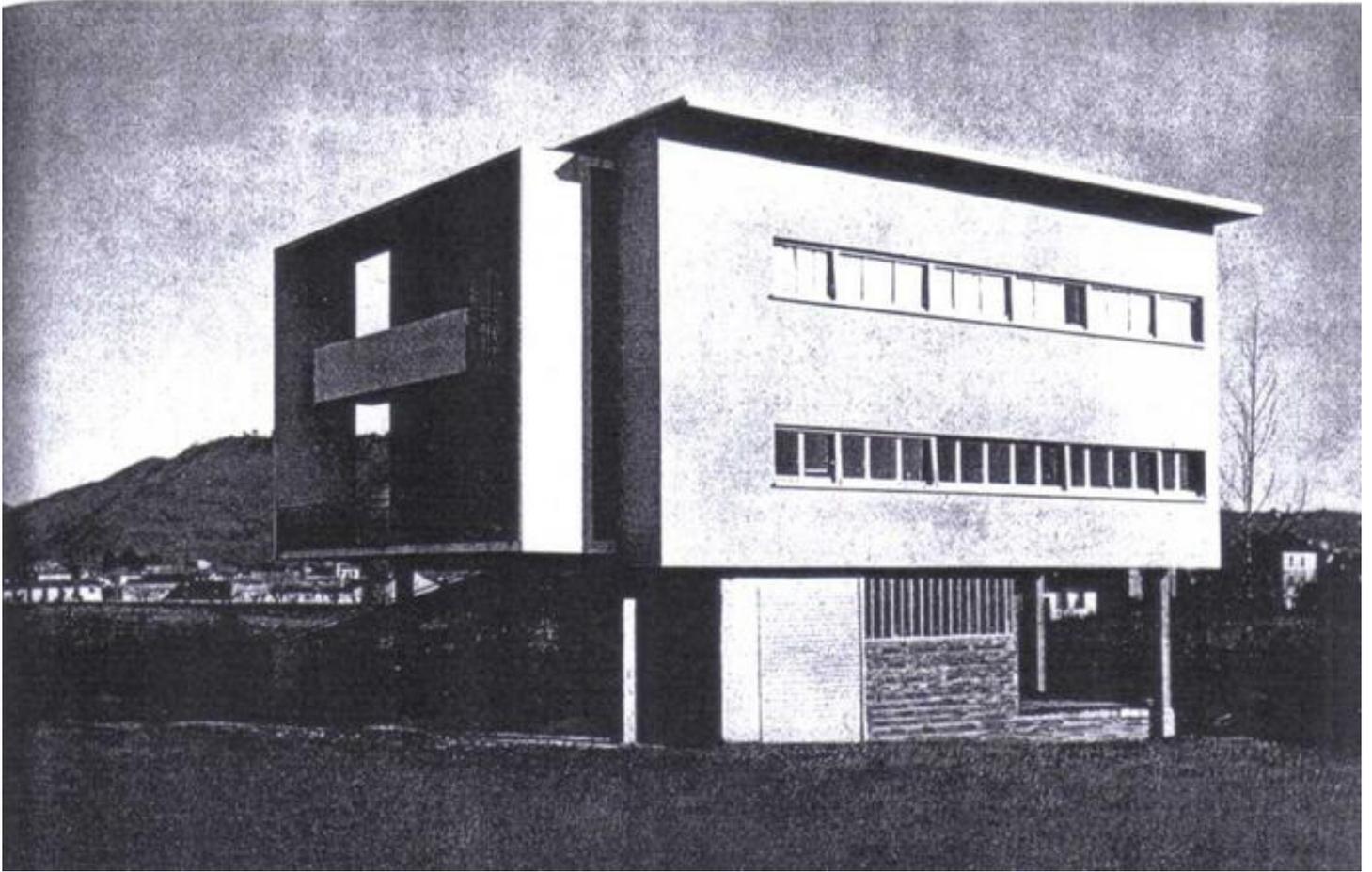
suelo y hacia la luz, al sentir que su estructura vive de tal manera en aquel contacto con el aire: ciertamente lo hubiese hecho aunque alrededor no hubiese habido ningún panorama que pudiese disfrutarse mejor desde las ventanas elevadas.

Esas formas inusuales serán comunes en el futuro. Basta con llegar a erradicar del cerebro de las personas la extraña idea de que la arquitectura residencial debe rendirle homenaje a los Brunelleschi y a los Alberti, en lugar de responder a las necesidades de la vida, y más nadie se sorprenderá al ver que un esqueleto de estructura portante contiene una vivienda. Ya hoy, para muchos de nosotros, esto no es ningún descubrimiento o sorpresa. Por lo tanto, Terragni no es el único a identificar en esta especie de escándalo sobre los zancos, o quién sabe en cuál otro, pues son todos, como ya dijimos, escándalos gratuitos.

Terragni también nos sorprende incluso a nosotros, pero no por estas solucio-

nes funcionales: cada vez nos sorprende por la novedad de sus soluciones rítmicas, es decir, por las modulaciones que cada vez redescubre con sus obras, que son la marca de su belleza. Por ejemplo, quien vea nuevamente la fachada oeste, pero no para sorprenderse del espacio otorgado a las ventanas y a la saliente de la marquesina, o para justificar su racionalidad, sino de forma desinteresada, así como si observase un cuadro abstracto, aquí puede permanecer el tiempo que quiera conversando con aquellos ritmos de formas, como si estuviese frente a un cuadro de Mondrian o, tomando un ejemplo más conformista, como si escuchase una composición musical de Bach.

Desde hace un tiempo, el rectángulo parece ser la obsesión de Terragni, la extraña medida de su mundo, el juego sobre el cual él siente que las unidades más diversas se recomponen. Es un juego tan claro que no es necesario emitir un largo comentario: la relación entre



Arquitecto Giuseppe Terragni – *Villa Bianchi*, en Rebbio. Otra bella vista de la *Villa Bianchi*, tomada desde el sur, con el paisaje de colinas al fondo.

transversal y vertical se desplaza continuamente en una oscilación palpable que puede documentarse con una precisión de proporciones algebraicas, que se realiza marcando el espacio de la misma manera en que la música marca el compás.

El rectángulo enamoró a toda una escuela de holandeses y ver las pinturas en las que no había más que rectángulos, acostados o erguidos, entrelazados o divergiendo, les parecía y aún a muchos les parece un extraño capricho de la mente. Aquí no encontramos nada más que rectángulos, e incluso los espacios están compuestos en algo que es más que una casa, precisamente en un cuadro plástico, con espacios de diversas naturalezas, avanzados y retraídos, espacios transparentes y espacios densos, espacios claros y espacios en penumbra. Incluso en la antigüedad comprendían la arquitectura de esta manera, no como repertorio de cornisas y ornamentos cansados, sino como una medida dominante del volumen,

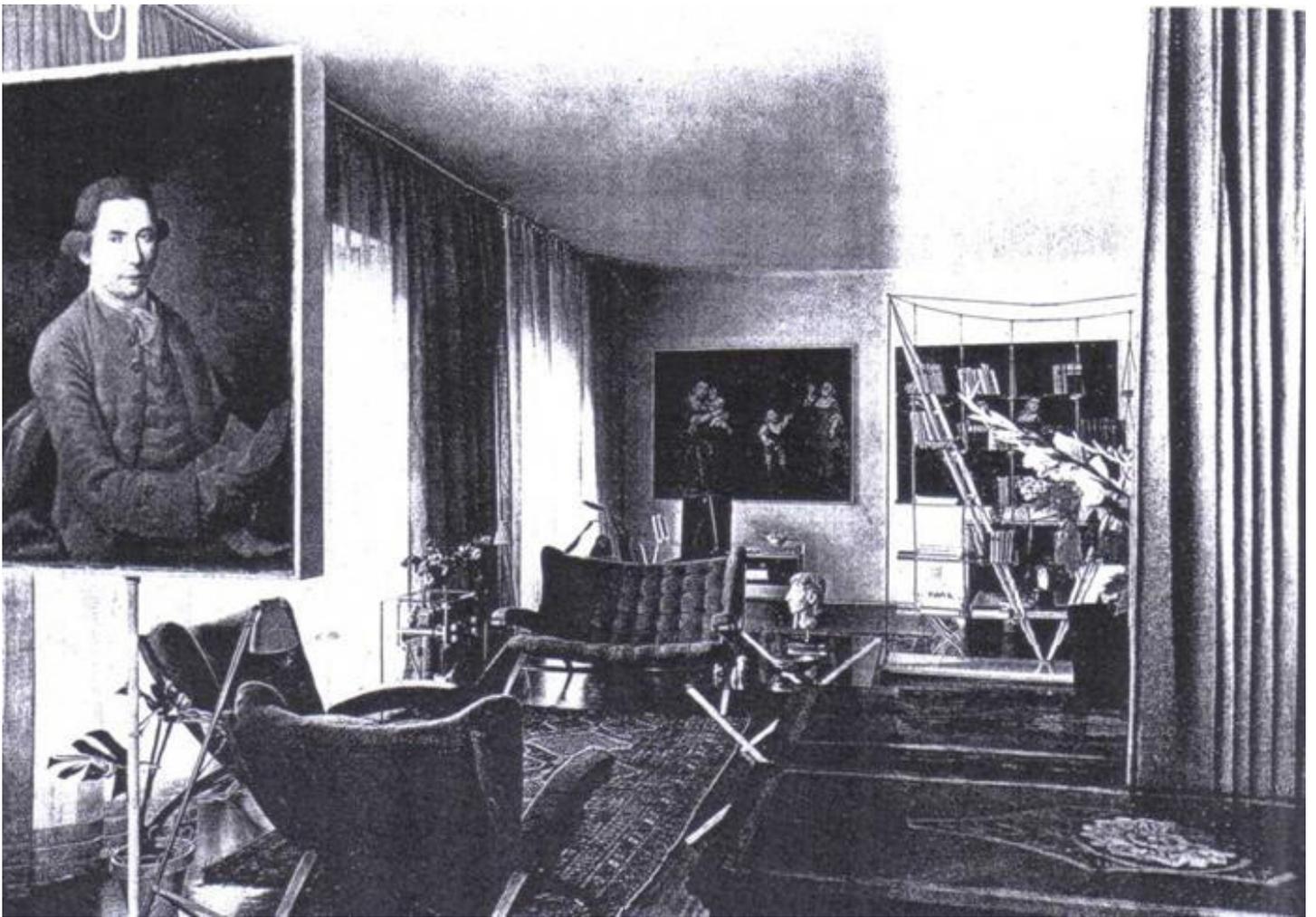
que acelera la unidad de la masa en bloque y también la vive en los múltiples elementos constitutivos, todos en ese acento original, en esa medida fundamental.

Ésta es la razón por la que nos permitimos citar nada menos que a Bach, no porque la claridad esplendorosa de esta casa tenga mucho que ver con la gravedad del antiguo músico, sino porque aquí también la medida es igualmente geométrica, al punto de desafiar la naturaleza mecánica, hasta desmentir el capricho, hasta sentir el arte en la medida intransigente de un ritmo, en vez de sentirlo en los cortinajes suntuosos o en los ornamentos sobrecargados o en los estucos. Incluso la fachada sur, que puede parecer la más simple, posee este lenguaje misterioso de los rectángulos: sabe adquirir la riqueza incluso en el simple cálculo de una asimetría.

A. B.

La *Villa Bianchi* ubicada en Rebbio, del arquitecto Giuseppe Terragni, es una casa residencial aislada, con tres pisos

incluyendo la planta baja: con orientación según el eje térmico solar. La planta baja está abierta en gran parte, el pórtico se utiliza como garaje y para los servicios. Una escalera externa, con los lados hechos en cristal, lleva hacia el primer piso donde se encuentra la primera planta. La entrada principal conduce al vestíbulo que a mano izquierda lleva al comedor y a mano derecha a la sala de estar. Desde el comedor hay un pasaplatos que comunica con la cocina contigua, a la que se accede externamente desde la terraza que da hacia un corredor interno. En este corredor, ubicado en el centro de la casa, que está iluminado desde el vestíbulo, hay dos habitaciones y un baño, al que se accede directamente desde las habitaciones. Una segunda rampa-escalera interna conduce a la planta alta. Cada planta tiene balcones. La estructura es una placa de concreto con tabiquería de mampostería.



Arquitecto Franco Albini. La sala de estar de su apartamento en Milán. Las paredes y el techo son blancos. El piso es de linóleo marmolado rojo y marrón, las ventanas tienen cortinas de cáñamo gris, a la derecha hay una cortina de cáñamo azul, el sillón es de madera de castaño y tejido a mano, la biblioteca hecha en madera de fresno con tensores de acero, acabados de latón cobrizo y repisas de vidrio templado; el aparato de radio tiene una carcasa de vidrio extrafuerte con los elementos mecánicos a la vista.

LA CASA DE UN ARQUITECTO

Esta decoración que el arquitecto Franco Albini diseñó para sí mismo nos ofrece la oportunidad de tratar de interpretar algunos modos expresivos del arte moderno; una ocasión bastante extraña porque al haber conectado ambientes con y sin elementos antiguos, alcanzando resultados muy diversos, nos permite establecer un paralelismo entre dos idiomas diferentes con los que el arte moderno, y a veces, como en este caso, el mismo artista, pueden expresarse legítimamente y, a través de la comparación, dejar en claro sus significados.

