

Luigi Figini y Gino Pollini: *allora come oggi*
Confluencias racionalistas con la mediterraneidad

Trabajo Fin de Grado | Cristina Medina Valverde
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Granada

**Luigi Figini y Gino Pollini: *allora come oggi.*
Confluencias racionalistas con la mediterraneidad.**

Trabajo Fin de Grado: Cristina Medina Valverde

Tutor: Emilio Cachorro Fernández

Línea Académica: Arquitectura Contemporánea

Departamento de Construcciones Arquitectónicas_Área de Composición

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Granada

Universidad de Granada

Granada, Julio 2018

introducción		11 - 16	
metodología y estructura		19 - 22	
justificación y objetivos		25 - 26	
I en busca de la armonía		31 - 45	de la revolución a la arquitectura una prueba intelectual mitad materia, mitad espíritu la cuarta pared: la transparencia la casa como experiencia
II la funcionalidad del espíritu		51 - 67	un gran descubrimiento recuerdos de una vida pasada casa-manifiesto mediterránea un pacto con la naturaleza desde la otra mirada
III construir con los recuerdos		73 - 86	sempre bianco una casa, una memoria vivir en un jardín sagrado precisa, moderna y pompeyana el canto al mediterráneo
IV la virtud de lo atemporal		91 - 105	la tradición como verdad una lección de la historia el arte de estar los ritmos del espacio el reclamo del sur
V la imagen del paisaje		111 - 127	el método marca el camino la anti-ciudad proyectar la nueva vida cuando lo social se transforma en arte una belleza permanente
conclusiones		131 - 136	
bibliografía		139 - 144	

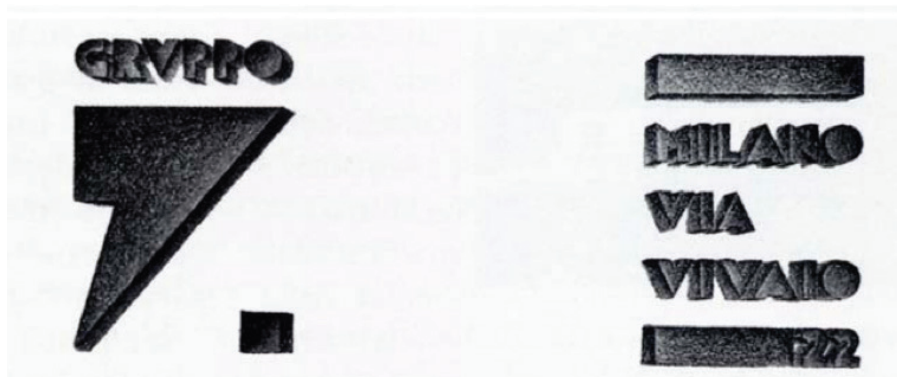
*“Nosotros creemos en el orden griego.
Cuando el último cincel griego acabó de resonar
sobre el Mediterráneo cayó la noche.
Larga noche iluminada por el claro de luna del Renacimiento.
Ahora sobre el Mediterráneo sentimos correr la brisa”*
Fausto Melotti (1935)

introducción | 11 - 16

Las obras que se han seleccionado en el trabajo se desarrollaron en los primeros años de experimentación proyectual de dos jóvenes arquitectos milaneses que, desde el más puro Racionalismo italiano, establecieron una continua búsqueda entre la relación, física y simbólica, de la arquitectura y la naturaleza. Su obra estuvo marcada en torno a esta línea entre el interior y el exterior, entre artificio y paisaje.

Como integrantes del Gruppo 7 y fieles defensores del Racionalismo, creían en la idea de que la belleza en arquitectura no podía derivar más que de la necesidad, pero, en su obra, existe un aspecto lírico y una responsabilidad porque el hombre perciba ciertas relaciones esenciales para la vida, que los hace reconocibles dentro del Movimiento Moderno en Italia.

Este grupo era un conjunto de jóvenes bien preparados, como casi todos los de la época, muy influenciados por los movimientos artísticos europeos; ensayistas, profesores, urbanistas; interesados en literatura, música y filosofía, que crearon una profunda cultura dentro de su país. Percibían el intercambio de influencias entre Cocteau, Picasso y Stravinsky. Conocían a Behrens, Mies, Gropius, a Le Corbusier lo consideraban un innovador. Sus escritos, considerados los manifiestos del Racionalismo, muestran la cercanía con la arquitectura moderna centroeuropea y, también, la búsqueda concienzuda por



logotipo del Gruppo 7

encontrar una arquitectura que representase la identidad italiana.

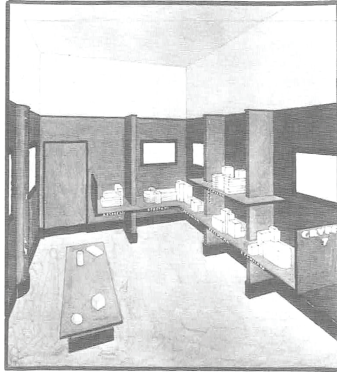
“Ha nacido un espíritu nuevo [...] la perfecta correspondencia de las distintas formas de arte entre sí, y la influencia que ejercen unas sobre otras; características precisamente de los períodos en que se ha creado un estilo”¹.

La racionalidad se concibía como una manera de vivir, y por tanto abierta al mundo y a sus cambios. En el pasado, el objetivo de la vida se basaba en conseguir algo que la trascendiese, casi siempre fuera de nuestro alcance y a lo que había que destinar la existencia. Este grupo, sin embargo, defendía una arquitectura con renuncia al individualismo, donde el tema de la originalidad no tenía cabida; lo original, no es un fin en sí mismo, sino que la novedad se acepta como algo propio del proyecto. “La nueva arquitectura, la verdadera arquitectura, debe ser un resultado de una adecuación estricta a la lógica, a la racionalidad. Un constructivismo rígido debe dictar las reglas”².

En este sentido, la utilización de pocos elementos y su absoluta funcionalidad era primordial; como el hormigón armado, alabado por este grupo porque podía alcanzar una monumentalidad clásica basándose exclusivamente en el

1 Gruppo 7, “Architettura”, en *La Rassegna italiana*, 103, 1926, pp. 849-854.

2 Ibidem.



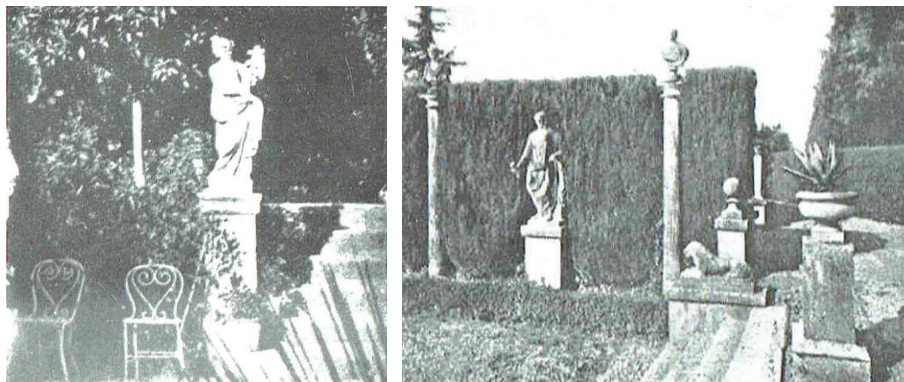
exposiciones del Gruppo 7 para la III Bienal de Monza, 1927

organismo estructural. Era evidente el deseo de una revisión y de establecer un orden en arquitectura; que llevase a Italia a dar lecciones a los demás países, como según ellos, había ocurrido siglos antes. Pero todo esto sólo se conseguiría basándose en un conocimiento seguro del pasado. A diferencia de la corriente previa, el futurismo, no pretendían romper con la historia; sino que a través de su profundo estudio y sólo con la madurez de su conocimiento exhaustivo en la escuela, se podría transformar para llegar a producir lo que su tiempo requería: “sacar la arquitectura del estudio para introducirla en la vida”³.

Tanto ellos como otros arquitectos de la época se dieron cuenta de que el aspecto de un ambiente no venía dado por los grandes monumentos, sino por el nivel de la *poética racionalista*. Esta defensa, de una arquitectura “normal”, era compartida tanto por Giuseppe Pagano, de los primeros en relacionar Movimiento Moderno con *Mediterraneità*, tanto por Adolf Loos. Pagano pensaba que la lucha de los jóvenes italianos contra la historia se debía a su uso academicista en las escuelas y a los monumentalistas de la época⁴.

3 Gruppo 7, “Architettura (III). Impreparazione, incomprensione, pregiudizi”, en *La Rassegna italiana*, 106, 1927, pp. 247-252.