Para aclarar el alcance de la diversidad de estilos que Albini utilizó en los

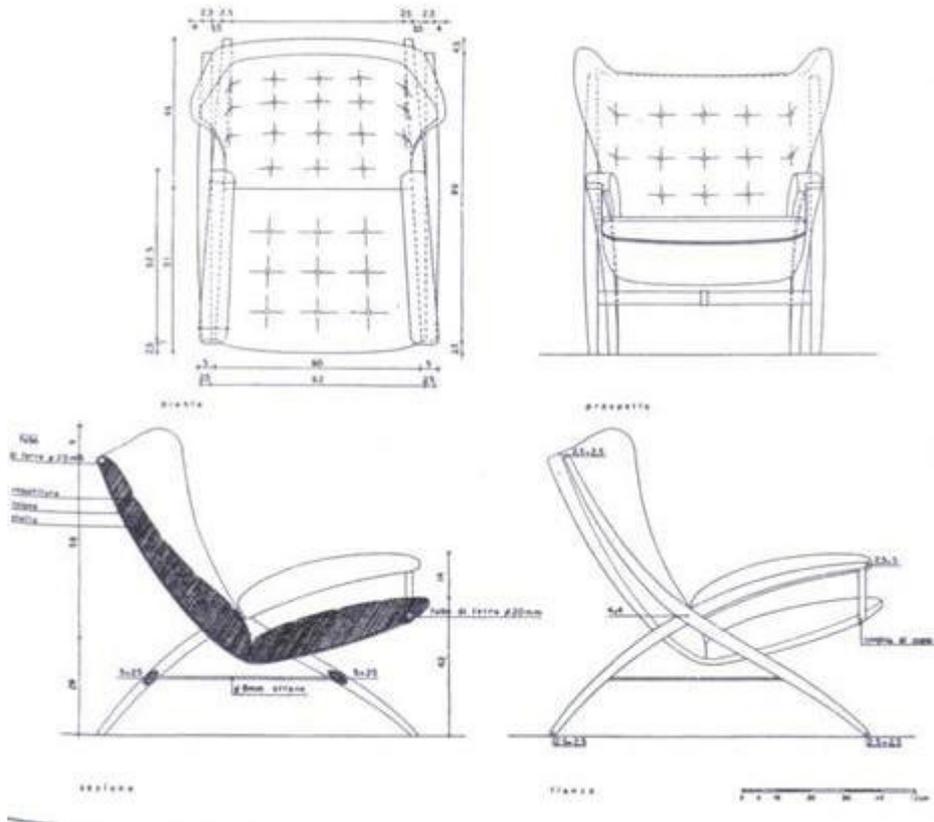
ambientes de su casa, queremos decir en primer lugar que no es necesario cometer el error de poner esta obra y, en general, todas las obras que los arquitectos hacen para sí mismos, sobre un plano crítico particular, considerándolas como paradigma y límite de la individualidad artística de cada uno de ellos. Incluso el arquitecto que trabaja para sí mismo está sujeto a ciertos problemas prácticos ni más ni menos de lo que le sucede cuando trabaja para un cliente, o más bien habría que decir lo que básicamente es la misma cosa: que un artista, dado que crea arte, siempre es igualmente libre y en cierto sentido se tiene como cliente a sí

mismo, ya que sirve a su propia imaginación. Será precisamente el poder y la libertad de la fantasía lo que le sugerirá al artista la forma de superar los vínculos empíricos, resolviéndolos en obras de arte. En este caso, el problema práctico más visible, además de todos los que el arquitecto normalmente debe enfrentar (la forma, el tamaño, la disposición de las áreas que se van a amoblar, la posición de las aberturas, ciertos límites de gastos, etc.) era la pre-existencia de algunos muebles antiguos de la familia a los que se les debía dar un lugar, resolviéndolos en la arquitectura moderna del ambiente.

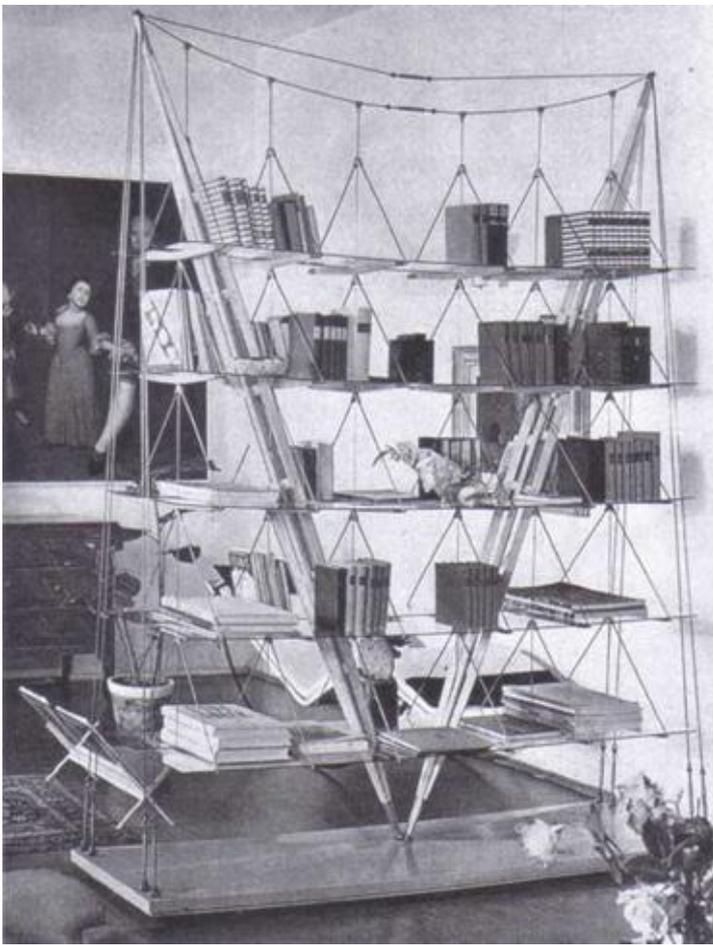
(Incompleto en el original)



Arquitecto Franco Albini –plano del apartamento: 1, biblioteca; 2, cama plegable; 3, escritorio; 4, revistero; 5, sofá; 6, mesa; 7, sillón; 8, cuadro; 9, mesa de comedor; 10, cama matrimonial; 11, sillón con ruedas; 12, tocador; 13, armario; 14, cómoda; 15, cuna; 16, mesa para cambiar al bebe; 17, cama plegable; 18, perchero; 19, vitrina para vajilla; 20, mesa de planchar; 21, armario para la ropa sucia; 22, mesita para el teléfono; 23, mesa de cocina; 24, tablero de electricidad; 25, congelador; 26, cocina.

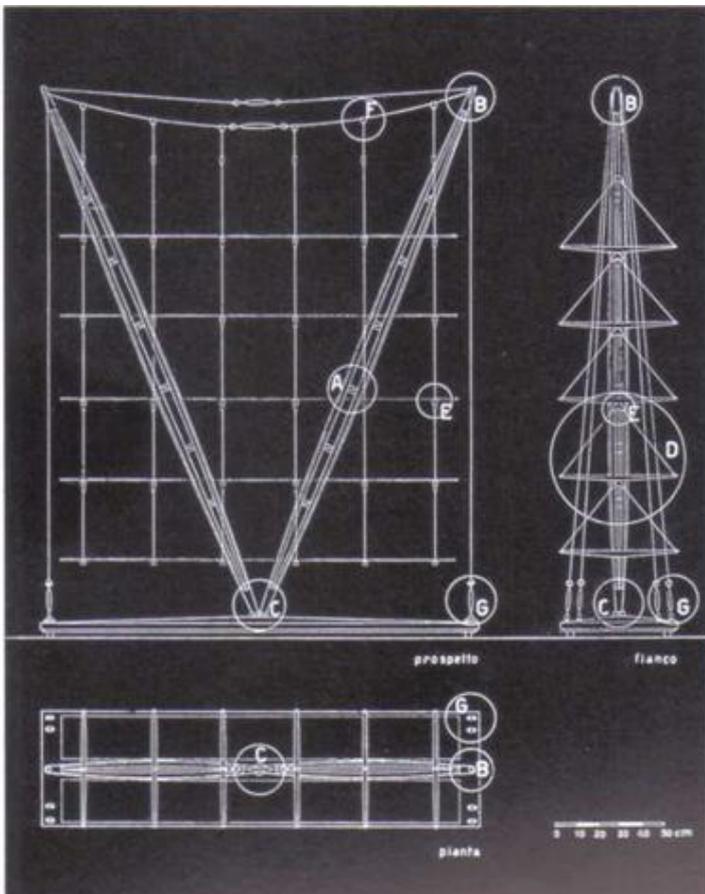
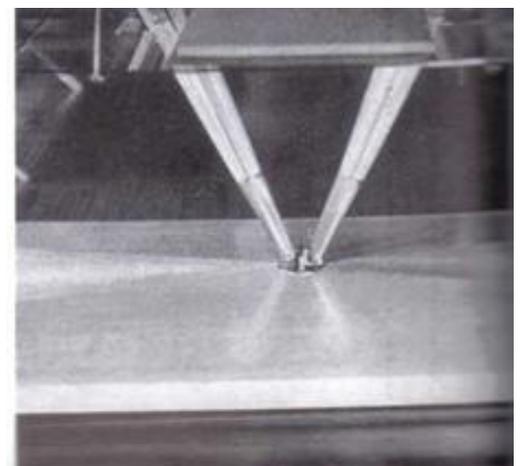
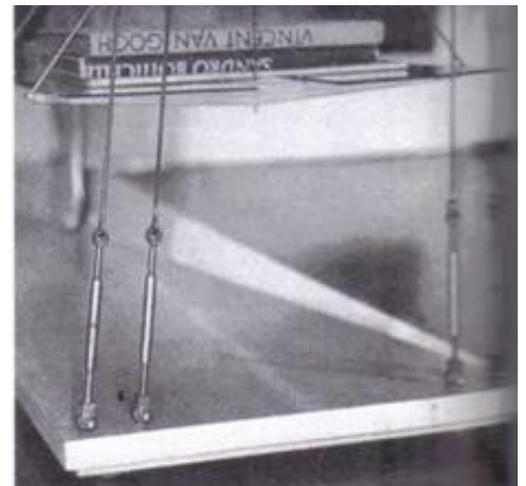
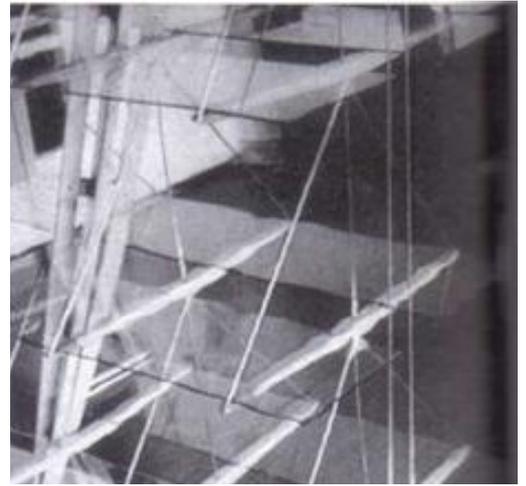
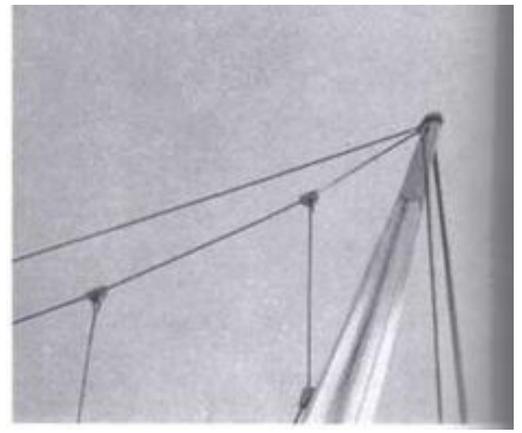


Arquitecto F. Albini – Planos de los sillones y sofás de la sala de estar.



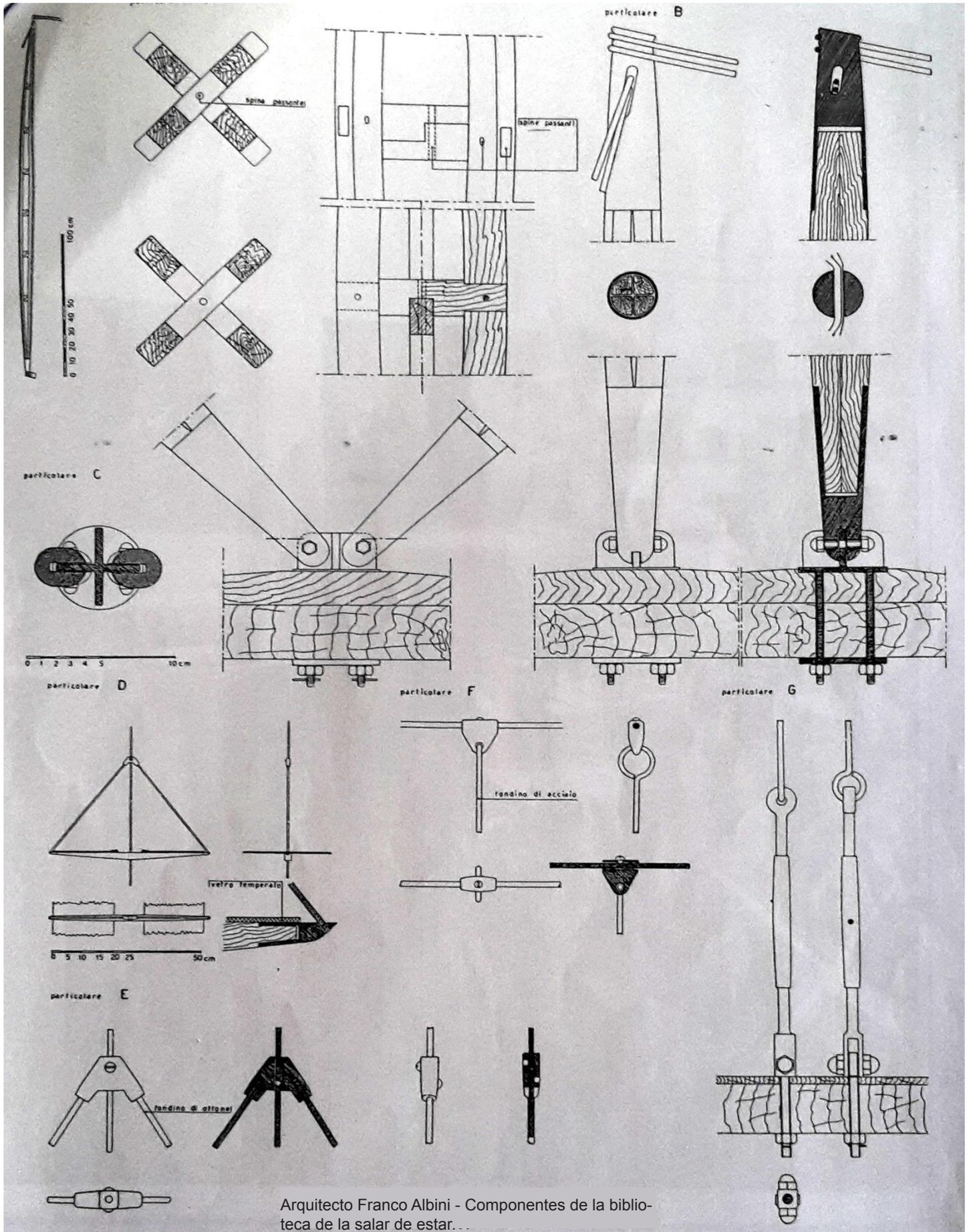
Vista de la biblioteca en la sala de estar.

(Foto Crimella)



Diseño del conjunto de la biblioteca (detalles en la página siguiente).