4 Véase Morata Socías, Josep, “Mediterraneidad y racionalismo en las vanguardias



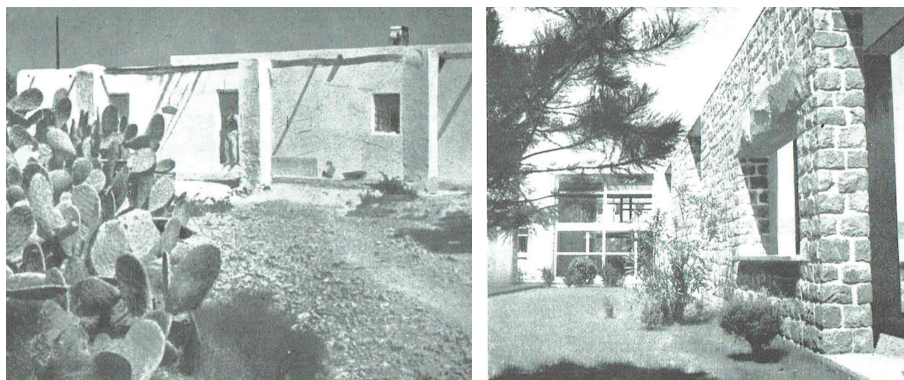
Villa Rosazza, Génova; Villa Albani, Roma

Era evidente que el Racionalismo en Italia presentase ciertas connotaciones arcaicas, no obstante, el debate estaba servido, era el momento en el que se encontraban el mundo de la máquina con el Novecento⁵. Quizás por la tradición clásica que particulariza a este país, el espíritu de la historia estará siempre presente. Por lo tanto, un tema que será foco de tensiones será la postura adoptada ante el pasado, dividiendo a Italia en diferentes corrientes. Mientras que la *mediterraneidad* era concebida por unos como una aspiración al diálogo entre historia y naturaleza en clave innovadora; otros la veían como *romanidad* o *latinidad* con cierto carácter fascista, en el cual el nacionalismo no dejaba oportunidad a la arquitectura internacional.

Una de las razones por las que este concepto perdió peso en Italia será justo ese, en la postguerra la componente ideológica pesó mucho como para que la consideración de *mediterraneidad* pudiese avanzar, además de perder a importantes defensores de esta corriente muy tempranamente. Razón por la cual el ámbito de estudio de este trabajo se haya centrado en la década de los años treinta en la producción de la obra de Luigi Figini y Gino Pollini.

arquitectónicas de los años treinta: Italia y España”, en *Mayurqa*, 21, 1985, pp. 413-419.

⁵ Véase Pizza, Antonio, *Arte y arquitectura moderna. 1851-1933*, Barcelona, Edicions UPC, 1999, p. 183.



casa en la provincia de Almería; guardería en Ivrea por Figini y Pollini; extraídas del libro de Figini
L'elemento verde e l'abitazione, 1950

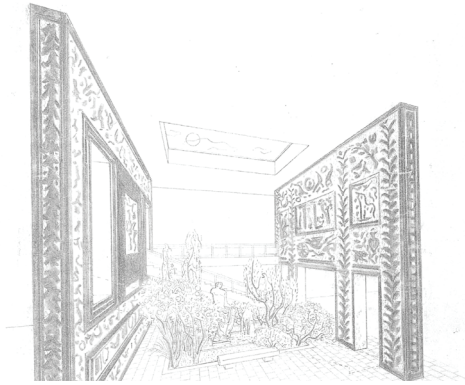
No obstante, estos conceptos mediterráneos, este pacto con la naturaleza, perseguirá de un modo u otro el resto de sus obras.

Como lo llamaban por aquél entonces: *el mito* del carácter mediterráneo, daba una respuesta válida a la necesidad expresada en los manifiestos de que la nueva arquitectura estuviera basada en un espíritu del tiempo, adoptando una actitud capaz de ver lo imprescindible y primordial de la vida pasada. Surgió entonces la necesidad de basarse en “lo de antes”, una vuelta a las costumbres básicas. Se valoraba mucho más la cercanía a la naturaleza, a la gente o a los objetos cargados de afecto, intuyéndose en los espacios un retorno a la arquitectura popular.

Algo similar a lo que demandaba Picasso al decir: “Los cuadros se hicieron siempre de la misma manera que los príncipes engendraban hijos: con pastoras. No se hace nunca un cuadro del Partenón; no se pinta una silla Luis XV. Se pinta un cuadro con un pueblo del Midi, con un paquete de tabaco, con una silla vieja”⁶.

En las obras más tempranas de Figini y Pollini, podemos observar esta concepción moderna, el conocimiento y respeto hacia el pasado, relacionado con espacios rituales, íntimos, propios de la cultura mediterránea. En su

⁶ Walther, Ingo, *Picasso*, Colonia, 1994, p. 52.



Figini, Pollini, *Progetto di impluvium e fontana*

proceso de diseño se le otorga a lo cotidiano un valor especial, proponiendo una vida verdadera, con intensidad por conseguir lo auténtico dentro de los detalles del día a día. Ellos encontraron en la naturaleza un origen de recursos, la vieron como un instrumento para guiar al hombre hacia una vida plena.

Podemos hablar de una doble intención en su pensamiento, una posición entre la vida moderna y la vida pasada. Quizás por sus circunstancias culturales, la vida que les tocó vivir, o la constancia del método intelectual, honesto y recíproco que tenían, veían el proyecto arquitectónico como algo fundamentalmente humano.

Es esta manera de entender la arquitectura lo que les lleva a acercarse a lo popular, a querer una vida basada en experiencias cotidianas, sustentada con el paso de los años, “un estilo sin estilo”. Son las constantes de la arquitectura mediterránea, su precisión y pureza, las que aparecen como impronta oculta en sus obras.

metodología y estructura | 19 - 22

El trabajo, casi como una serendipia, partió de una documentación de manera intuitiva, apasionada y de interés de una multitud de temas. Englobando conceptos generales y obras específicas. A través de un proceso de abstracción, se ordenó las ideas que se identifican como “confluencias” entre las dos corrientes que marcarán la obra de Figini y Pollini.

Se hará un acercamiento a través del proyecto, adentrándonos en los conceptos más abstractos y en la vida de los autores desde ejemplos que los vislumbren, valorando más el proceso seguido que el final en sí mismo. Como no fue de otra forma, el trabajo se sustenta en escritos propios de los autores, ya que en sus palabras se desvelan su forma de hacer y sus pensamientos. Apoyados con fotografías de la época que explican el paso del tiempo.

Quizás un estudio exhaustivo de la planimetría correspondería a otro tipo de trabajo, en el que la precisión tuviera más peso, por lo que se ha optado por utilizar la original, con algunos apuntes superpuestos para detallar y guiar al lector acerca de los conceptos y ofrecer una completa comprensión de lo expuesto.

Para intentar explicar esta idea de *allora come oggi*, se han establecido una serie de capítulos, coincidentes en el tiempo y la obra—ya que la madurez de los conceptos y su relevancia sólo pueden ser explicados conforme

sucedieron— , que irán desmigando las ideas e intenciones de los arquitectos. Estos proyectos físicos se afrontaron como ejercicios prácticos, será por esto que servirán para comprobar la veracidad de los conceptos y el modo de hacer conforme se encuentra un problema de arquitectura, que pretenden ofrecer al final del trabajo una visión completa de un particular proceso proyectual.

A partir de una lectura del pasado que, nos irá guiando capítulo a capítulo, se pretende una comprensión de los manifiestos del Racionalismo italiano y sus componentes; y un entendimiento acerca de la situación política y social del momento, para establecer entre *mediterraneità* y Racionalismo una serie de “confluencias” que veremos estructuradas en cinco capítulos:

El primer capítulo, titulado *en busca de la armonía*, nos servirá para descubrir cómo todos los ingredientes presentados en los manifiestos del Gruppo 7 se llevaron a cabo como instrumentos de proyecto, traducándose en la casa experimental de Figini y Pollini, la Casa Elettrica, en la que los conceptos modernos y puramente racionalistas se entrecruzarán con las exigencias de un lugar natural, al que los arquitectos respondieron con la transparencia como aliado para establecer una armonía entre ambiente interno y paisaje. Surgirá entonces el germen mediterráneo, en un ejercicio de arquitectura que busca establecer un equilibrio entre la técnica racionalista y un paisaje.

En el segundo capítulo, *la funcionalidad del espíritu*, leeremos su casa-manifiesto mediterránea, *La villa-studio per un artista*, que desde una concepción moderna de la vivienda, nos ofrecerá un ritmo de espacios sucedidos entre el interior y el exterior, propios del modo de habitar rural, un tratamiento atemporal del elemento patio a través de la recuperación de la memoria, y una búsqueda de intimidad a la vez que apertura. Será en esta casa donde el tema de la materia se desarrolle a la vez de la búsqueda del espíritu del hombre.

En el tercer capítulo, *construir con los recuerdos*, nos adentraremos en la personalidad y la memoria de Luigi Figini. El proyecto arquitectónico es su propia casa, que se concibió como un lugar sagrado donde reencontrar la individualidad y la intimidad perdidas en la metrópolis, donde reconstruye un *jardín del Edén*, una casa Pompeyana, un reflejo de todo su cosmos, que a la vez es concebida modernamente como ejemplo para construir en serie.

En el cuarto capítulo, *la virtud de lo atemporal*, reflexionaremos con el concepto del tiempo en un espacio, la *stanza di soggiorno e terrazzo*, que no será más que un experimento con lo que reanudar el contacto con los materiales naturales, una crítica al “espíritu mecánico”. Un interior que es exterior, la colocación de elementos populares en un ambiente moderno, un

diálogo entre arte y arquitectura, todo pensado con precisión en un intento de conjugar el pasado y el presente. Un viaje en el tiempo.

En el quinto y último capítulo, *la imagen del paisaje*, la guardería infantil que producen en la ciudad de Ivrea nos servirá para vislumbrar el camino hacia la fase siguiente de su búsqueda, mucho más allá del primer Racionalismo, en el que naturaleza, técnica y cultura se envuelven. Aunque la parte de construcción empieza a tomar forma y hay una substancial reducción del carácter abstracto, comparte los mismos conceptos de la *villa-studio para un artista*. Nuevas exigencias y un cliente particular serán algunos de los nuevos retos que afrontar en el nuevo período de reconstrucción de Italia.