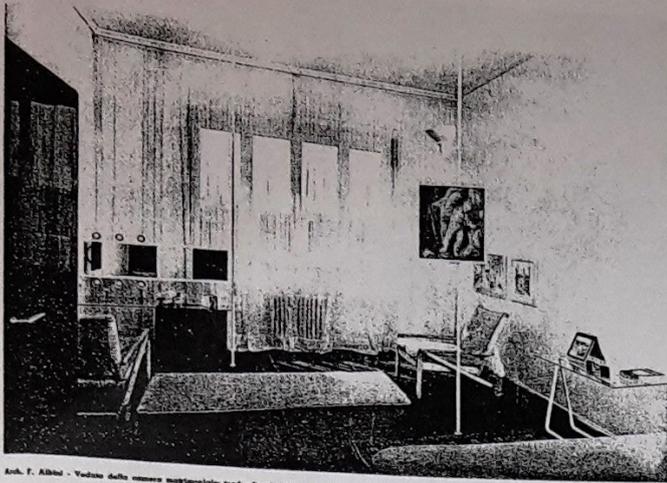
Algunos detalles de la biblioteca de la sala de estar.



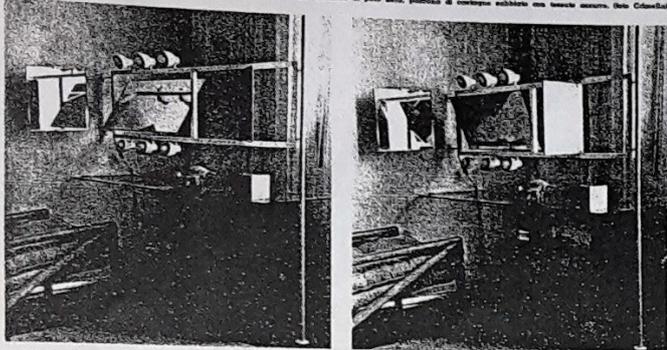
Arquitecto Franco Albini - Componentes de la biblioteca de la sala de estar...



Arquitecto Franco Albini – Una vista de la sala de estar con el área de la biblioteca, reproducida en detalle en nuestra portada.

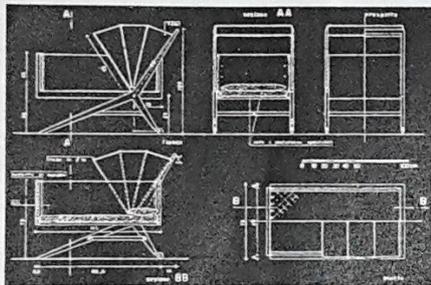


Arch. F. Albini - Veduta della camera matrimoniale letto di via Edoardo, ornata di poco oro, pilastro di sostegno abitato con letto sicuro. (Sito Cinesati)

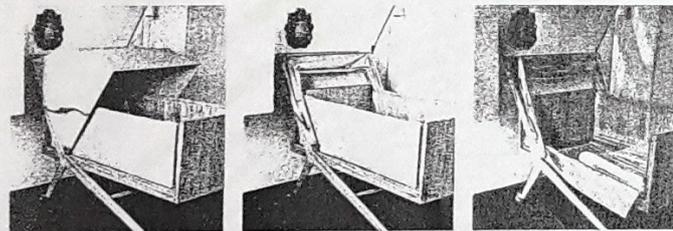


Il mobile letto con specchio girante sull'asse orizzontale, ed altri giranti verticalmente: per esso è possibile variare la camera bianca, piano costituito da una lastra di acciaio temperato, sopra e sotto lo specchio, nel rapporto con l'illuminazione naturale variabile bianca serena e illuminata il viso.

macchia scura, l'avrebbe « buca », distruggendo il valore di piano. La tavola diviene una astratta composizione di elementi geometrici che, rompendo lo spazio, ne moltiplica gli elementi compositivi. Nella grande sala che ora consideriamo è riunito l'ambiente di soggiorno e quello per il pranzo, e qui ci pare opportuno chiarire la ragione dell'uso, ormai passato in consuetudine per gli architetti moderni, di fondere in uno solo i due ambienti. Il fatto ha certo una sua moralità, determinata dalle semplici abitudini della vita moderna per cui il salotto di rappresentanza è scomparso per dar luogo alla più candida e accogliente sala di soggiorno, dove si svolge la comune vita della famiglia, così schietta naturale e ordinata, che gli ospiti stessi ne possono essere apertamente partecipi. Ma vi è, accanto a questa, un'altra ragione altrettanto pro-

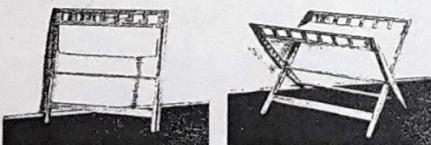


Architetto Franco Albini - Disegno costruttivo della sala camera del bambino.

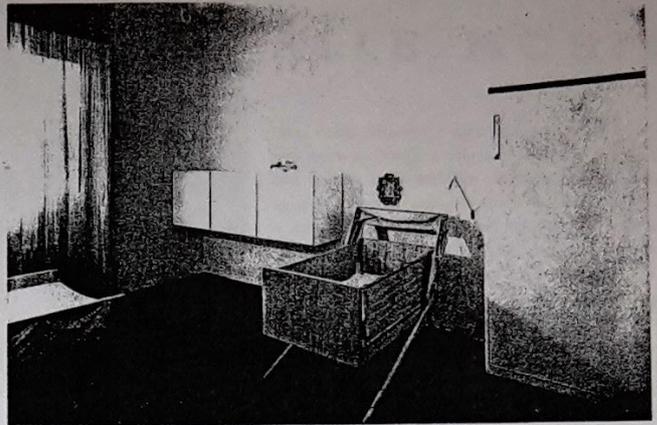


Il soffitto e i fasci della sala sono in tessuto di lino colorato; il materasso di gomma piuma e le parti in legno di castagno scabato. (Sito Albini)

fonda, che nasce dal bisogno stilistico di dilatare gli spazi per arricchire e moltiplicare la composizione con il gioco armonico di un maggior numero di elementi. Vediamo appunto su quali valori, diversi da quelli visti prima, sia costruita l'architettura di questa sala di soggiorno. Qui il rigore stilistico della composizione spaziale si ottiene ed il suo significato si trasforma per dar luogo alla composizione coloristica richiesta dalla presenza degli elementi antichi, che assumono un deciso valore pittorico. E qui bisogna intendere



Il fascicolo: le parti in legno sono il castagno scabato; il piano in tela di castagno; il materasso in gomma



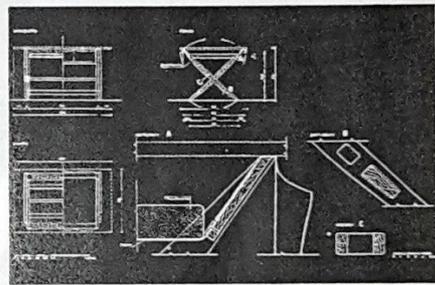
Architetto Franco Albini - Lo stesso del bambino: paravento di Edoardo verso letto e destra letto ribaltabile, tendato a cassette bianche sopra la culla e il fascicolo con la camera abitato; l'armadio per il bambino del bambino, appena alla porta, il tendino, con il letto, la camera sopra. (Sito Cinesati)

all'animo dei migliori architetti moderni esistono nostalgici d'antiquario. Vediamo dunque quale sia il significato del suo linguaggio e donde ne nasca il valore poetico. Esso è, in alcuni ambienti (camera matrimoniale, camera del bambino) essenzialmente spaziale, Albini cioè si esprime per mezzo di composizioni di volumi atmosferici e di volumi solidi, che si compensano e si compongono nello spazio, secondo rapporti armonici. Servendosi della composizione spaziale, che è veramente il linguaggio con cui egli esprime meglio la sua personalità (Fadigione dell'I.N.A., alla Fiera di Milano, Mostra dell'Aeronautica, Appartamento Minetti, Mostra di Scipione) egli si riallaccia alla più legittima conquista dell'architettura moderna, da Mackintosh a Gropius a Le Corbusier, fino alla Sala delle Medesche d'Orto di Edoardo Persico: un'architettura che si vale degli spazi atmosferici, delimitati anche solo idealmente per ac-

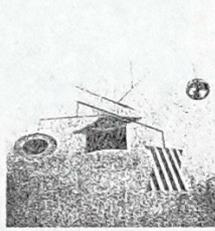
centri, come di elementi architettonici, componendoli con elementi architettonici costruiti. Vediamo, per esempio, la camera del bambino, in cui il gioco dei volumi è più elementare e più evidente. Esso, vuoto, è precisamente un volume atmosferico perfettamente delimitato. A renderlo più esatto sono appresse nei pilastri stucchi colorati: la loro assenza corrisponde alle necessità espressive dello stile. Il volume è determinato da sei linee piane: le quattro pareti il pavimento il soffitto, delimitate esattamente dai loro incroci ad angolo vivo. In questo volume atmosferico giocano tre altri volumi altrettanto definiti: il letto l'armadio il letto ribaltabile. I rapporti di massa e di colore fra questi volumi, e di essi con il volume dell'ambiente, sono così armoniosi che bastano da soli a determinare il significato poetico della composizione. La culla è alta da terra e l'armadio so-

speso al muro: non bisogna pensare che ciò sia stato determinato da semplici ragioni di igiene e di pulizia, perché la realtà questa disposizione nasce dalla esigenza stilistica di definire meglio i volumi e di comporli nello spazio. Nell'ordine di questo gusto la « macchina inutile » di Mies van der Rohe, è una pura invenzione perfettamente insonora, con il suo gioco di dischi colorati sospesi quasi immaterialmente nello spazio, allo stile di tutto il complesso. Nella camera matrimoniale la composizione è più complessa e più sottile. L'asta di ferro ha pavimento e soffitto, che porta il quadro, dà origine idealmente a diversi spazi atmosferici e la sua posizione, che da un punto di vista spaziale risponde opportunamente all'armonia ed illogica, è determinata da una superiore necessità poetica, e quindi irrazionale, che la stilistica pienamente. Il quadro che vi è sospeso non è stato attaccato alla parete perché, con la sua

bone che ad essi non si assegna un tale valore per il solo fatto di avere un certo colore, ma perché le superfici, attraverso i rimbombi degli intarsi e le scaglie dei mazzuolini, attraverso le curve dei tavoli e dei esagonali barocchi, attraverso i colori vivaci dei quadri, non sono più definite e razionali, ma diventano irrazionali e fantastiche, divengono cioè colore. Il volume dell'ambiente è ancora reso esatto dall'incontro ad angolo vivo delle pareti e la stessa tenda, che continua lungo una parete, vuole unire la superficie rotta dalle aperture delle finestre. Ma i quadri ora sono appesi al muro e questa situazione, che annulla il valore delle pareti come piani, distrugge il volume dell'ambiente: volume che, d'altra parte non è più necessario essendo ormai mutato il significato di tutta l'architettura. La tenda ancora che divide lo spazio per



Architetto Franco Albini - Disegno costruttivo e partenziali del letto.

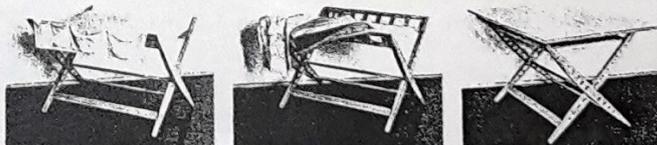


Veduta della « macchina letto » di Bruno Munari sopra il soffitto della camera del bambino.

isolare la sala da pranzo vuole ancora, come l'asta già vista nella camera da letto, determinare due diversi spazi atmosferici, ma mentre questa era bianca come le pareti, ora la tenda, per aderire alle nuove necessità espressive, ha preso anch'essa un colore. Così gli stessi mobili di nuova fattura assumono forme meno rigide, divano e poltrone ammorbidiscono in curve le loro linee, i tappeti orientali, grosse conchiglie come soprammobili e come vasi da fiori la grande profusione di fiori, trovano appunto nella ricchezza del loro colore la propria ragione e la grande libertà diventa un libero gioco in cui la apparente razionalità di elementi costrut-

tivi meccanici non è che un pretesto per organizzare una macchina fantasiosa piena di qualcosa sapere. Ma l'elemento più notevole è costituito dagli elementi antichi. Quale sia il loro significato, di valore coloristico, abbiamo già detto, ma ci preme qui aggiungere che, appunto secondo la interpretazione che ne abbiamo data, essi perdono ogni significato di mobili antichi per assumere soltanto quello di valori pittorici. E questo fatto che ne legittima la presenza e li rende coerenti, anche da un punto di vista rigorosamente critico, in un ambiente moderno.

GIOVANNI ROMANO



piano, la capote e la sedia in tessuto spazioso bianco tendendo la tenda e sovrapposendo un piano in legno di castagno, poi diviso in fascette in ferro.

LA MADERA EN LAS EXPOSICIONES

Hace un tiempo no había exposición que no tuviese un buen “chalet” suizo o una “isba” rusa, ilustrando así la carencia de estilo típica de épocas que, por ser infértiles, se autodenominaban ‘culturales’. Parecía que la madera estaba destinada a los viles servicios de una falsa coreografía, excepto por cumplir con las tareas más importantes y estáticamente esenciales bajo una máscara de estucos arcaicos, destinados principalmente a esconder la esencia del material de construcción.

Hoy, mientras que cada exposición representa un campo de aplicaciones precursoras, una experiencia estilística sin límites para la imaginación, un punto de encuentro entre la aspiración y la realidad, vemos como la madera retoma una función noble, que se le ha encomendado en virtud de sus dotes plásticas que permiten llegar a las soluciones más racionales desde el punto de vista de la estática, de la economía y de la rapidez, manteniendo también la huella estética querida por la visión prefigurativa. Visión que por otra parte, en el sentido contemporáneo del arte, no prescinde sino que se inspira en las soluciones constructivas de los materiales flexibles, soluciones integralmente adaptables a la madera.

Esta posibilidad debe ser considerada como una conquista reciente de la carpintería que, hasta ahora limitada a la aplicación de la madera en su consistencia original, ha superado todas las dificultades provenientes de ese sistema con el principio de la compresión. A través de esta innovación la madera adquiere los valores de la continuidad y el carácter monolítico que la hacen comparable a un metal, con las ventajas de una fácil y simple elaboración. La Sociedad Anónima Legnami Pasotti en la Provincia de Brescia, con sus andamios patentados, ha tenido un amplio campo de aplicaciones en las exposiciones y ferias de interés nacional. A continuación describiremos brevemente e ilustraremos dichos trabajos.

El Giardino d’inverno en Roma fue construido en 40 días, los arcos de más de 30 metros de luz fueron fabricados en el sitio al pie de la obra con tablas encoladas y clavadas y posteriormente colocados en su posición de trabajo.

En relación con esta estructura, pueden recordarse los pequeños puentes de madera sobre arcos contraenchapados, contruidos por la Pasotti para la Exposición de la Moda de Turín.

El Pabellón de Armas lo formaban arcadas más complejas, ya sea porque eran articuladas en el vértice y en las bases, o porque su núcleo era de madera contraenchapada. La luz era de 38 metros, con capacidad para soportar cargas significativas, ya que debían suspenderse aeromóviles completos desde los arcos. Esta estructura resultó ser igual de rápida y económica. Las demás estructuras menores como las de las galerías, entre otras, eran también de madera, así como el Teatro de la Exposición del Tiempo Libre. En la misma exposición, el complejo de los restaurantes familiares regionales fue realizado con una simple armadura de madera rústica en dos pisos, constituyendo numerosos pórticos con el aspecto característico de viejos tiempos: éste es un caso donde la madera resurgió sin afectar su uso tradicional “Paisano”.

En otro extremo, como expresión de arte abstracto, podemos recordar el ‘bloque’ o bastidor publicitario de la compañía “Châtillon”, construido por la Sociedad Anonima Pasotti en la Feria de Milán de 1939, realizado en pocos días con columnas y vigas de madera contraenchapada. Esta estructura causó muchas dificultades, por haber querido ocultar los pernos a la vista, cuestión que solo el contraenchapado pudo resolver con tanta agilidad.



Café en el Jardín de invierno, Roma 1938. Superficie cubierta de 3.500 metros cuadrados.



Vista interior del mismo espacio, de 100 metros de largo.



El Pabellón en madera, de la Exposición de los Minerales en Roma, 1938. A la izquierda, el Pabellón de las Armas.



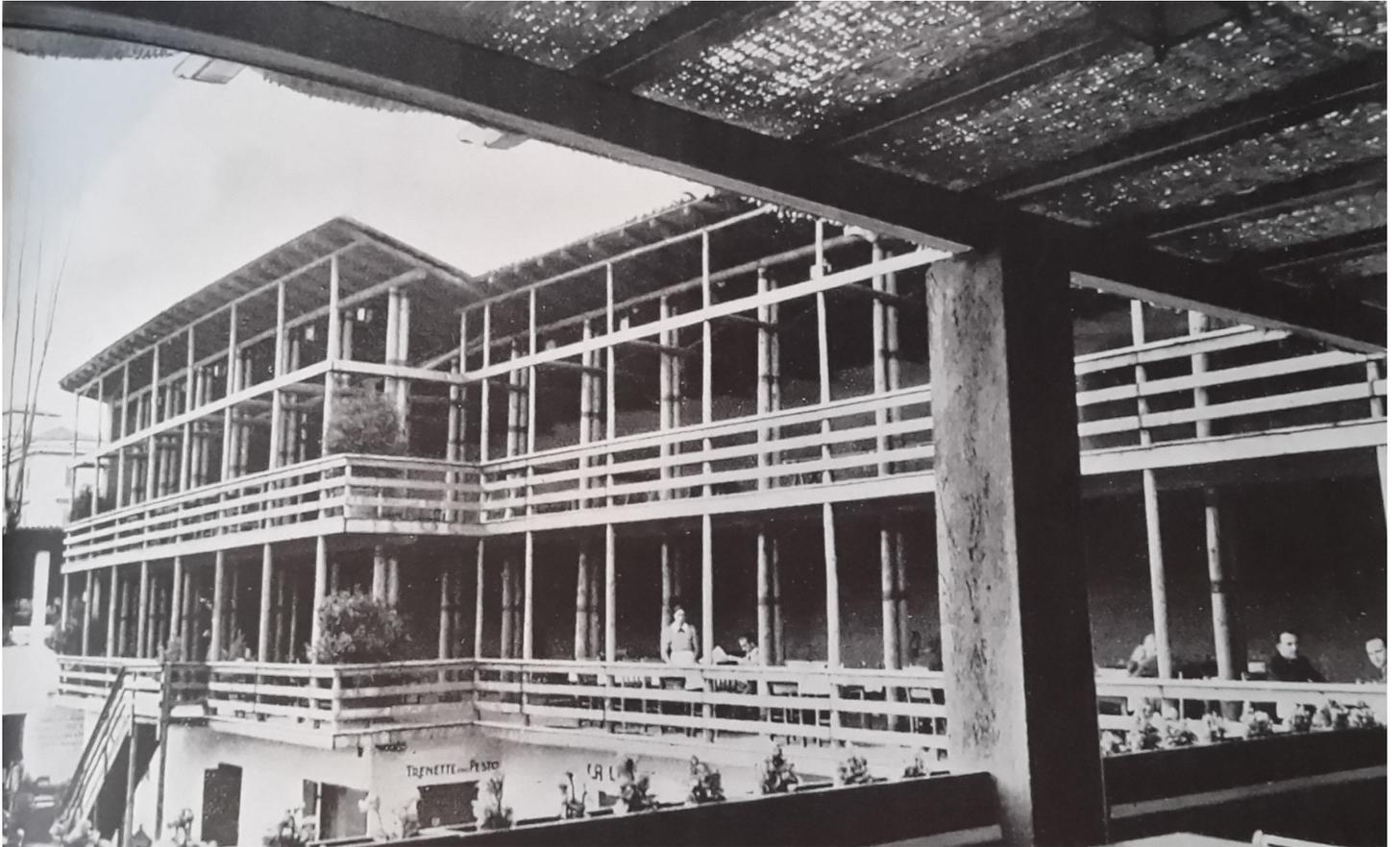
Interior del Pabellón de Armas en la Exposición de los Minerales en Roma. Arcos de madera de 38 metros de luz.



Teatro descubierto en madera, con capacidad para 4.000 personas, realizado para la Exposición del Tiempo Libre en Roma.



Entramado de los arcos con 3 articulaciones que forman el esqueleto del Pabellón de Armas en la Exposición de los Minerales.



'Trattorias' o restaurantes familiares tradicionales, en estructuras de madera rústica, para la Exposición del Tiempo Libre en Roma.



Bloque o bastidor publicitario de la seda Châtillon en la Feria de Milán de 1939.

La casa y su ideal

La revista Domus les ha pedido a algunos arquitectos que compartiesen en estas páginas, a manera de confidencia íntima, el proyecto ideal de la casa de sus sueños. En este número comenzamos con estos extraños relatos de cuatro arquitectos y sus casas ideales. Estas confidencias continuarán en los próximos números de la revista.

Estos ocupados profesionales fueron invitados, en un raro momento de ocio, a diseñar y calcular las paredes interiores y exteriores, los techos y el drama de las formas en contraste con la amada naturaleza, a diseñar lo imposible, a impulsar la visión hasta el punto donde nace la nostalgia, tan pronto como se ve, como si fuera ya algo irremediadamente perdido.

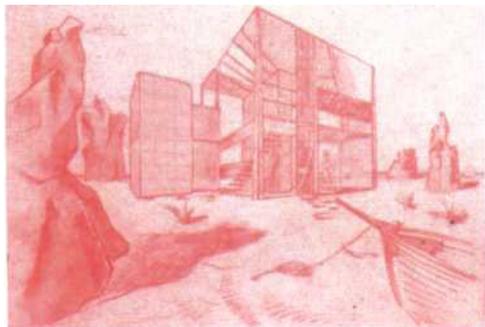
Estos arquitectos tienen sus casas propias y la mayoría ya han construido una casa coherente con sus ideas y que refleja su gusto: una casa que quién sabe cuántos se vieron obligados a verla desde la distancia, como alguna vez lo hicieran ellos, una casa ideal que parecía inalcanzable; y nuestros lectores, que a menudo disfrutaban del privilegio de estas visitas secretas, conocen más de una de ellas y quizás han imitado más de uno de estos modelos de vivienda. Pero ¿quién podría reprimir ese deseo? Hemos contado con esta necesidad de no poderse detener: ya sabíamos que, incluso el arquitecto que disfruta de su casa, la más bella, la más cómoda y la más luminosa, tenía que tener dentro de sí mismo otras imágenes que catapultar, ideas explosivas. Los relatos que hemos recogido son valiosos: estas páginas van más allá de la curiosidad indiscreta.

Todo el mundo ha soñado a su manera: existe quien se ha enamorado de una definición y por su fanatismo no le ha permitido a su casa ideal evitar, así sea un instante, ser considerada un cajón, una casa que lo encierra, aunque sea solo con paredes de vidrio como las de las cabinas aéreas; otros piensan en sus amigos, en invitaciones constantes a al menos quince de ellos con sus esposas; algún otro, en cambio, querría ofrecerle a su compañera experiencias más especiales, una casa ideal en donde la expansión imaginativa de los espacios sólo sirva para trabajar más provechosamente en libros, telares y pinturas; muchos pensarían en reordenar profusamente con golosa ansiedad las pantallas libres de las paredes, o en los olores preferidos de la cocina; en cambio, alguno ha imaginado balcones que dan vértigo, que éste provoque un sueño, un momento surrealista de vida; otro imaginará también su fantasma, un fantasma benevolente que lo precede en la carrera hasta la casa, que llega a disfrutar del sol cuando él todavía está sobre el asfalto mojado de la ciudad, un fantasma que todavía respeta sus funciones tradicionales al menos asustando por la noche a la criada. Pero alguien, por ejemplo el arquitecto Banfi, en este número, aún diseñando una casa que le encantaría para sí mismo e inventando con todas sus pequeñas reglas de construcción precisamente la casa que él sabe que no podría fabricar hoy en día para sí mismo, para su esposa Julia y para su hijo Giuliano, ha pensado deliberadamente en una casa que otros podrían desear de igual manera, para otras queridas Julias y otros pequeños Giulianos, personas igual y verdaderamente vivas, e incluso pensó en un ideal que podría ser estandarizado, una casa prefabricada con elementos industrializados.

Así volvemos de un sueño gratuito a las propuestas que el día de mañana, un mañana ya presente, serán de suma urgencia. No sólo cuando los arquitectos, como Banfi o Peressutti, parecen haberse prohibido aquellos caminos abismales en sueños incontrollables: en cada uno de estos proyectos, incluso en el más fantástico, cada uno de ustedes puede encontrar inmediatamente las soluciones buenas y satisfactorias que le gusta descubrir cada mes en la pequeña mina de ideas para la casa, representada en cada número de Domus; y quizás precisamente sea también la solución integral de la casa que ustedes estaban buscando, para sus paisajes frente al mar o frente al lago, o en las vastas campiñas verdes o en las agitadas colinas.

Sin embargo esta competencia por la casa ideal representa una especie de desarraigo: el racionalista inflexible trepa los balcones abismales para saborear un espasmo surrealista; aquí el crítico tiene un excelente material para hacer otros cálculos, más allá de aquella severidad rigorista de un funcionalismo ascético, aparentemente utilitario, donde el sabor de la arquitectura actual siente la necesidad de sus controles originarios. Aquí el crítico se enfrenta con otros ritmos más flexibles: puede controlar más íntimamente el Ser artístico de estos arquitectos. No porque ellos realmente se liberen de los llamados controles funcionales, desde el rigor de una técnica abstracta o mecánica: la verdad es que aquí ellos se liberan de los impedimentos con los que una sociedad, retrasada en el gusto y la inteligencia, intenta detenerlos de manera irremediable, para que ellos sólo le sirvan, mientras ellos quisieran, en cambio, salvarla.

Las descripciones narradas por estos arquitectos no deben ser leídas sólo como una guía para sus planos imaginarios, sino para comprender los acentos de confesión humana que en repetidas ocasiones los traspasan, espontáneas e ingenuas confesiones. La confesión más recurrente en estos ensayos se encuentra en la alegría de estos arquitectos tras finalmente ser capaces de pensar por sí mismos, como si hasta ahora la colaboración con los clientes no hubiese sido más que una pena, a veces odio, en lugar de una colaboración. Ésta es una lección para todos: no sólo para los artistas que quieren salvarse sino también para nosotros, que no somos artistas y por lo tanto no podemos ser otra cosa que clientes: porque descubriendo nuestra casa ideal, ampliaremos el horizonte de sueños de nuestra casa, sólo si se le da al artista libertad para su imaginación creadora. **DOMUS**



1 - Arquitecto Enrico Peressutti (pag. 313)



2 - Arquitecto Gian Luigi Banfi (pag. 318)

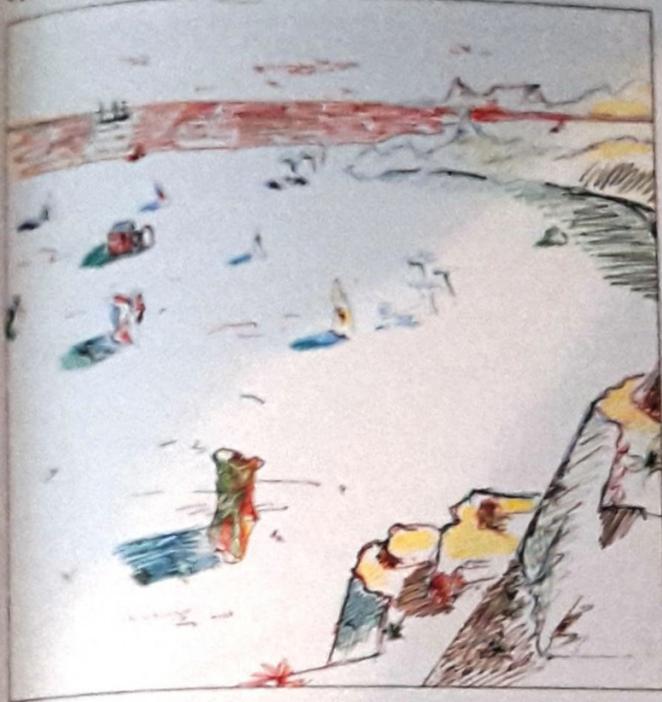


3 - Arquitecto Lodovico Belgioioso (pag. 324)



4 - Arquitecto Marco Zanuso (pag. 328)

Il passaggio ideale per la casa dell'arch. Enrico Peressutti

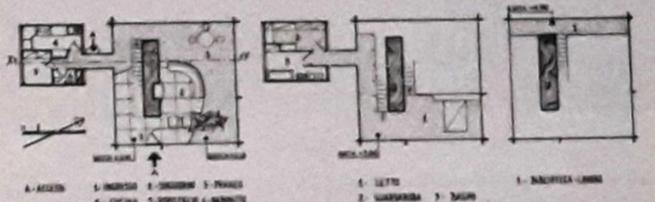
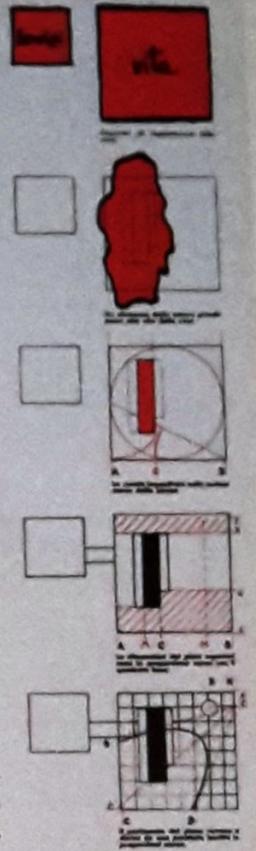


Inspira il sole, il mare, la terra, il verde, alcune rovine, e un lontano, forse, il continente. Un passaggio che può essere un'isola, una che finché non si veda di ogni parte, di ogni uomo. Il continente è lontano perché sono lontani da questo passaggio i continenti in serie, il fessure stampato a macchina, le facciate e le aperture che alcuni li hanno, i componimenti, i sinuosi.