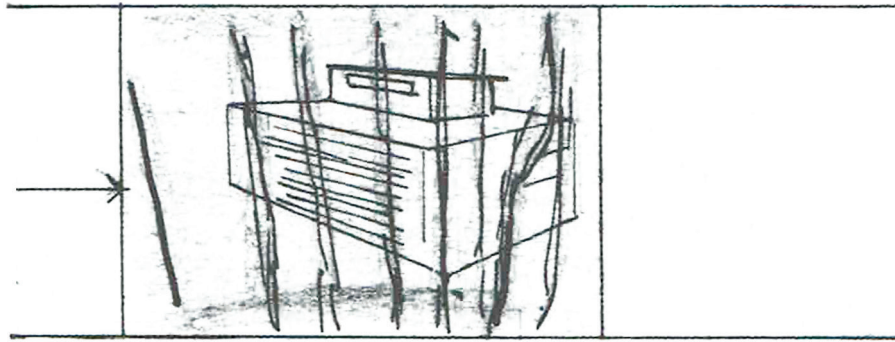
justificación y objetivos | 25 - 26

Este trabajo empezó como una suerte de encuentro con escritos acerca de “espacios suspendidos entre el interior y el exterior”; sobre “habitaciones organizadas en relación al camino del sol”; acerca de una lógica basada en elementos existentes, “una arquitectura para un clima, una luz y un paisaje determinado”. También sobre un interés en el pasado compartido con los arquitectos desarrollados en el trabajo en el que, son las pequeñas cosas, la vida cotidiana, los elementos ordenadores de una arquitectura que trasciende en funcionalidad, para mostrarnos una sensibilidad oculta, que este trabajo pretende poner en valor.

Se busca, en primer lugar, presentar una visión más profunda de los mecanismos proyectuales que rodean a una generación emocionada con su tiempo, y el entendimiento de un método, quizá no tan conocido, de Luigi Figini y Gino Pollini para enfrentarse al trabajo arquitectónico. También de definir esta identidad compartida por dos personalidades muy distintas y la manera en la que su arquitectura refleja la intensidad con la que vivían están entre los objetivos. Una lectura intencionada que ofrece una nueva mirada, relacionando presente y pasado; en nuestro caso, arquitectura moderna y mediterránea, entendida como una búsqueda de los orígenes, de una verdad más allá de las vanguardias y estilos.

Se busca entender los procesos que todavía siguen siendo válidos para un arquitecto contemporáneo. En este sentido puede ser realmente útil una mirada oblicua en torno a grandes figuras arquitectónicas del pasado, en las que florecen muchas más ideas y se entrecruzan más conceptos de los que un estudio compositivo puede darnos. Desde una postura que no pretende ofrecer una verdad completa, sino establecer un punto de vista del que mirar la arquitectura, de complementar a otras miradas.

Esta continua búsqueda de un por qué, de un motivo más profundo acerca de qué nos lleva a hacer arquitectura, y sobre todo el cómo se lleva a cabo englobando una vida entera es lo que me llevó a estudiar una pasión que pudo dar más que una respuesta moderna a su tiempo. Esta responsabilidad y compromiso que se ofrece para mejorar la vida es la que realmente debe perdurar en el tiempo, enriqueciéndola, acogiendo a los cambios que la sociedad siempre demanda.



**Menabò* de la Casa Elettrica, extraído de los paneles expositivos para la muestra personal de la arquitectura en la XII Trienal de Milán de 1960

I en busca de la armonía | 31 - 45

de la revolución a la arquitectura
una prueba intelectual
mitad materia, mitad espíritu
la cuarta pared: la transparencia
la casa como experiencia

*“escribir sin adjetivos,
construir con paredes lisas”*
Massimo Bontempelli

| de la revolución a la arquitectura

El 30 de mayo de 1921 un joven Gino Pollini escribe: “...lo necesario, más bien, es renovar la sustancia. Nuestra sensibilidad musical es limitada. Estamos atados por tradición secular a la cuadratura de la frase y del ritmo, a los modos ‘mayor’ o ‘menor’, que no son más que casos particulares de la música. Tenemos a nuestras espaldas cinco siglos de medida periodizante inexorablemente de cuatro en cuatro compases. Es necesario desvincular el tema de la cuadratura y formarlo sobre una trama armónicamente libre. Pero ello es posible sólo retornando a la más pura simplicidad. Abolir los esquemas, las superestructuras, la retórica: buscar la desnudez de las formas y la pureza de los ritmos. Abolir todo aquello que no tiene una función precisa. Hacer que el arte viva de su propia necesidad”¹.

Sólo cursaba el primer curso del Politécnico de Milán cuando las ideas más tarde expresadas por el Gruppo 7 empezaban a surgir. Aunque en esta época Pollini se dedicaba a la música y el arte, él no estaba hablando de música, en él florecían otras inquietudes, el germen de nuevas ideas, en el arte, en la ciencia. La literatura francesa se convierte en una de sus fuentes, los libros

¹ Pizza, Antonio, *Giuseppe Terragni: arte y arquitectura en Italia durante los años treinta*, Arquitectura-Estudios críticos, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997, p. 56.



Casa d'arte Depero en Rovereto, 1923

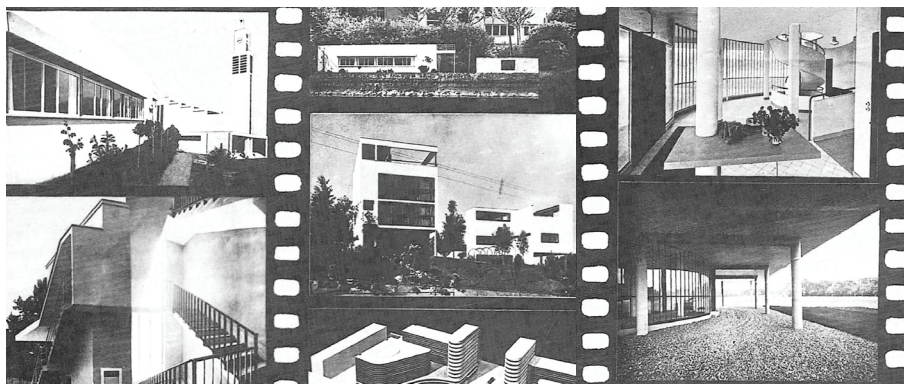
de Maeterlink, Gide, Valéry, Proust, pasaba en tiempo en la casa de su amigo Fortunato Depero, “la casa del arte”, donde aprovechaba para comparar experiencias.

A Gino Pollini no le gustaba la escuela y pensaba que sus compañeros eran un desastre: “me sofoca una multitud de ingenieros, mientras espero ansioso la compañía de futuros arquitectos, creo que he encontrado a dos”², le escribía a su amigo Carlo Belli, refiriéndose a Luigi Figini y Giuseppe Terragni, más tarde sus compañeros del Gruppo 7.

A finales de 1923 se cambia a la sección de arquitectura, de esta manera la revolución interior citada puede darse por completo, se había transferido de la poesía, la prosa y la música, a la arquitectura. Además, en esta época viajará a Pompeya y Roma, y leerá dos libros que le marcan profundamente *Vers une architecture e Internationale Architektur*, éstos señalan un aparte en su formación: el estudio de lo antiguo trae consigo la nueva búsqueda arquitectónica.

Tal y como Gino Pollini se encuentra con el Racionalismo derivado de la música, amable, discreto y muy constante; un poético y apasionado Luigi Figini lo hace desde la pintura y su particular devoción religiosa. Ambos

² Pizza, Antonio, op. cit., 1997, p. 57.



fotogramas de edificios modernos

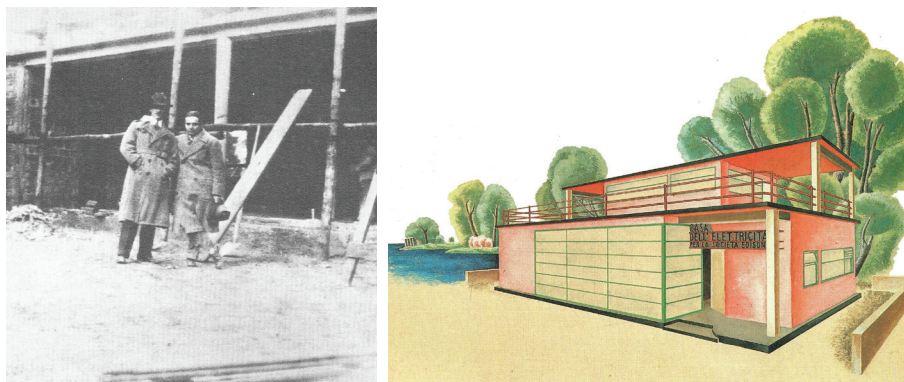
completarán una asociación, lejos de ser meramente profesional, que se prolongará durante años.

| una prueba intelectual

Italia, sometida por aquel entonces entre eclecticismo y modernismo, a los grandes planes urbanísticos de Piacentini, pronto vio su suerte cambiada cuando pequeñas demostraciones de arquitectura moderna, primero aisladas, se encontraron, más tarde, acaparando los intereses del público en un movimiento que fue progresivamente conjunto. Casas que hasta entonces habían permanecido en el silencio, que los críticos negaban y que sólo unos pocos consideraban de cuestiones trascendentales que no se podían ignorar³.