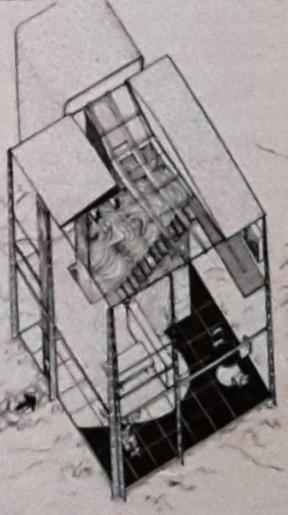


Insomma, un nuovo per fare la banca, una foresta un vecchio o un intello per un nuovo, o via di seguito. - Il primo è la "vita", il secondo è un "servizio". Elementi distinti e poco distinguibili in ogni costruzione. - **Realizzazione tecnica.** La casa che ho immaginato emerge tanto nella parte sopra come in quella di sottopiede, una tecnica costruttiva specializzata, una struttura in cui si unisce nelle loro qualità costruttive ed una dimensione al minimo che ha lo scopo di ingrandire. - Un nuovo piano senza pregiudizio alcuno se non quello di un effetto proprio nella tecnica e nei risultati costruttivi, per il raggiungimento di una reale

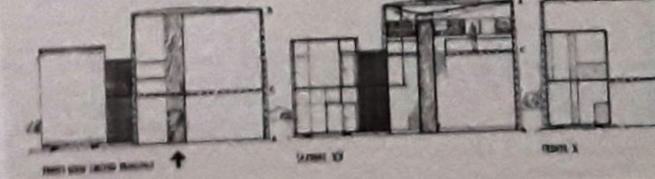
È questo, un passaggio di elementi più nuovi rispetto agli stessi elementi del continente qui sono più. Il passaggio è unico o temporaneo, un suo, quando è prudente un edificio, caldo e freddo un nuovo. Ora ho immaginato la mia casa: una, solida, vivente. **Teoria:** Un cubo di metallo e, vicino, un altro di metallo nuovo. Nel primo ho immaginato una stanza del passaggio come un'isola, una con architettura e nel la quale ha recitato la scala e il camminetto. Nel secondo ho recitato tutti i servizi: bagno, guardaroba, cucina, gabinetto, ripostiglio. Ho voluto cioè ricreare nel primo, tutto ciò che in una abitazione vi è di "personale" o di "singolare" mentre secondo lo spirito di apertura, aprirlo da un principio è diverso da una stanza all'altra, mentre da un secondo ho recitato quel complesso di servizi che, almeno come minimo dovrebbe essere uguale per ogni persona, tra come l'aria, il sole, la terra, il verde, sono uguali per tutti. - Nel primo il numeratore, il fattore personale, diventa sempre; nel secondo il denominatore, il fattore comune, è uguale o meglio dovrebbe in una vera civiltà essere sempre - come minimo - uguale per tutti. - In questi costruttori, questo il primo è un complesso da essere studiato o realizzato volta e volta secondo la possibilità di ognuno, il secondo può essere invece realizzato in serie, probabilmente cioè, con essere per altre località comuni si realizza un'automobile per spostarsi da



condotta, dei materiali più adatti e nello stesso tempo più nuovi (proprio intesa nel senso di rinnovare nel materiale stesso del materiale delle dot. spiriti). **Realizzazione economica.** Questa casa realizzata secondo il mio desiderio, è nata da un certo numero alla media. È più esattamente proibita la sua realizzazione in un certo numero di persone, portando in un piano costruttivo normale, però tutti questi desideri da nel suo concetto personale ho immaginato con spiccata tendenza verso il "pezzo nuovo" (dal passaggio al blocco di nuovo, dai cubi di di nuovo finì uno, alla tecnica precisa e specializzata per la costruzione). - In questo modo anche il cubo, che ad una volta nel piano sociale, poteva risultare elemento negativo o cattivo, mentre nei limiti comuni di quella "socialità" verso la quale tendono oggi gli spazi di tutti noi. - Enrico Peressutti



VEDUTA ASSONOMETRICA



La casa ideal del arquitecto Gian Luigi Banfi



Esta construcción que imaginé para mi esposa Julia, mi hijo Giuliano y para mí, no es una construcción fija y mucho menos una tienda de campaña, es una combinación entre las dos soluciones, ya que, por una parte ofrece los beneficios de la estabilidad en lo que respecta a los servicios y por otra ofrece la posibilidad de transporte de un lugar a otro, aunque a una menor velocidad.

Está compuesta por dos partes diferenciadas en cuanto a función y constitución: los servicios y la estancia. La cocina, el baño, la ducha, el lavamanos y el vestier componen la primera parte; el comedor, la sala de estar y el dormitorio conforman la segunda.

Los servicios se encuentran enganchados en la casa rodante y tienen todas las características de un coche-cama, por ejemplo. El espacio es mínimo pero contiene gabinetes, despensa, mesas plegables, nevera, cocina, agua corriente, calefacción, luz eléctrica, entre otros. La parte posterior del remolque de 6m², se utiliza durante el viaje para almacenar los componentes de la estancia, mientras que en las paradas se utiliza como un guardarropa con una posible cama de servicio.

La estancia está compuesta por 22 elementos cuadrados de 2 m x 2 m para el techo y el suelo y por 24 elementos de pared perimetral y 2 de pared interior, que también miden 2 m x 2 m.

Todos los muebles para la decoración de la parte desmontable son plegables (mesas, sillas, camas, campana de la chimenea, biblioteca, gabinetes, etc.).

Los elementos se ensamblan como sigue a continuación:

1) Techo: compuesto por telones de 2 m x 2 m que están conectados a lo largo de los bordes con doble brochamiento; por lo tanto, se le puede dar la forma deseada requerida por el paisaje: armado en el suelo, el techo está suspendido mediante cables metálicos sujetos a otros cables previamente tensados entre los árboles, los cuales, por lo tanto sirven como elementos portantes; donde sea necesario se podrá compensar la falta de cualquier árbol con postes bien plantados.

2) Piso: compuesto por tablonces de 2 m x 2 m, que descansan sobre soportes atornillados y que permiten nivelar el plano horizontal sin depender de las inclinaciones variables del terreno.

3) Paredes: están constituidas por elementos portantes que se atornillan a los soportes del piso y a los paneles de 2 m x 1,90 m que se insertan entre los soportes: la unión entre la pared y el techo está asegurada por cortinas verticales que funcionan como fuelles y le permiten al telón de recubrimiento la flexibilidad que su constitución necesita. Los elementos de pared son: nueve unidades con ventanas, ocho

unidades con puertas y cinco paneles completos, constituidos por una armazón interna de madera, cubierta por dentro y por fuera por paneles de aglomerado templado rellenos de esteras aislantes de fibra de vidrio.

4) Decoración y mobiliario: como se ha dicho, todos los muebles son plegables y desmontables. La parte de los dormitorios está conectada a los servicios (casa rodante y remolque) por una articulación de acordeón que permite poner las dos partes de la vivienda a una distancia variable, adecuada a las diversas configuraciones de los terrenos.

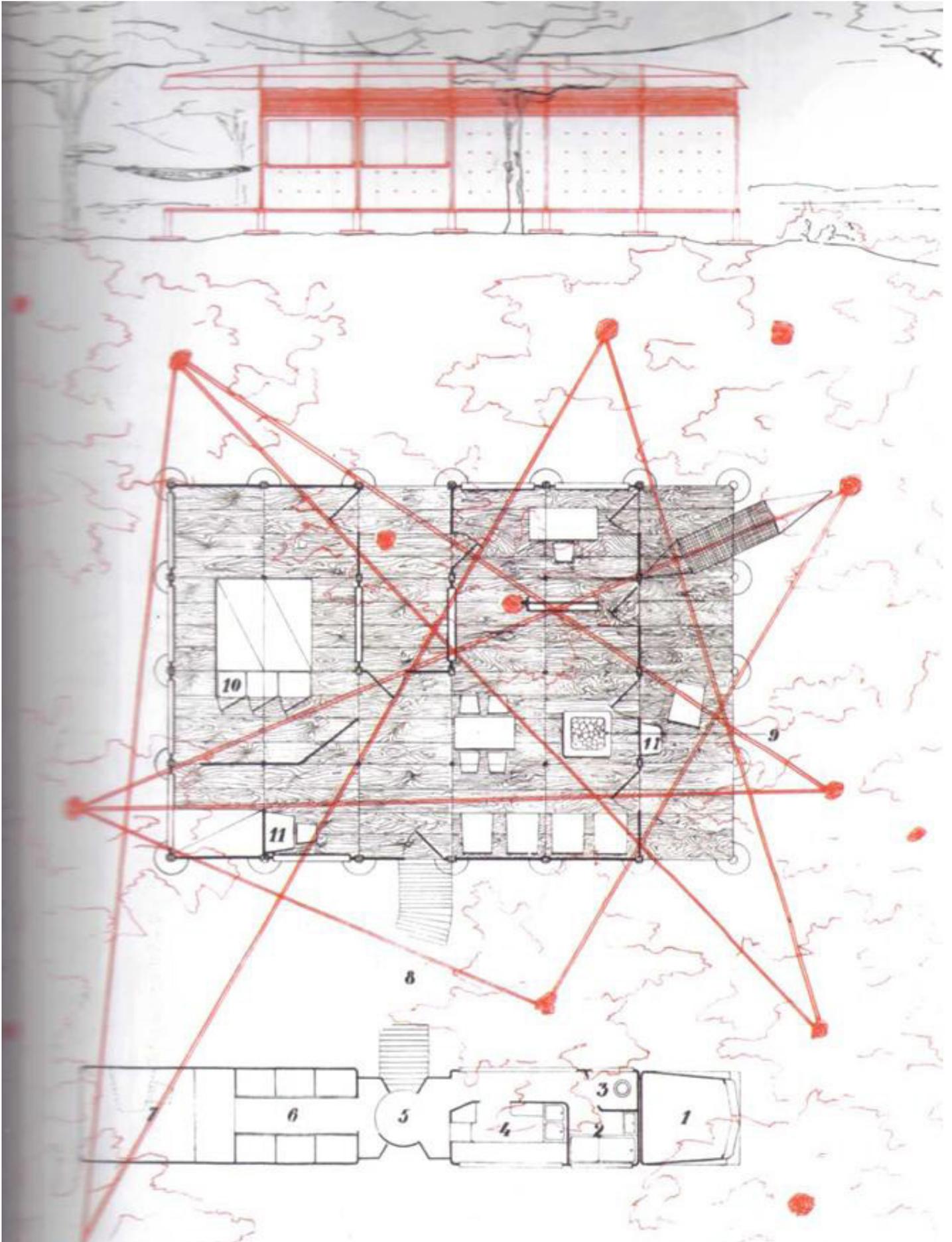
¿Se puede realizar esta vivienda? Hoy quizás es considerablemente costosa, tanto así que representa una casa doble: una casa de vacaciones que también tiene que funcionar como una casa fija. Como tal, está destinada a permanecer en el papel; sin embargo, me gustaría señalar algunas de las características esenciales que le otorgan a este proyecto un aspecto particular pero que tienen en sí un valor más general, de modo que permiten la realización de un tipo de vivienda mucho más generalizable, que se puede construir rápidamente a escala industrial y a bajo costo; un problema que nos preocupa tanto como el de la vivienda fija particular.

En un estudio más detallado, los elementos de la construcción serán estandarizados y podrán ser prefabricados en serie: con algunas modificaciones (especialmente en lo que respecta al techo y su soporte), podrán ser adaptados para las construcciones fijas. Los servicios son y deben seguir siendo un sistema y (que tengan o no tengan ruedas no cambia su naturaleza). Podríamos pensar en esta vivienda siendo producida en serie como un automóvil.

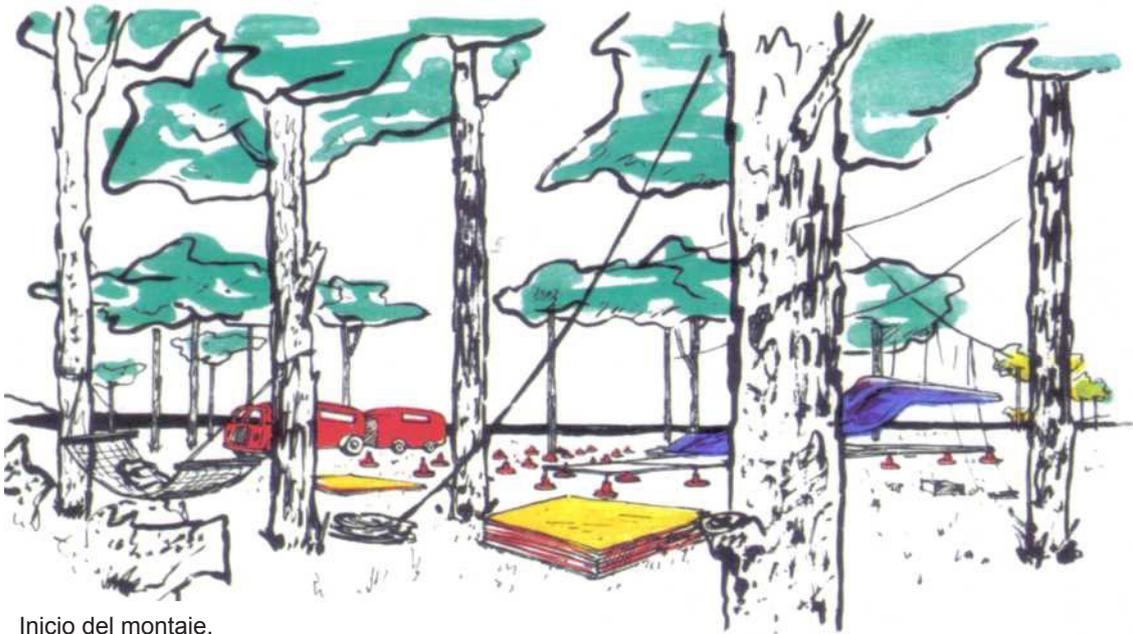
Estos elementos esenciales deberían permitir la realización (construcción en serie, el transporte en un espacio reducido, un montaje rápido y a precio módico) de muchos tipos de viviendas permanentes, cuyas características permitirían a cada una de ellas una alta variabilidad de plantas.

La tabla de estadísticas destaca cómo a cada número de elementos del piso le corresponde un número mínimo de paredes para encerrar el perímetro mínimo y un número máximo de paredes para encerrar el perímetro máximo. Entre los dos extremos es posible cualquier variación de plantas, a cada una de las cuales le corresponde un cierto número de paredes.