La Trienal de Milán ofrecía, no sólo la ocasión de experimentar “la arquitectura”, sino también la conformación de sus interiores, y las últimas actividades en pintura, escultura y trabajos manuales. En 1930, en su IV edición, el grupo formado por Luigi Figini, Gino Pollini, Piero Bottoni, Guido Frette y Adalberto Libera aprovechaba la oportunidad para convertir en un hecho arquitectónico todas las intenciones manifestadas por el Gruppo 7 y

³ Véase “El movimiento arquitectónico actual en Italia”, en *A.C.*, 5, primer trimestre 1932, p. 25.



Figini, Pollini, Casa Elettrica, Milán, 1930; los arquitectos en la construcción; axonometría para la exposición

la ocasión para practicar con una arquitectura “nueva”, en la búsqueda de la identidad italiana, foco del debate arquitectónico moderno.

Aunque fuera pensada y expuesta como un experimento de grupo, la Casa Elettrica fue prácticamente diseño de Figini y Pollini, a excepción del mobiliario, del que se encargaron Frette y Libera, y el sistema de aparatos de la cocina, diseño de Bottoni⁴. Aparte del objetivo de mostrar los objetos mecánicos, nuestros arquitectos identificaron una serie de condicionantes en el lugar, que influenciaron el diseño y dieron como resultado un espacio moderno y tecnológico, a la vez que revelaba una especial relación poética con el entorno. La casa parecía querer ser habitada, por la manera en que los espacios sugerían la vida doméstica en sintonía con el exterior, por lo que el proyecto se desarrolló a través de la interpretación de un lugar, en este caso, los jardines del Reale di Monza.

El proyecto suponía una prueba intelectual donde el diseño se manifestaba fuertemente innovador para la época, así como la tipología jugaba un papel fundamental ya que los pabellones se concebían como viviendas para copiar,

4 Véase “La Casa Elettrica alla Triennale di Monza”, en *Domus*, 32, Agosto 1930.

LA “CASA ELETTRICA” ALLA TRIENNALE DI MONZA

PRESENTATA DAGLI ARCHITETTI LUIGI FIGINI, GUIDO FRETTE, ADALBERTO LIBERA, GINO POLLINI DEL GRUPPO “7” DI MILANO E PIERO BOTTONI DI MILANO.



publicación en *Domus*, 32; vista de la entrada de la Casa Elettrica

como modelos habitacionales⁵. En el caso de Figini y Pollini, hay una búsqueda por dotar a la casa de un carácter ordinario y sencillo, que se contrapone con la intención de dar respuesta a la demanda moderna, pudiendo hablar de tipología experimental en la organización del espacio, donde las formas atienden a la vez a lo natural y lo cultural. Esto, sumado al contexto tecnológico que supuso el encargo por la sociedad Edison, trajo consigo que la casa-pabellón fuera una compleja propuesta desde el origen.

| mitad materia, mitad espíritu

“La palabra ‘racional’ expresa quizás solo la mitad, incluso menos dependiendo del caso, del contenido y las formas de la nueva tendencia. Racionalidad del espíritu, por lo tanto, no sólo racionalidad de la materia. Una racionalidad en la cual pesan no sólo los valores de necesidad, los problemas prácticos y económicos de la casa, sino también, y sobre todo en el caso específico de la casa de campo, los valores espirituales”⁶. Con estas

⁵ Véase Gregotti, Vittorio; Marzari, Giovanni (eds.), *Luigi Figini e Gino Pollini. Opera completa*, Milán, Electa, 2002, p. 254.

⁶ Tr. propia, de Figini, Luigi, “Una villa. La Casa elettrica all’Esposizione di Monza”, en *Natura*, 7, 1930, p. 2.

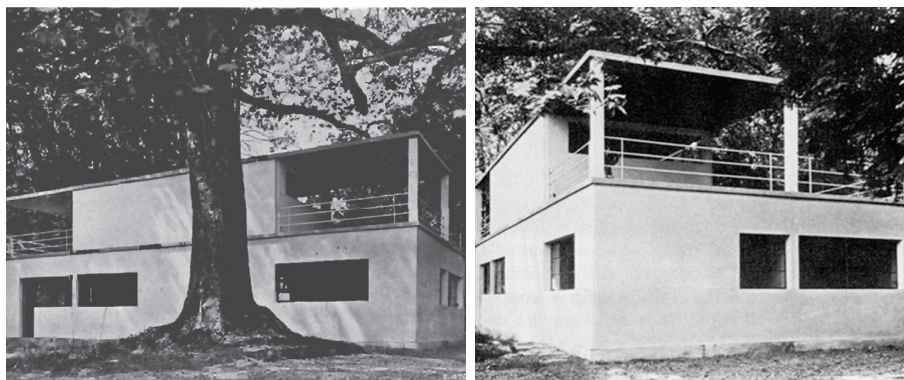


Figini, Pollini, Casa Elettrica, Milán, 1930; alzado principal

premisas Luigi Figini nos estaba contando cuan útil era la construcción en la arquitectura moderna, pero haciéndonos partícipes de que detrás yacía una complejidad que no podía ser ignorada. Ya que para él, para Pollini, había algo más que debía ser narrado en el proyecto de una casa. La funcionalidad era la primera respuesta, pero no la completa, ya que otras aspiraciones son las que se tuvieron al proyectar la Casa Elettrica, ellos buscaron diseñar la compleja relación entre el individuo y su vivienda, a través del uso de una arquitectura sencilla y concisa.

Por lo tanto, su trabajo consistió en definir ese espíritu y esa materia que trabajaron conjuntamente en el diseño para conformar un solo hecho arquitectónico. Encontrar el valor espiritual dentro del mundo de la funcionalidad, los valores que un espacio puede transmitir al habitante lejos de lo circunstancial. Esto era lo que pensaba el Gruppo 7 al escribir *Una nueva época arcaica*, uno de sus manifiestos en los que presentan una arquitectura racional que sea a la vez atemporal y fundada en el pasado⁷; donde la simplicidad es sinónimo de refinamiento. Fue el experimento de la Casa Elettrica donde confluyeron todas estas ideas, y aunque fuera promovida

⁷ Véase Díaz Recaséns, Gonzalo, *Recurrencia y herencia del patio en el movimiento moderno*, Universidad de Sevilla, 1992, p. 57.



Figini, Pollini, Casa Elettrica, Milán, 1930; alzados lateral e izquierdo

por la industria, para presentar un modo de vida doméstico novedoso, donde máquinas “dóciles, precisas, impersonales y constantes”⁸ formaran parte de la vida cotidiana; era proyectada por Figini y Pollini casi en sentido opuesto, donde el paisaje, necesario para el desarrollo del hombre, invadiese la casa, para lograr una vida en armonía con ese ansiado valor espiritual.

Son las palabras de Figini en la revista *Natura* las que nos revelan sus intenciones: “antes de cualquier otro propósito, la casa fue estudiada como casa de campo, como villa, más bien es la propia villa que quiere ser, puramente, simplemente”⁹. En cierta manera estaba rechazando el carácter publicitario del pabellón, reivindicando que la propuesta estaba sustentada en una complejidad en la que la lírica del espacio y la naturalidad de las formas quieren superar el simple orden racional.

No valía con hacer un Racionalismo puro, con llevar la técnica a la práctica, estos dos arquitectos buscaban más allá los motivos del proyecto. Ese más allá es el *elemento mediterráneo*, con la continua relación entre interior y exterior, que sugiere un modo de habitar más humano y tradicional. La arquitectura fue

8 “Una Casa Elettrica”, en *Parole della Edison ai suoi utenti*, 1930, p. 1.

9 Tr. propia, de Figini, Luigi, op. cit., 1930.



Figini, Pollini, Casa Elettrica, Milán, 1930; axonometría de la sala de estar; vista desde el parque

usada como herramienta para llevar a cabo la comunicación entre el hombre y su naturaleza; entendida como una presencia histórica.

Será la naturaleza pues, la protagonista en sus sucesivas obras, el tema del *verde*, como ellos denominan, emergerá en exterior e interior manifestándose como elemento ordenador, dejando que “penetre e invada” las estancias, que “las paredes desaparezcan y se transformen, que se abran del suelo al techo... que la ventana, para nosotros la más perfecta decoración mural, se transforme en cuadros luminosos horizontales, mutables o en movimiento”¹⁰. Por lo tanto, los muebles y aparatos eléctricos serían utilizados como un contexto silencioso. Esta invasión del fuera al dentro parece haber alcanzado un equilibrio casi místico cuando nos situamos en el corazón de la casa; en la sala de estar.

| la cuarta pared: la transparencia

“En el reino vegetal, las plantas, mientras se mantiene en su esencia la simetría, en realidad casi nunca se alcanza, porque ancladas en la tierra, y por tanto, inamovibles, se deforman con el viento, el curso del sol, la luz y la sombra, en la dimensión del espacio en el que se encuentran, por los

10 Tr. propia, de Figini, Luigi, op. cit., 1930.



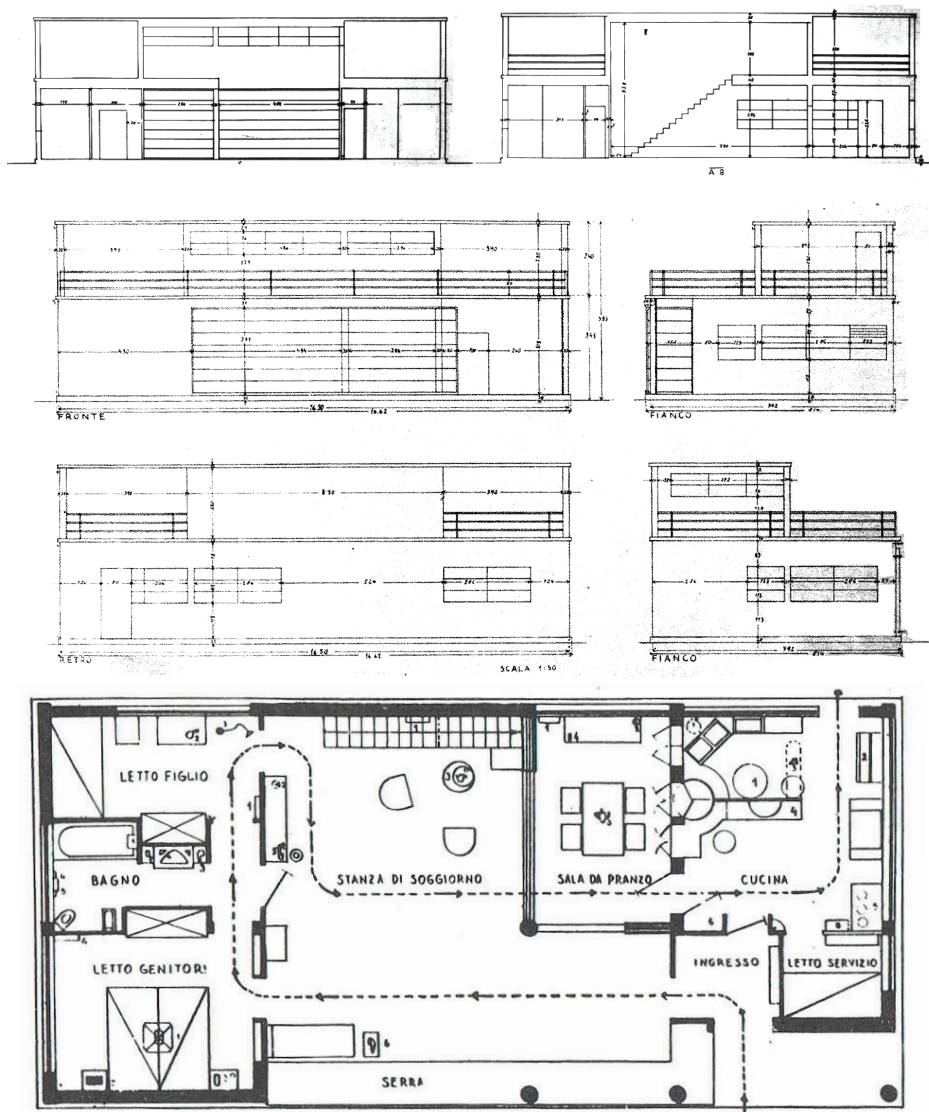
Figini, Pollini, Casa Elettrica, Milán, 1930; la sala de estar; interior del invernadero

obstáculos para su crecimiento en diversas direcciones. La forma resulta entonces relacionada con el ‘lugar’, a lo que se adaptan, mientras que su flexibilidad es indispensable para su supervivencia. Casi de manera similar, los edificios pueden encajar en el entorno y con esto convertirse en una sola cosa”¹¹.

Sencilla, de 16x8 metros, la Casa Elettrica funcionaba en una planta baja en continuidad con el paisaje gracias a una de las “paredes” del gran espacio que comprende la sala de estar. La casa parece querer estar en sintonía con los ritmos naturales, como si de un patio de las *domus mediterráneas*¹² se tratase, se focaliza toda la vida interior en el salón, incluso prescindiendo de tabiques y haciendo uso de cortinas para la posible individualización de los quehaceres. Una doble altura, una controlada indeterminación del espacio que se consigue simplemente con el hecho de vaciar uno de los muros, de renunciar a su solidez, se nos orienta con la gran cristalera de 10 metros de largo, que alberga un invernadero con cactus, hacia el jardín exterior. Hay un deseo por no prescindir de los elementos líricos propios de la naturaleza, que

11 Tr. propia, de Gregotti, Vittorio; Marzari, Giovanni (eds.), op. cit., 2002, p. 174.

12 Véase ibidem, p. 254.



Figini, Pollini, Casa Elettrica, Milán, 1930; planta baja, alzados y secciones



Figini, Pollini, Casa Elettrica, Milán, 1930; vista exterior nocturna y desde el lago

no pretenden impresionarnos porque ya estaban ahí antes de que llegase la arquitectura, los elementos existentes y ordenadores.

La transparencia como elemento que estructura el espacio apareció por vez primera en este proyecto, los arquitectos hicieron una reflexión sobre el patio clásico. A través del estudio de las formas pasadas aparece un nuevo lenguaje que quiere dar por hecho la técnica, para enfocar los esfuerzos a un diseño que muestre lo positivo de los ambientes naturales, consiguiendo una continuidad que da a entender el interior como otro paisaje más.

“Pulido y perfecto, mutable con la variación de la luz y de la sombra, de los fondos y de los reflejos, el cristal es en la arquitectura moderna (si es usado transparente, claro u opaco, misterioso de oscuridad y de evanescencia) elemento de importancia fundamental”, así expresaba Gino Pollini en su escrito *Il vetro nell'architettura moderna* las capacidades que el vidrio tenía para la arquitectura. Abstracto y con pleno carácter de dotar espacios casi por sí sólo, de transformarlos, “en un juego infinito de reflejos y de refracciones luminosas, ahora transparente, ahora opaco, ahora visible, ahora invisible y casi ausente”¹³.

13 Tr. propia, de Pollini, Gino, “Il vetro nell'architettura moderna”, en *Natura*, 4, 1930, pp. 51-55.



Figini, Pollini, Casa Elettrica, Milán, 1930; interior de la sala de estar; comedor

No sólo era la naturaleza lo que invadía la casa, sino que sus reflejos, el viento, el color del cielo, el gran plátano centenario, la humedad del lago circundante, todo participaba de la casa; de la misma manera que la casa lo hacía del paisaje. De noche, como si de una linterna se tratase, refracciones luminosas tenían lugar, de manera que adquiría un carácter misterioso, fantasmal, un fuerte simbolismo venía acompañando la relación entre naturaleza y arquitectura¹⁴. No se trataba sólo de poner en relación el interior con el exterior, sino la manera íntima en que naturaleza y arquitectura podían participar de forma equivalente en el transcurso de la vida de los moradores.

| la casa como experiencia

Para estos dos arquitectos, la casa moderna será el nuevo lugar de encuentro espiritual entre naturaleza e individuo. Como todas las vanguardias de la época, arquitectura y arte evolucionaron de la mano, casi sin poder prescindir la una de la otra. Figini y Pollini encontraron inspiración en pintores contemporáneos como Giorgio de Chirico en *Interno in una valle* y *Le rêve* de Henri Rousseau, del mismo modo referencias a la poesía *Reve parisien* de Charles Baudelaire,

¹⁴ Véase Polin, Giacomo, “Gli interni di Figini e Pollini come paesaggio artificiale” en *Rassegna*, 31, 1987, pp. 6-34.



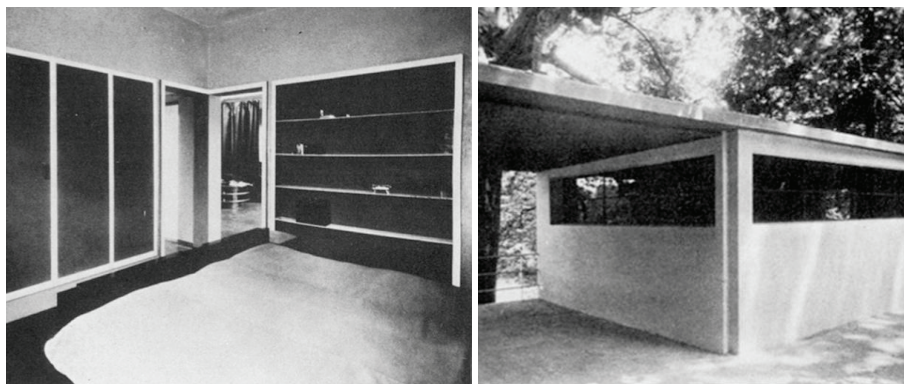
Figini, Pollini, Casa Elettrica, Milán, 1930; cocina; habitación del hijo

en la escultura de Archipenko, al cine *L'isola del sole* y *Metropolis*.

Aunque la mayoría de las fotografías conservadas sobre la Casa Elettrica son en blanco y negro, algunos de los diseños de la mano de los arquitectos nos revelan una gama de colores bastante amplia. Predomina el blanco y el rosa en las paredes de la sala de estar; el verde en la habitación de matrimonio y el gris en el del hijo; el azul para los pavimentos de linóleo; y un gris azulado en los paramentos de la cocina. Acabados de terciopelo, madera oscura para los muebles, algunos elementos de porcelana... todo resuelto con una excepcional técnica que contrasta con el carácter plástico; ya que alrededor de la exposición los círculos artísticos tenían gran influencia en las propuestas arquitectónicas¹⁵.