En resumen, el resultado no será una casa prefabricada que permita sólo la simplicidad de montaje con una solución única de distribución de espacios, sino que, previendo la construcción industrial de los elementos, se puede pensar en la posibilidad de satisfacer todas las exigencias individuales dentro de límites muy extensos, mediante una proporción diferente entre las partes horizontales y verticales. **Gian Luigi Banfi.**



1, cabina de mando y motor; 2, baño lavabo; 3, inodoro; 4, cocina; 5, articulación; 6, guardarropa; 7, almacén para el transporte de materiales y cuarto de servicio en estación; 8, unión entre el baño y la vivienda en estación; 9, chimenea; 10, guardarropa desmontable; 11, mesa plegable.



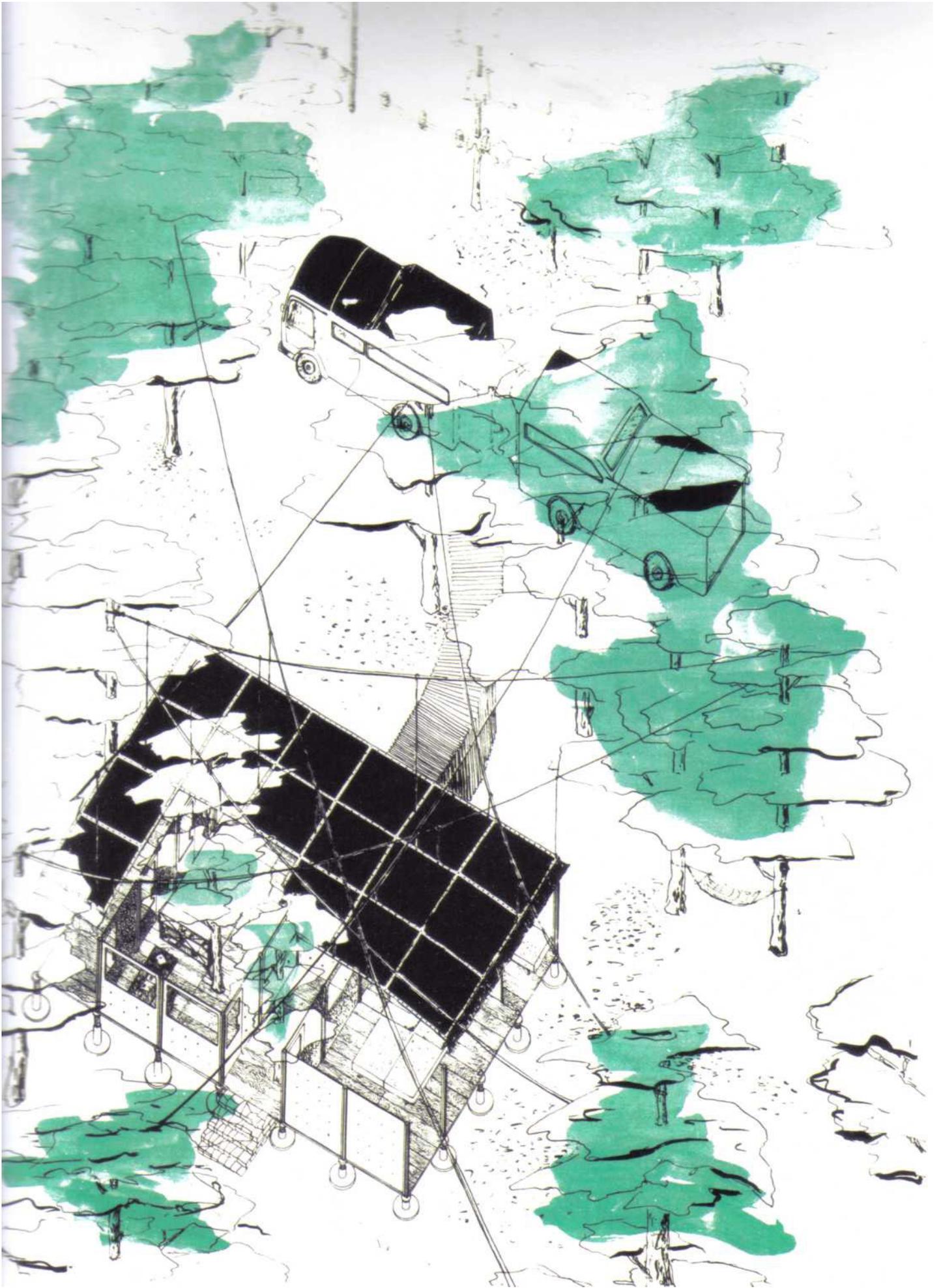
Inicio del montaje.



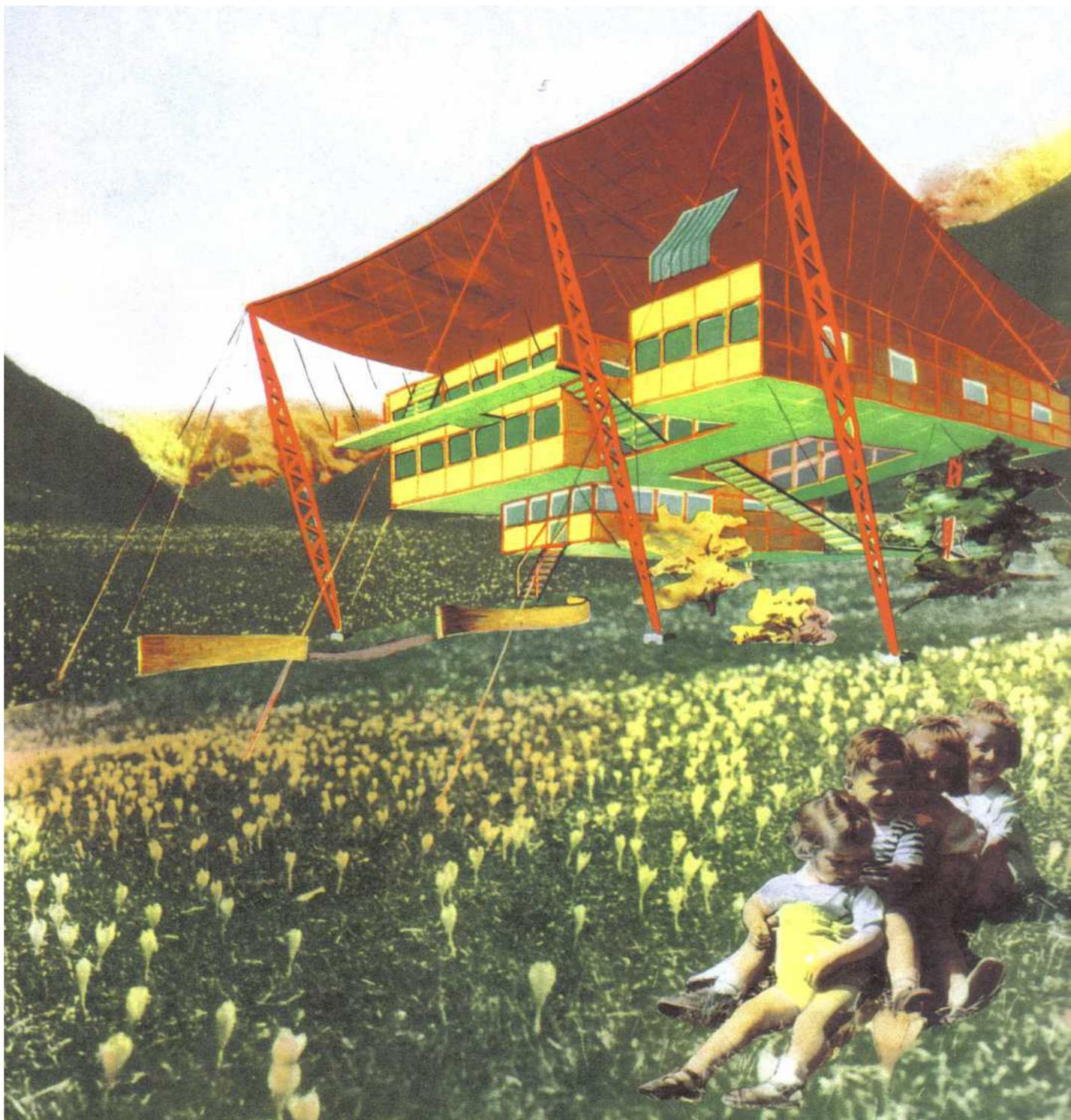
Durante el montaje.



Montaje culminado.



LA CASA PARA LA FAMILIA DEL ARQUITECTO LODOVICO BARBIANO DI BELGIOIOSO



CONCEPTO GENERAL:

Me imaginaba "la casa para mi familia" en un lugar alpino porque me gusta el contorno de las montañas como marco ideal, pero pasando de la abstracción a la realización, no vería dificultades para realizarla en otra parte: incluso sobre un terreno a las afueras de una pequeña ciudad normal.

Los padres, cuatro hijos y el servicio deben encontrar una vida simple pero orgánica: la libertad de cada individuo en el contexto armonioso de la familia.

No sé concebir estas necesidades sin darle a la casa ambientes bien definidos en las diversas funciones, separados entre ellos y compenetrados con la naturaleza, porque la vida se prolonga más allá de las áreas cerradas, en las zonas abiertas comprendidas entre las diversas partes. Los elementos tradicionales como el porche,

el patio, el corredor y la azotea adquieren así una forma más ágil.

La estancia, los dormitorios y los servicios están contenidos en tres estructuras principales suspendidas y separadas entre sí, de modo que puedan definirse espacios abiertos en las partes superior, inferior y central, en los que se pueda estar protegido de la lluvia, del sol y del viento.

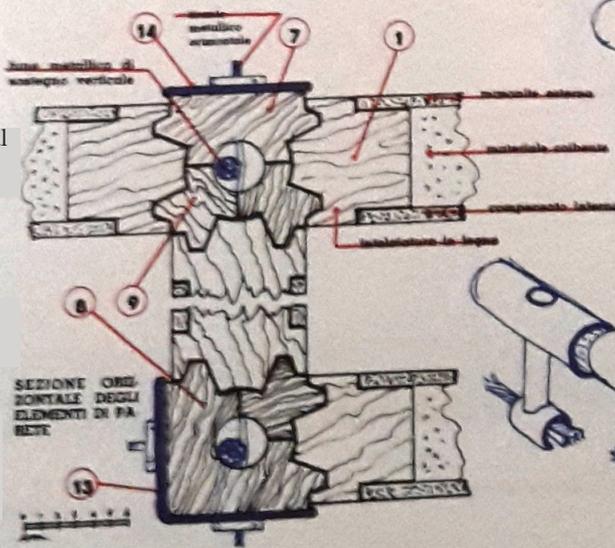
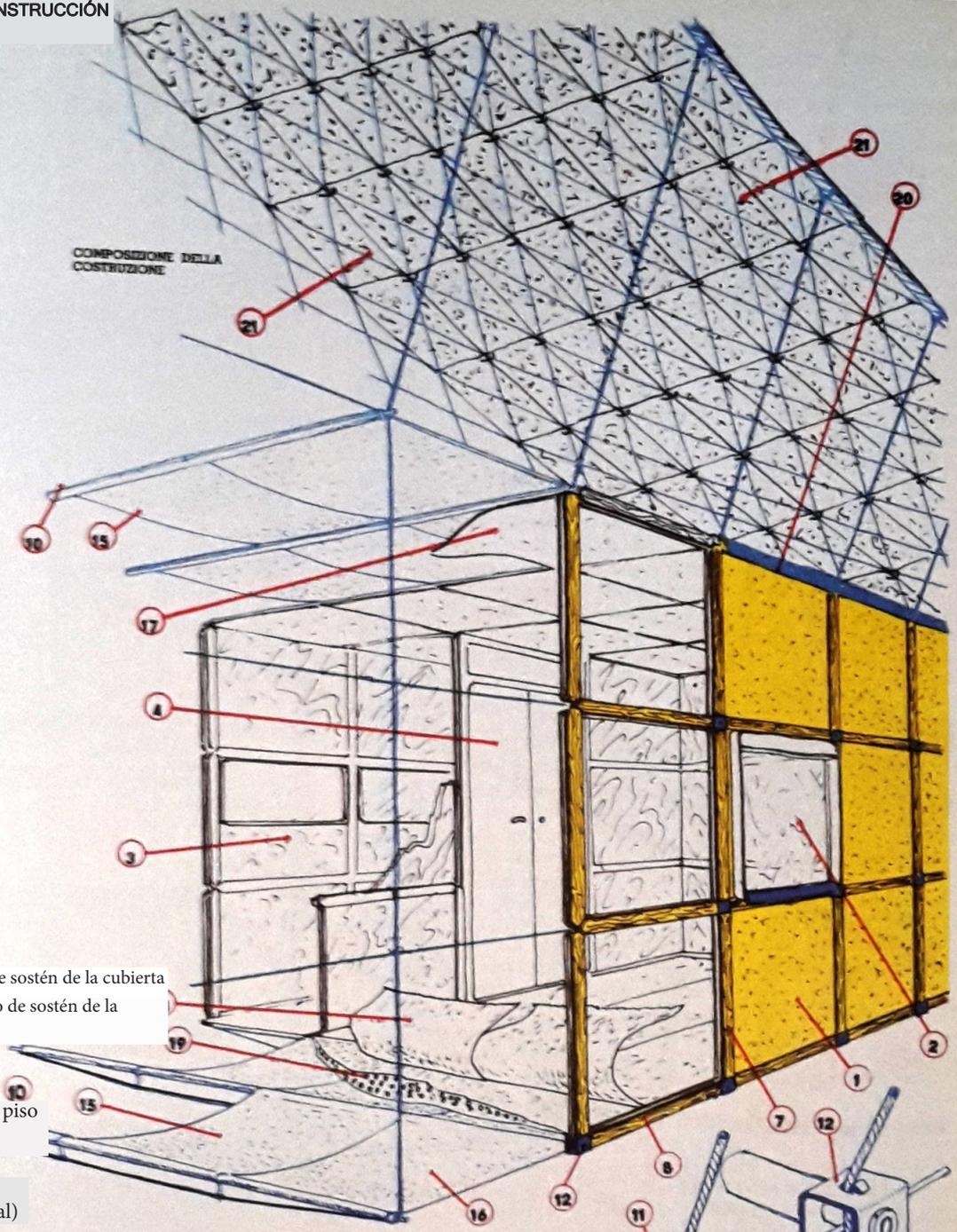
Los espacios para los dormitorios y los servicios están dimensionados según sus mínimos requerimientos funcionales, ya que las actividades se desarrollan en ellos según necesidades puramente biológicas y mecánicas.