En sus lecturas a estudiantes, Pollini escribió: “los grandes logros del arte constantemente tienen un alto nivel de contenido técnico; y, de hecho, podemos decir que cada artista verdadero (poeta, pintor, músico o arquitecto) tiene el poder de reinventar y transformar las herramientas con las que trabaja. La técnica tiene que ver con las cosas que el mundo físico tiene disponibles por lo que el hecho espiritual puede ser expresado; y es precisamente a través de la técnica que la síntesis aparece de todo lo que converge- subjetiva y objetiva-

15 Véase ibidem.



Figini, Pollini, Casa Elettrica, Milán, 1930; habitación de matrimonio; terraza superior

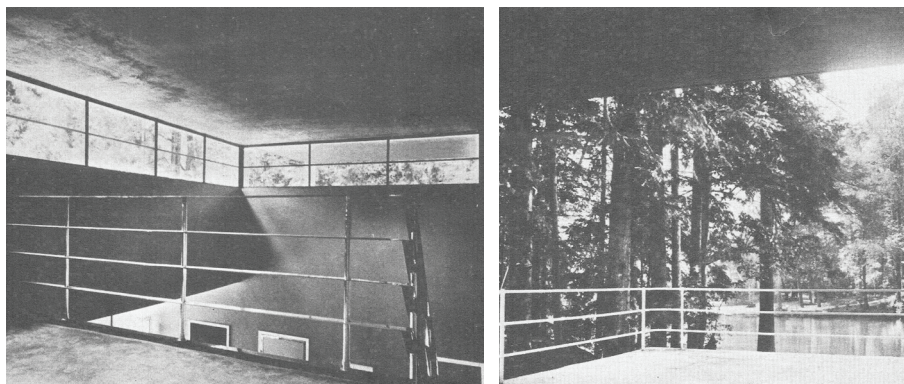
en el mundo del arte”¹⁶. Así definían el concepto de arte, como fin, no como medio, nunca se pretenderá hacer arte, sino que la belleza será lo conveniente y sin posibilidad de subjetivismo.

Siguiendo esta afirmación, comprobamos en la casa que la trama de pilares no se esconde, tanto en la entrada en esquina como en el salón estaraban presentes, revelándose el orden interno que regía la vivienda; la barandilla metálica de la escalera acotará el espacio, recogiendo hasta llegar a la planta superior, quedando el vacío estancial, ritual, en el que los arquitectos concentran una gran superficie de la casa, haciendo a los dormitorios ceder un poco de espacio para disfrutar del “patio interior”.

Así como la terraza de la azotea sugiere actividades al aire libre, tanto al sol y sombra gracias a la delgada cubierta que no cubre el total de la planta baja, un lugar para contemplar el paisaje y rodearnos de elementos naturales, considerándolos indispensables, y que quizás, en otra casa repleta de aparatos mecanizados, la vida doméstica se desarrollaría muy distinta.

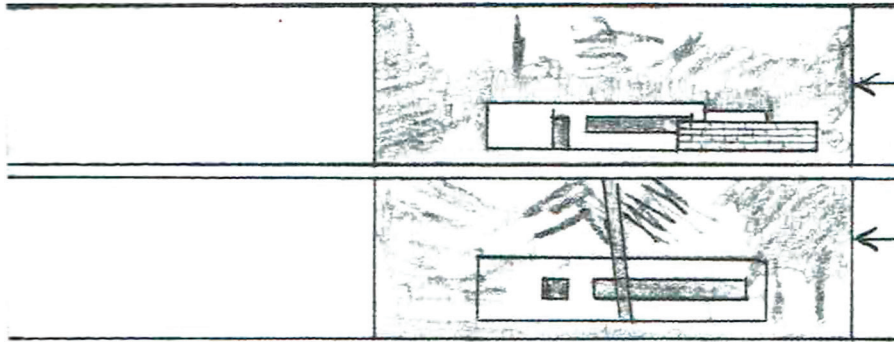
Sin embargo aquí, está Pompeya, el patio mediterráneo, continuidad horizontal hacia el exterior, o aspiración vertical al cielo, un jardín para nuevas experiencias del hombre, está la “estética moderna”, y el germen que formará

16 Tr. propia, de Protasoni, Sara, *Figini e Pollini*, Milán, Electa, 2010, p. 18.



Figini, Pollini, Casa Elettrica, Milán, 1930; planta alta; vista del parque desde la terraza

la identidad de su arquitectura.



*Menabò de la *Villa-studio per un artista*, extraído de los paneles expositivos para la muestra personal de la arquitectura en la XII Trienal de Milán de 1960

II la funcionalidad del espíritu | 51 - 67

un gran descubrimiento
recuerdos de una vida pasada
casa-manifiesto mediterránea
un pacto con la naturaleza
desde la otra mirada

*“Todos se empeñan en comprender el arte,
¿por qué no se intenta comprender el canto de los pájaros?”*
Pablo Picasso

| un gran descubrimiento

El CIAM IV tuvo lugar a bordo del crucero Patris II, oportunidad para que se produjeran intercambios culturales entre arquitectos de diferentes países y en el que se aprovechó para debatir sobre el mito mediterráneo, que llegó a alcanzar la internacionalización. El viaje empezó el 29 de julio de 1933, y Pollini recuerda: “Los encuentros tuvieron lugar en las cubiertas, protegidas por cortinas, en un ambiente ventilado, lleno de luz y de sol, en un calmado mar. Gropius, Breuer y casi todo el grupo alemán, estaban ausentes... En la tarde del 1 de Agosto, desembarcamos en Atenas; el día siguiente fue entero destinado a visitar la ciudad. Por lo que fuimos a la Acrópolis —con emoción, era nuestra primera vez— con Le Corbusier, quien recordó los 21 días que pasó allí hacía muchos años”¹.

Este viaje fue decisivo para Pollini, en el que el pueblo mediterráneo le reveló los factores que influenciaban su característica arquitectura; pudo ver el mismo racionalismo esencial del que se hablaba en Italia, la repercusión del clima y la naturaleza en la configuración de las viviendas, la brisa del mar y la antigüedad de las piedras, la aparente tipología que destilaban las construcciones de las islas; todo parecía derivar de una relación con el paisaje.

1 Tr. propia, de Gregotti, Vittorio; Marzari, Giovanni (eds.), op. cit., 2002, p. 78.



Gino Pollini y Renata Melotti, 1933; viaje a Grecia durante el Patris II

Le expresaba su emoción a Figini mediante cartas, en las que compartía las nuevas ideas surgidas en el ascenso a la Acrópolis, y la enseñanza constructiva aprendida del Partenón. Podemos suponer que muchas de estas vivencias en cercanía a la naturaleza, se trasladaron al proyecto de la *Villa-studio per un artista*, considerada un arquetipo de la casa mediterránea².

A su vuelta a Italia, todas estas emociones pudieron ser expresadas en un número íntegro sobre el congreso en la revista *Quadrante*, alimentando el debate mediterráneo con todo tipo de reflexiones. Una de ellas, la de Adalberto Libera, de la escuela de Roma e integrante del Gruppo 7: “Parece que el Racionalismo en arquitectura es sinónimo de internacionalismo. De todas maneras, aunque las cualidades asociadas con la común aceptación de sus estándares, tecnología, confort y cultura, forman parte intrínsecamente del Racionalismo, aquellas asociadas con el nacionalismo como el clima y la ética continuarán también existiendo a lo largo de estas”³.

Y es que el término Racionalismo en Italia tuvo varias definiciones, debido

2 Véase Polin, Giacomo, op. cit., 1987, p. 16.

3 Tr. propia, de Lejeune, Jean-François; Sabatino, Michelangelo, (eds.), *Modern architecture and the Mediterranean: vernacular dialogues and contested identities*, Abingdon (OX) y Nueva York, Routledge, 2009, p. 42.



A bordo del Patris II, 1933; izq.: Bardi, Sert, Giedion, Bottoni, Van Eesteren y Pollini; der.: Pollini, Le Corbusier, Bottoni, Bardi y Terragni

a su delicada situación durante el Fascismo. Ya unos años antes, Antonio Sant’Elia intentó definir su nueva identidad sin grandes logros, ya que renegaba de la tradición, tan importante en este país. Sin embargo, arquitectos como Bottoni, Libera, Figini, Pollini, ellos proponían una arquitectura intermedia entre modernidad y mediterraneidad, una que quería asumir el pasado para formar su futuro.

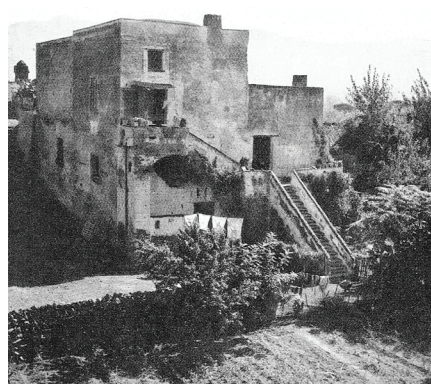
Lo expresaron en una publicación de la misma revista, titulada *Programma d’architettura*: “esigenza di distinguere una decisa tendenza italiana, lineare e intransigente, quale segnata nelle fondamentali polemiche del Gruppo 7 [...] affermazioni di *classicismo* e di *mediterraneità* intensi nello spirito, e non nelle forme o nel folklore, in contrasto col *nordismo*”⁴.

| recuerdos de una vida pasada

La *mediterraneità*, como hemos visto, se originó en el debate por la búsqueda de una identidad del Racionalismo italiano⁵. Razón por la cual esta

4 Bottoni, Cereghini, Figini, Frette, Griffini, Lingeri, Pollini, BBPR, “Un programma d’architettura”, en *Quadrante*, 1, mayo 1933, pp. 9-12

5 Véase Scarano, Rolando; Piamontese, Antonietta, “La ricerca dell’identità mediterranea italiana degli anni Trenta” en Portoghesi, Paolo; Scarano, Rolando, *L’Architettura del*

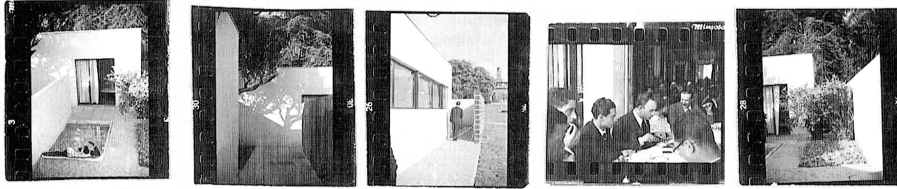


Giuseppe Pagano, *Architettura rurale italiana*; Nápoles y Sicilia

tendencia y la arquitectura vernácula compartirán un lenguaje similar en las formas; sus defensores vieron en las construcciones populares la funcionalidad que predicaban y la máxima expresión de lo esencial. Las obras mediterráneas se sustentaban en una fuerte relación con el paisaje, la construcción estaba condicionada directamente por el lugar en el que se concebía la vivienda; por lo que el clima era un factor decisivo. Además la reducción en las formas geométricas, los muros lisos, los elementos primarios, toda simplicidad estaba apoyada en los estilos de vida, en lo que necesitaba el hombre para habitar.

Así lo expresó Giuseppe Pagano, el cual ya hemos citado defendía las semejanzas entre lo moderno y lo mediterráneo: “No debería ser una sorpresa que la casa mediterránea rural, y en particular las de Italia, muchos de los más inteligentes arquitectos del norte han encontrado un estímulo para nuevas orientaciones y redescubierto la emoción profunda de la poética-construía, con la que reemplazar el oficio del conjunto de diseñadores convencionales. La cubierta plana, los bloques puros con un mínimo de voladizos e interferencias decorativas, la ventana horizontal, la composición asimétrica, la expresiva fuerza del muro sólido, la influencia de la naturaleza que rodea, y sobre todo, la funcionalidad pragmática y la consistencia técnica son claramente legibles

mediterraneo. Conservazione, Trasformazione, Innovazione, Roma, Gangemi, 2003, pp. 27–96.



fotogramas de la inauguración de la Villa-studio per un artista, Milán, 1933

en estos trabajos de arquitectura rural”⁶.

Pero su interés en lo popular, derivado de sus viajes a Malta y a Pompeya, donde encontró todos los caracteres compartidos entre la casa-máquina y la rural, no le llevó a usar el término formalmente, sí lo hará Carlo Enrico Rava, desde dentro del Gruppo 7, basándose en la clara negación clasicista, apoyando una arquitectura sin estilo, impersonal, que según él era compartida también por Le Corbusier, “el sur sería depositario de una arquitectura popular, sin edad y racionalísima, hecha de blancos, lisos cubos y grandes terrazas”⁷.

| casa-manifiesto mediterránea

La V Trienal de Milán de 1933 daba la posibilidad de mostrar ejemplos de viviendas contemporáneas, que sirvieron para afirmar la fuerte cultura interna que se estaba estableciendo en Italia. Uno de estos modelos del grado de desarrollo moderno y de la alta calidad proyectual de esta generación, fue

6 Tr. propia, de Protasoni, Sara, op. cit., 2010, pp. 24-25.

7 Rava, Carlo Enrico, “Svolta pericolosa. Situazione dell’Italia di fronte al razionalismo europeo” en *Domus*, 37, 1931, pp. 39-44, extraída de Morata Socías, Josep, “Mediterraneidad y racionalismo en las vanguardias de los años treinta: Italia y España”, en *Mayurqa*, 21, 1985-1987, pp. 413-419.



V Trienal de Milán, 1933; vista del Parque Sempione con los pabellones

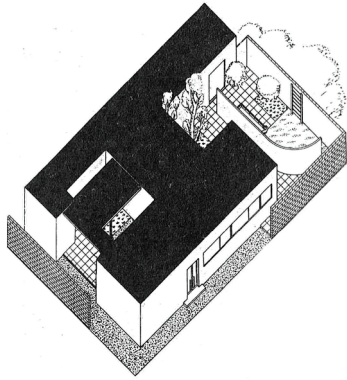
la aventura de Figini y Pollini en dar vida a una casa que fue considerada a la vez moderna y mediterránea. Como en su IV edición, los pabellones se construyeron en unos jardines de Milán, esta vez el parque Sempione, y fueron demolidos al acabar la exposición, tres meses más tarde.

Entonces treintañeros, los arquitectos proyectaron una pequeña casa de una planta que contenía la obra de Lucio Fontana y Fausto Melotti, artistas que dieron sentido al “nombre” del proyecto, la *Villa-studio per un artista*. Emplazado en mitad del *verde*, el prototipo, fue uno de los primeros ejemplos racionalistas influenciado por la componente mediterránea. Arquitectos españoles de la época, como el grupo GATEPAC, no dudaron en dar su opinión sobre la construcción, quienes dijeron que era “una de las mejores obras italianas de la arquitectura moderna, de una gracia y atractivo exclusivamente mediterráneo”⁸.

La casa estaba inscrita en planta en un rectángulo áureo, su estructura era metálica con pilares de sección cuadrada, resultado de la unión de dos perfiles en u^o. El edificio disponía de dos espacios abiertos, dos patios que

8 “La exposición de La Triennale”, en *AC*, 13, primer trimestre 1934, pp. 35-41.

9 Véase Savi, Vittorio, *Figini e Pollini: architetture 1927-1989*, Milán, Electa, 1990, p. 20.



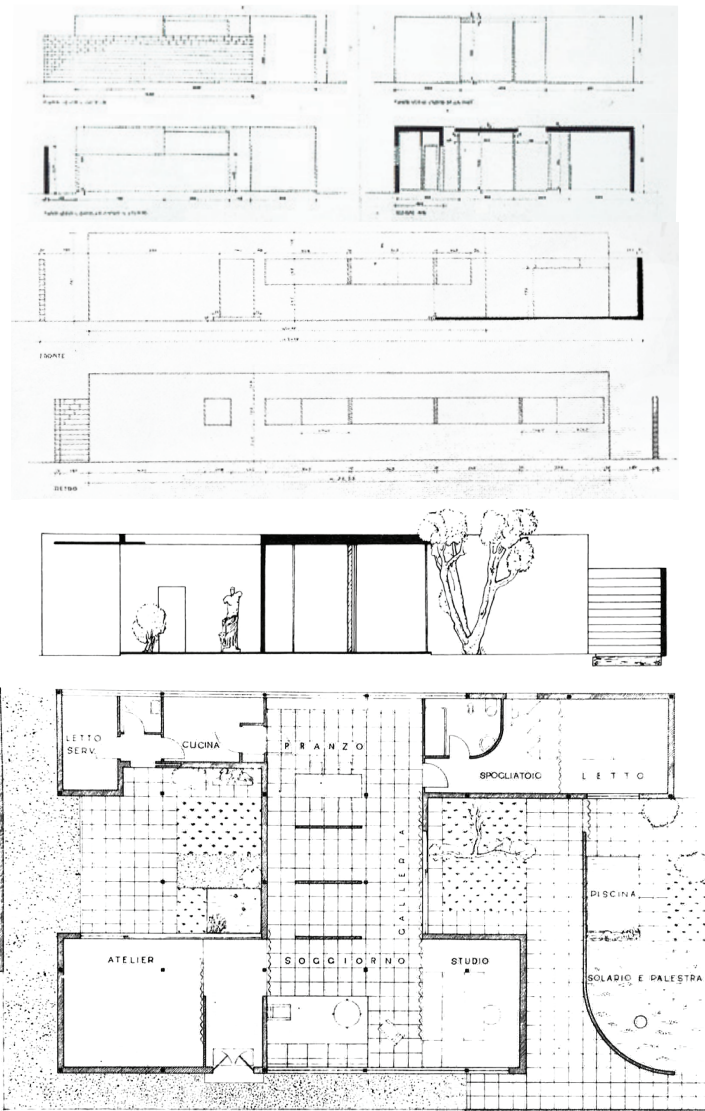
Figini, Pollini: Villa-studio per un artista, Milán, 1933; axonometría para la exposición; vista de la galería

organizaban las circulaciones permitiendo una continuidad espacial entre los interiores y los exteriores, tratados casi como espacios rituales. Se expresaba así el “espíritu nuevo” del racionalismo, en definitiva, el nuevo diálogo entre historia y naturaleza.

En el centro de la casa estaba la sala de estar, subdividida por unos delgados muros, que como filtros del espacio, formaban cuatro ambientes: el estudio; el salón en continuidad con la galería, en la que los muros hacían de paneles en los que podían ser colgados los cuadros; y el comedor. A la izquierda de la entrada principal se encontraba el *atelier* del pintor, que comunicaba al *patio pompeyano* por medio de una pared corredera completa de vidrio. Aquí se podía contemplar la estatua blanca y negra de Melotti, era una estancia reposada, con colores claros, que contrastaba con el espacio al que se abría el dormitorio, destinado al *juego del sol*, un espacio mucho más abierto y con una coloración más jubilosa¹⁰.