Los espacios destinados a la estancia tienen mayor tamaño; los servicios están centralizados verticalmente; en el piso inferior está el comedor relacionado directamente con la cocina; en el piso superior está la sala de estar propiamente dicha,

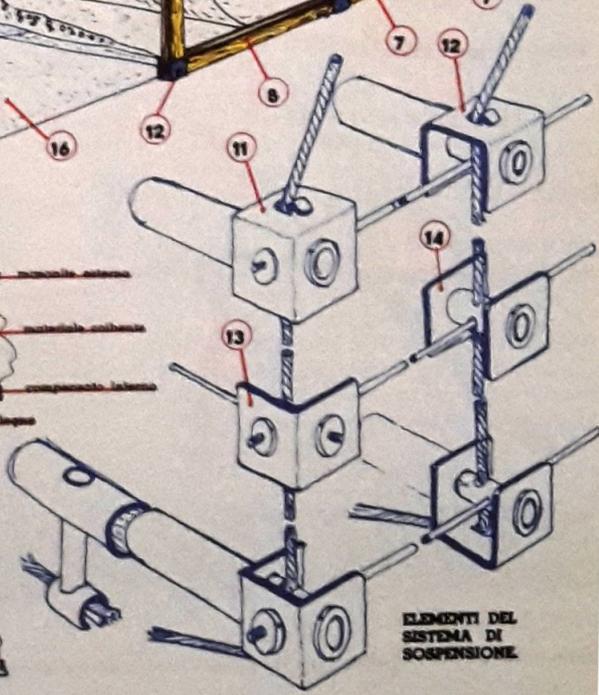
ELEMENTOS DE LA CONSTRUCCIÓN

-  Paneles completos para pared
-  Panel con ventana interna
-  Panel con ventana a media altura
-  Puerta a dos batientes para el interior
-  Puerta batiente para los servicios
-  Puerta de vidrio batiente para cierre externo
-  Elementos de conexión entre los paneles normales
-  Desde el ángulo externo
-  Desde el ángulo interno
-  Tubo simple de sostén de la cubierta
-  Tubo reforzado de sostén de la cubierta
-  Escuadras metálicas de conexión
-  Placa chapada para el piso acabado (intermedia)
-  Placa chapada para el piso acabado (terminal)
-  Hoja de aglomerado para plafón
-  Tapete de fibra vegetal para todo el piso.
-  Material aislante para el piso acabado
-  Chapa de aluminio para las terrazas
-  Cubierta, red y placas metálicas colocadas solapadas, a manera de escamas de pez.

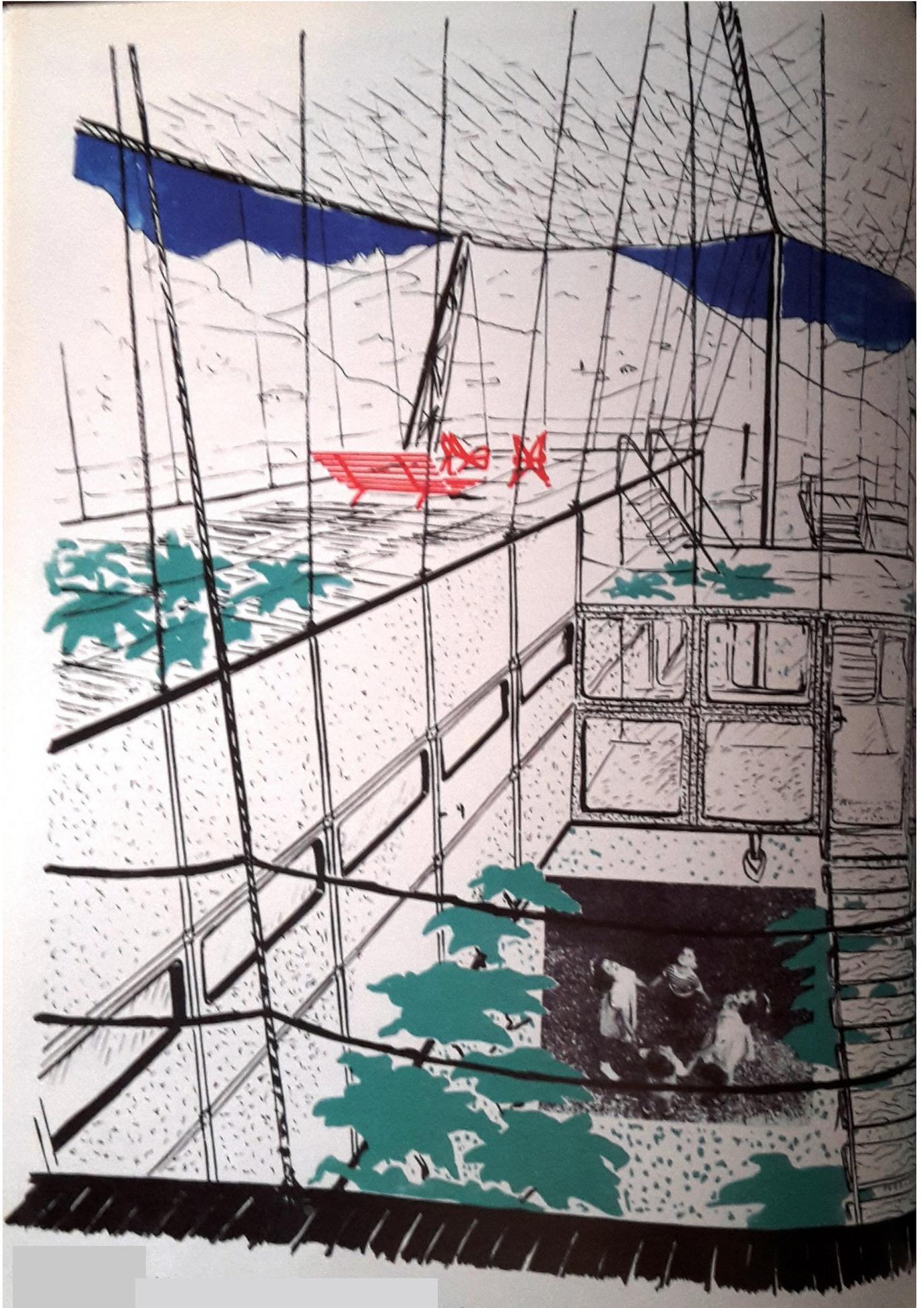
COMPOSIZIONE DELLA COSTRUZIONE



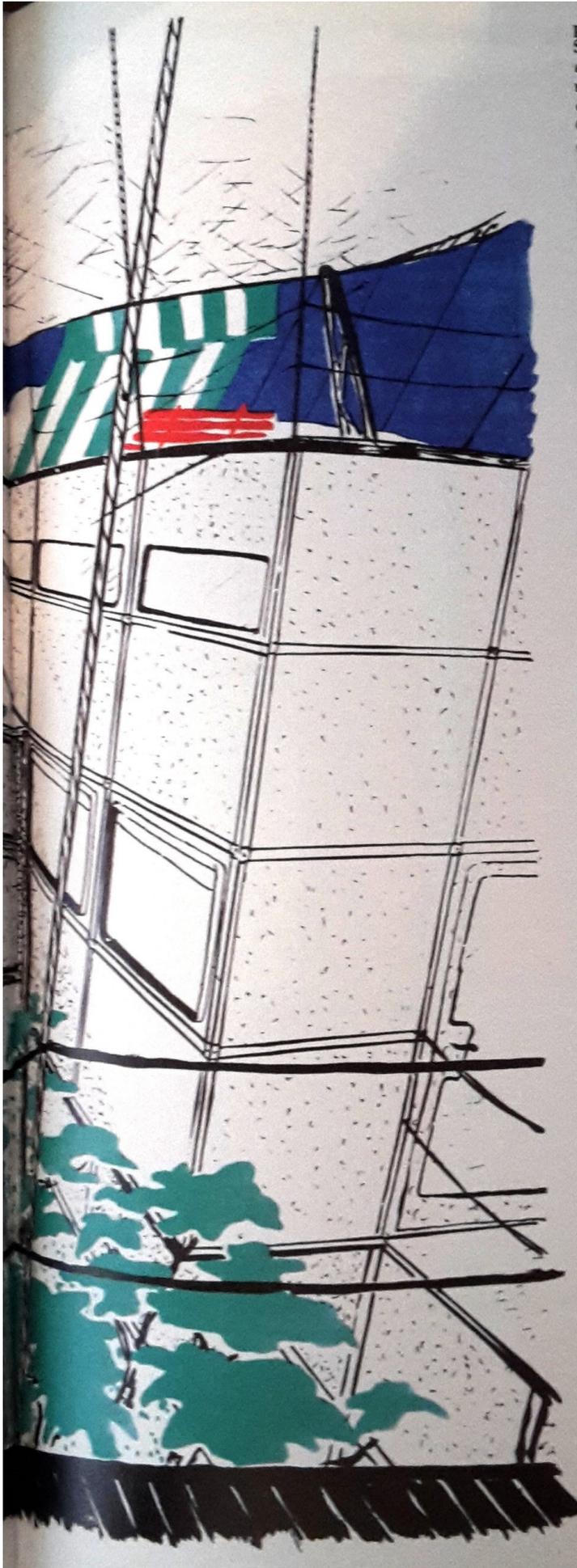
SEZIONE ORIZZONTALE DEGLI ELEMENTI DI PAVIMENTO



ELEMENTI DEL SISTEMA DI SOSPENSIONE



Vista interna: A la izquierda las habitaciones, a la derecha la sala de estar; hacia el frente la entrada con la rampa de acceso; abajo, el terreno libre.



en correspondencia con las habitaciones y baños; en una división de ese espacio se encuentra un estudio más íntimo.

SISTEMA CONSTRUCTIVO:

Partiendo del terreno con 6 postes entrelazados en dirección contraria al viento y unidos entre sí por cables de acero, los elementos estructurales individuales están sostenidos por cables secundarios unidos a secciones de las cuerdas de soporte, como en un puente colgante.

Posteriormente, estos cables se unen en las paredes y constituyen la nervadura que sostiene el conjunto y, al conectarlos por debajo de los tubos metálicos que constituyen la armadura de la cubierta, trabajan junto con ellos en el esfuerzo al que son sometidos.

Como resultado, tenemos una estructura portante dentro de la que se coloca la estructura de paneles (que pueden ser completos, con una ventana o una puerta según sea necesario), los cuales se mantienen unidos en sentido horizontal por tensores colocados en cada dirección de los esfuerzos.

Componentes apropiados de madera y escuadras de metal "conectan" los paneles a los cables verticales y a los tensores horizontales, con el fin de facilitar el montaje y garantizar la resistencia al aire y al agua, dejando entre un panel y otro un cierto espacio indispensable para las deformaciones elásticas de la estructura.

Los acabados del piso son parte del mismo principio: sobre los tubos portantes están fijadas placas chapadas que trabajan a tensión, niveladas con material aislante sobre el que está colocado y fijado el piso de alfombras de fibra vegetal. Bajo este acabado, como plafón, hay láminas de aglomerado o de contraenchapado.

El techo de todo el conjunto está compuesto por cables principales que funcionan como un "estrecho tejido"; entre éstos se entrelaza una malla ligera de cuadros bastante anchos, a la cual se fijan solapadas las láminas de material ligero e impermeable.

Esto forma una "carpa" única que protege toda la construcción, incluyendo los espacios al aire libre.

Incluso el mobiliario y las puertas y ventanas interiores están sostenidos desde arriba de modo que cada elemento trabaje y armonice en el conjunto de acuerdo con un mismo sistema formal.

En este tipo de construcción es evidente la necesidad de unificar las medidas de los elementos que lo constituyen, así, se determina como la medida más oportuna la del módulo de 1,20 X 1,20 m; por ende, todos los elementos, tanto verticales como horizontales, están dimensionados según este módulo, y las medidas de los espacios, tanto en la planta baja como en la alta, resultan de los múltiplos de dicho módulo. Tal procedimiento facilita la prefabricación de cada elemento.

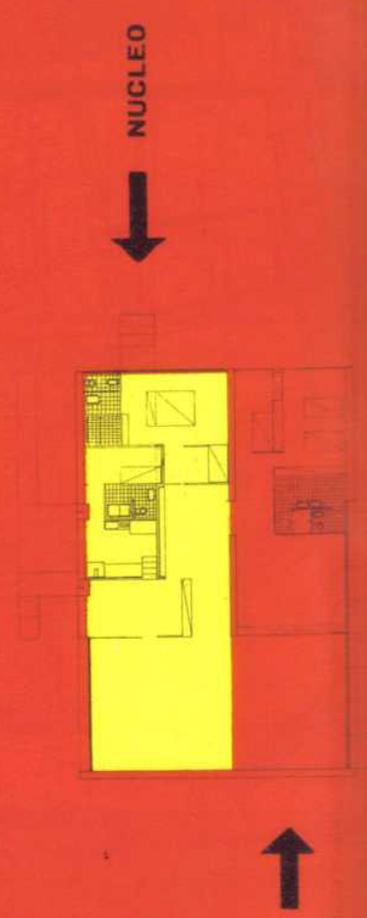
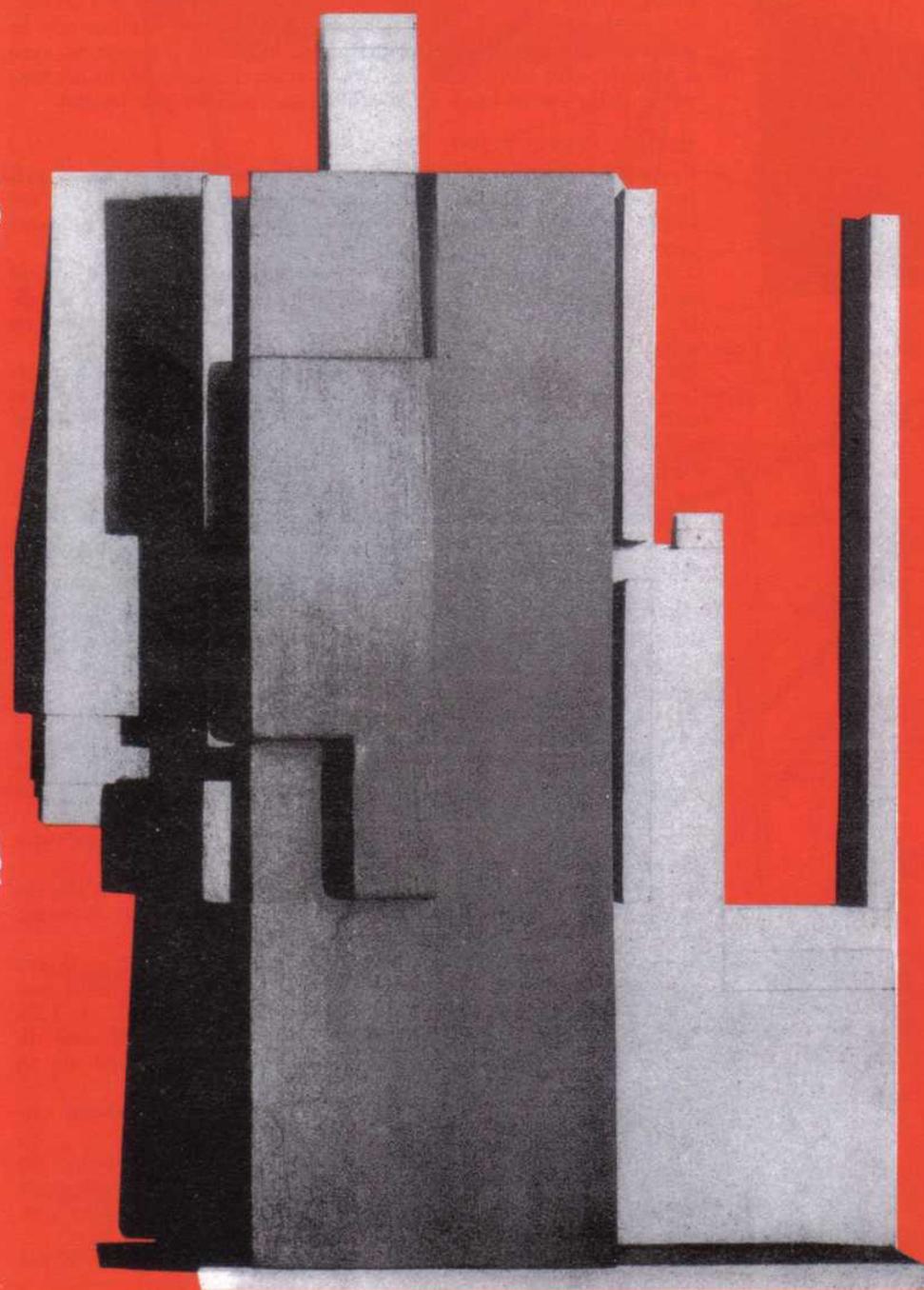
Los tipos de elementos, siendo reducidos al menor número posible, representan un concepto de construcción en serie de partes estandarizadas, incluso para un edificio de carácter particular como el aquí presentado.

El cable metálico de soporte es en sí mismo lo más prefabricado que se pueda concebir; otros elementos también tienden a este absoluto, pero quiero advertir que con el proyecto aquí presentado he expresado más ideas que soluciones puestas a prueba: por eso los detalles técnicos tienen solo valor de propuestas.

Si bien esta "casa para mi familia" representa una definición bastante cercana a mi actual ideal de vida desde un punto de vista espiritual, la misma pretende expresar problemas mucho más generales de la arquitectura actual; quisiera haber podido contribuir de esta manera a la generalización de los casos, especialmente en el ámbito de la casa prefabricada, mínima o no, a donde hoy deben dirigir las fuerzas los más conscientes.

Lodovico Barbiano di Belgioso.

LA CASA IDEAL DEL ARQUITECTO MARCO ZANUSO



VISTA SUPERIOR

Cuando construya mi casa,

iré a las afueras de la ciudad y buscaré un terreno...

... Un terreno cuadrado, rodeado de muros suficientemente altos, con algún árbol no muy grande.

Ahí construiré la casa para mi pareja y para mí.

No será una casa grande, pero será capaz de llegar a serlo. Un núcleo, como la célula, que pueda crecer junto con la familia, que pueda seguir el devenir de sus elementos. Mi casa será blanca y transparente: la vida se llevará a cabo en espacios amplios y luminosos, en espacios delimitados e íntimos.

En todos los puntos se sentirá la continuidad: en los planos verticales y horizontales, en las luces y en los colores.

En mi casa podré pensar y trabajar en el lugar más privado y recibiré a muchos amigos en el lugar más luminoso.

EL NÚCLEO

La planta: Es un rectángulo tres veces más largo que ancho. En él hay tres áreas distintas: la de la estancia, la de la pernocta y la de los servicios.

Las diversas áreas no serán espacios limitados, más bien serán espacios que continuarán sin interrupción en una sucesión de diversas dimensiones, colores e iluminaciones.

La mesa del comedor, el sofá, los sillones, la alfombra donde se lee, se conversa y se pasa un rato, se encuentran en la zona más amplia, más luminosa y más rica en elementos y colores.

El sillón y la mesa de trabajo y el mobiliario y equipo para el trabajo doméstico se encuentran en áreas más pequeñas, más íntimas y menos luminosas.

Desde acá, los espacios son aún más pequeños en el vestuario del cuarto principal y luego se hacen más grandes a su alrededor.

Detrás de esta habitación, en un espacio más íntimo, está el cuarto del bebé.

Las terrazas, dispuestas al norte y al sur de la casa y protegidas por una pared de mampostería, le dan continuidad a la vida del interior hacia el exterior, en el terreno alrededor.

La sección: La casa está construida en una sola planta. El nivel del piso está a 50 cm del nivel del suelo. El área de los servicios está a 1,25 m de altura sobre la planta general.

Este desfase de alturas, que se expresa en las placas de techo, permite la iluminación y la ventilación más conveniente de los espacios de servicio y prevé la posibilidad de repetir dicho efecto en el semisótano.

La estructura: a la estructura vertical de muros de piedra, se ancla la cubierta metálica rígida, construida con piezas únicas no articuladas: ella está determinada por la función de drenaje de las aguas y por la iluminación en el área de los servicios. Es una estructura de mallas modulares recubierta con láminas planas de aluminio.

En las uniones del techo con las estructuras verticales, sobre los lados más largos de la construcción, se distingue la cuneta que recoge las aguas de lluvia, dirigiéndolas hacia los tubos de desagüe. En el interior, el techo se extiende a alturas variables, elevándose en las zonas más amplias y descendiendo en los espacios de menor área.

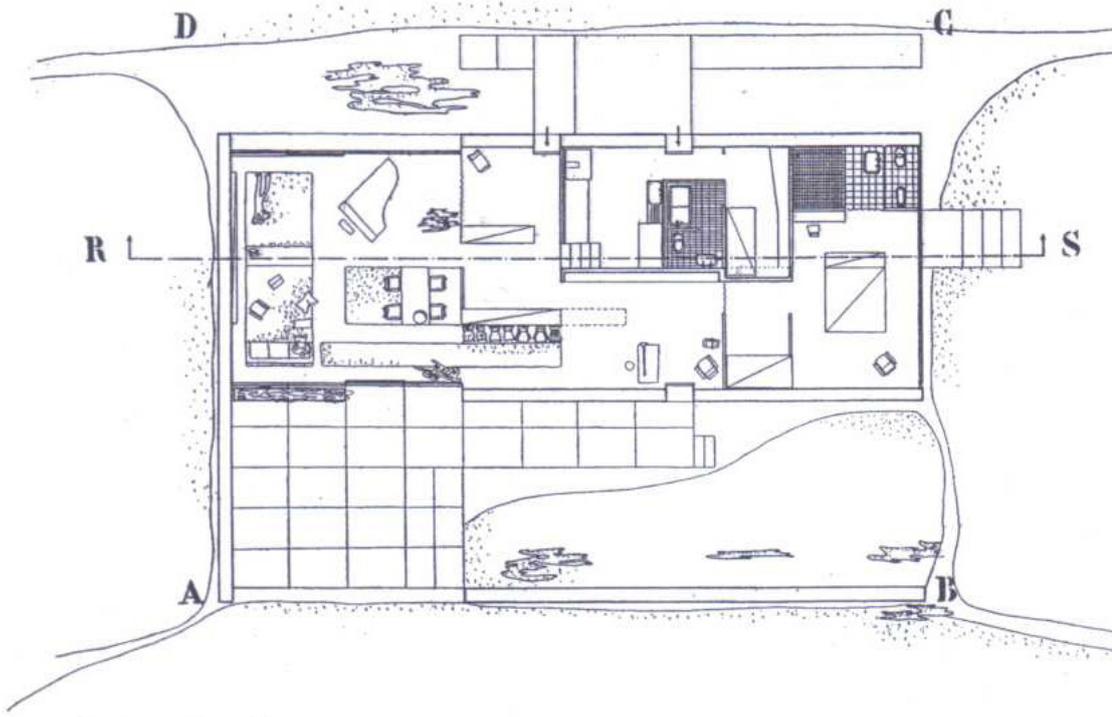
Las armazones para las luminarias, están en los espacios más altos, es decir en la sala de estar, y de ellas cuelgan las lámparas.

Los materiales: las estructuras portantes verticales son de piedra calcárea blanca; las paredes transparentes de vidrio se abren parcialmente; el acabado del piso interior es en madera.

La expansión: La ampliación futura de la casa se prevé sobre el lado sur, con la finalización del piso de las terrazas en las dimensiones señaladas por los elementos preexistentes; igualmente, se prevé desplazar la pared de vidrio hacia el sur y sustituir la pared oeste de protección de mampostería, con una de vidrio.

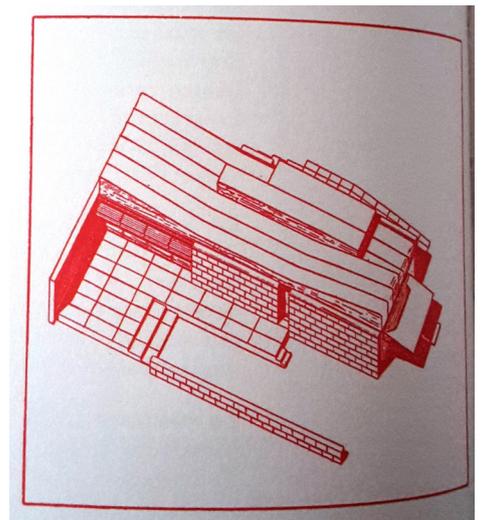
Esta nueva estructura estará cerrada por una pared de vidrio hacia el este. Con la extensión de la casa, encontrarán lugar dos habitaciones con baño, una habitación con closets para los niños y una ampliación de la sala de estar. El techo será similar al del núcleo principal.

MARCO ZANUSO

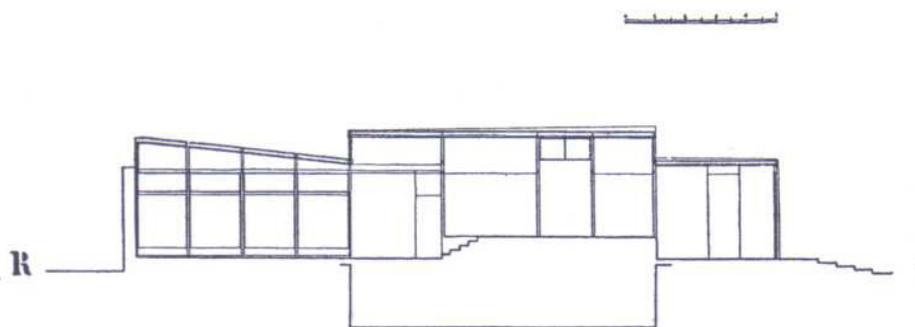


La planta del núcleo.

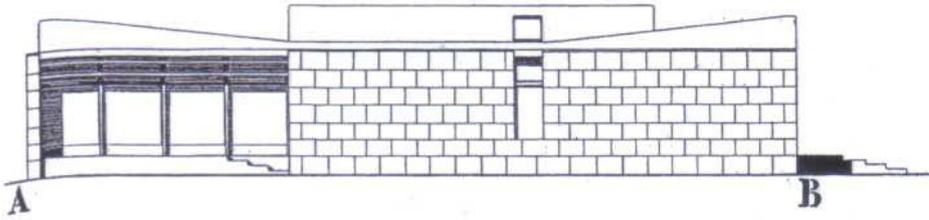
A la estructura vertical de muros de piedra, se ancla la cubierta metálica rígida, construida con piezas únicas no articuladas: ella está determinada por la función de drenaje de las aguas y por la iluminación en el área de los servicios. Es una estructura de mallas modulares recubierta con láminas planas de aluminio.



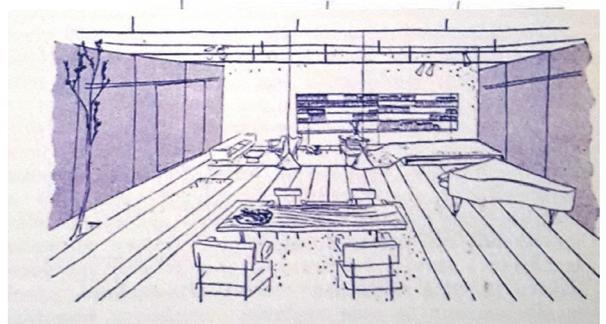
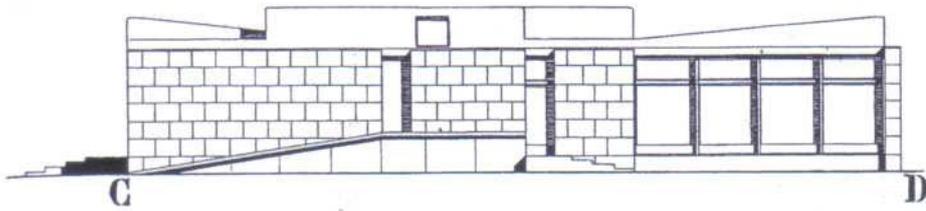
Axonometría del núcleo.



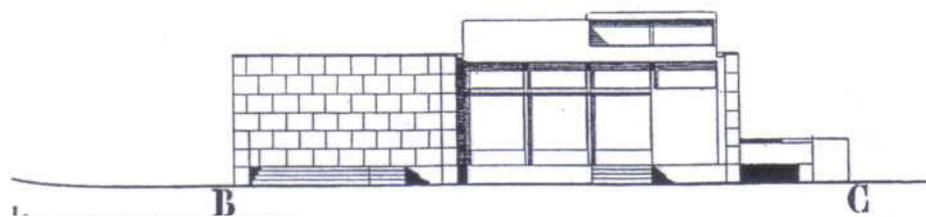
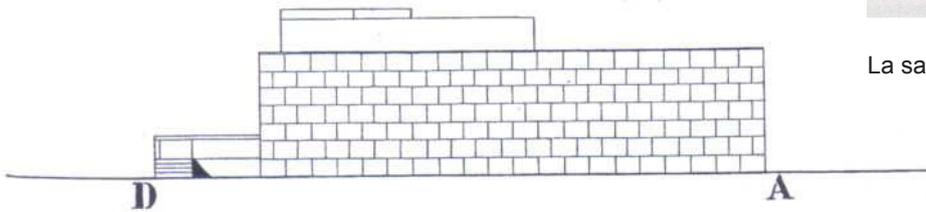
Sección longitudinal.



La mesa del comedor, el sofá, los sillones y una alfombra elevado en donde se lee, se conversa y se pasa el rato, se encuentran en la zona más amplia, luminosa y más rica de elementos y colores.



La sala de estar-comedor.



Las cuatro fachadas del núcleo principal.