Podía parecer que la vegetación estaba dispuesta por casualidad, pero lo cierto es que las aperturas estaban tan estudiadas que se puede hablar de

10 Véase Albino, Carla, “Villa-Studio per un artista”, en *Edilizia Moderna*, 10-11, 1933, pp. 16-19.



Figini, Pollini: Villa-studio per un artista, Milán, 1933; planta, alzados y secciones



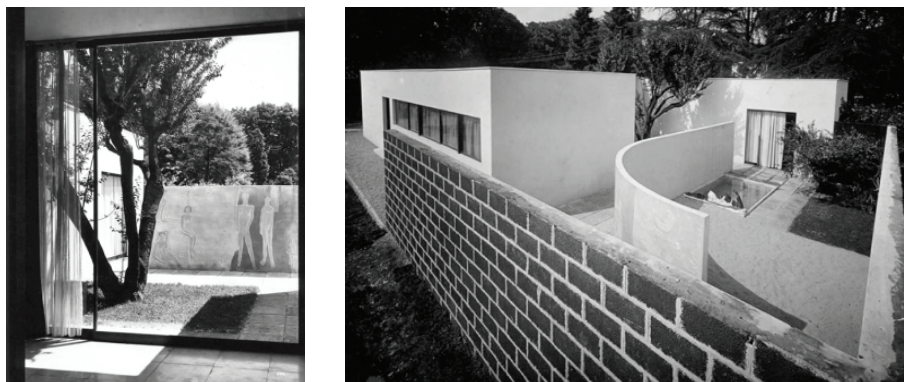
Figini, Pollini: Villa-studio per un artista, Milán, 1933; atelier y patio colindante

un *diafragma*¹¹, que establece conexiones hacia la naturaleza circundante, o incluso en ascendente, como ellos dijeron “ambiente mágico bajo un techo de cielo”¹², refiriéndose a la ventana cenital de uno de los patios, en el que la sombra arrojada en los muros es la protagonista del ambiente. Igual que recuperaron el patio romano en la Casa Elettrica, en esta villa existe el recurso de la memoria, recreando espacios de tradición mediterránea, a través de la construcción de los patios intermedios entre exterior e interior.

Los mismos autores escribieron en el catálogo de la Trienal: “El ritmo está determinado por los intervalos constantes; los espacios se siguen a lo largo de las perspectivas de los pilares, evadiéndose desde el interior hacia el exterior. La búsqueda de dar a la casa una mayor intimidad, una búsqueda simultánea a la adaptación del entorno (árboles, arbustos, prados, atmósfera) ha llevado a limitar las aperturas hacia el exterior y a abrir grandes paredes correderas de vidrio en los patios, para evitar la insolación del verano. En el primero, semicubierto, a modo de *impluvio* pompeyano, más allá de una piscina con plantas acuáticas, arbustos y el rectángulo del césped, se coloca como parte

11 Véase Gregotti, Vittorio; Marzari, Giovanni (eds.), op. cit., 2002, p. 272.

12 Tr. propia, ibidem.



Figini, Pollini: Villa-studio per un artista, Milán, 1933; vista del ciruelo del jardín y solarium con la escultura de Fontana

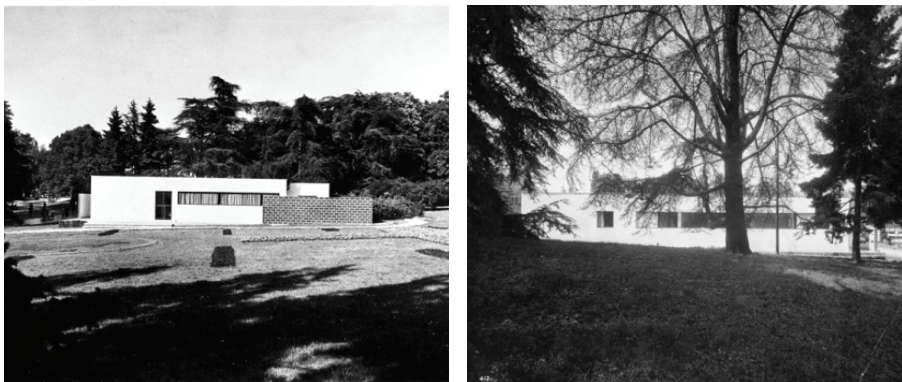
inferior de la perspectiva, en el eje delantero de la entrada, una escultura de dos colores, iluminada desde arriba. El segundo patio se desarrolla en tres lados, dos muros llenos y uno de cristal, alrededor de un gran ciruelo rojo, y en la parte inferior, una pared decorada con frescos”¹³.

Desde una técnica contemporánea, se produce una arquitectura que bien podría ser vernácula del mediterráneo, en la que los patios son tratados como ancestrales. En esta villa hay unas reglas de juego, que años más tarde definirían como “nuestra obra, como un hecho abstracto, geométrico, concluido, puesta en una posición de aislamiento y de distancia, también estaba en cierta relación, no sólo con la presencia histórica, sino también con el espacio natural y cercano, o lejos y sin embargo diferente: el sol, la luz, la sombra, los árboles, la montaña, el horizonte”¹⁴... consiguiendo un espacio interior e íntimo, como los que experimentó Pollini al viajar al mediterráneo.

La luz invade la casa y hace del espacio un todo continuo, consiguiendo el carácter lírico que perseguían los arquitectos. Hay una relación recíproca, la tensión entre el hombre y la naturaleza, ya conocida en La Casa Elettrica, aquí

13 Tr. propia, de Savi, Vittorio, op. cit., 1990, p. 20.

14 Tr. propia, de Polin, Giacomo, op. cit., 1987, p. 16.



Figini, Pollini: Villa-studio per un artista, Milán, 1933; alzado de la entrada; alzado trasero

también se muestra como un ensayo, un ejercicio que permite dialogar con el mundo natural.

El resultado es un paisaje de escala humana, conseguido por la intensa búsqueda por establecer un nuevo modo de vivir. El contenido reina ante las formas, lo estructural y funcional supera al decorativismo. Se antepone cada instancia formal que no sea reconocida como necesaria, como si se tratase de una pintura Realista, “hacer que el arte viva de su propia necesidad”¹⁵. Allí donde no se la necesita, la arquitectura no crece.

| un pacto con la naturaleza

En las construcciones mediterráneas aparece una constante que diferencia la arquitectura funcional del sur y del norte, este es el elemento patio, una zona de sombra que es prolongada hasta el interior de la casa. Esto era a lo que Figini se refería cuando afirmaba la necesidad de someter el funcionalismo de la materia al del espíritu, en uno de sus escritos años antes. Por lo que será la casa-patio una solución válida en dar respuesta a las demandas de la vivienda moderna; facilitando la vida “al aire libre”, envolviendo gran parte de los días

15 Carta a Carlo Belli, 30 mayo 1921, en Pizza, Antonio, op. cit., 1997, p. 57.



Figini, Pollini: Villa-studio per un artista, Milán, 1933; *Cavaliere* de Melotti; patio “impluvium”

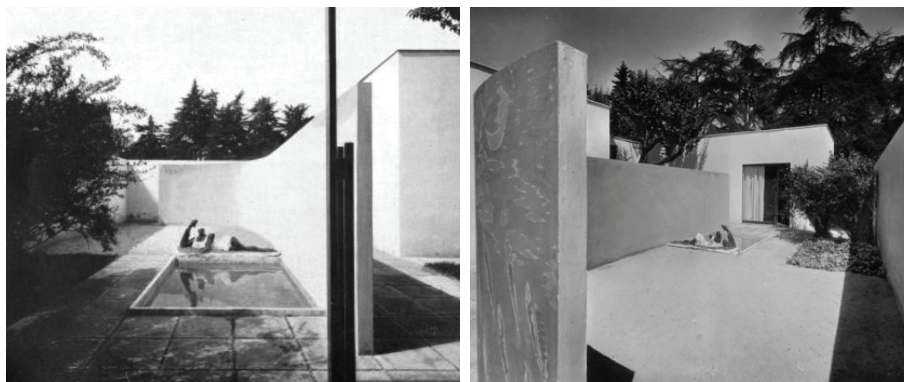
en los exteriores¹⁶.

Este elemento es recuperado y tratado modernamente por Figini y Pollini en la *Villa-studio*, que se articulaba en base a dos espacios abiertos, que sugerían una apertura de los interiores. Pero los patios no se encontraban en el centro de la vivienda, como era usual en las *domus*, sino que no había ningún eje que hiciera simétrica la vivienda¹⁷; en su lugar, varios espacios daban la posibilidad de conectar interior y exterior. Esto era también un intento por conjugar el modelo tradicional de vivienda con las nuevas tecnologías que traía consigo el movimiento moderno.

De estas premisas nacían dos patios, los cuales Giacomo Polin definió como “paisajes de los interiores”, que harían partícipe al morador moderno de los ciclos del día, los cambios de clima y el crecimiento de las plantas en el trasiego cotidiano de la casa. Uno de ellos, como si siguiese las reglas del jardín oriental, nos muestra un ambiente muy cuidado, con una losa que cubre parte del cielo, cuyo objeto es tamizar la luz intensa, dando intimidad al espacio e iluminando la estatua de Melotti, situada en dirección visual con una

16 Véase Lejeune, Jean-François; Sabatino, Michelangelo (eds.), op. cit., 2009, p. 50.

17 Ibidem, p. 51.



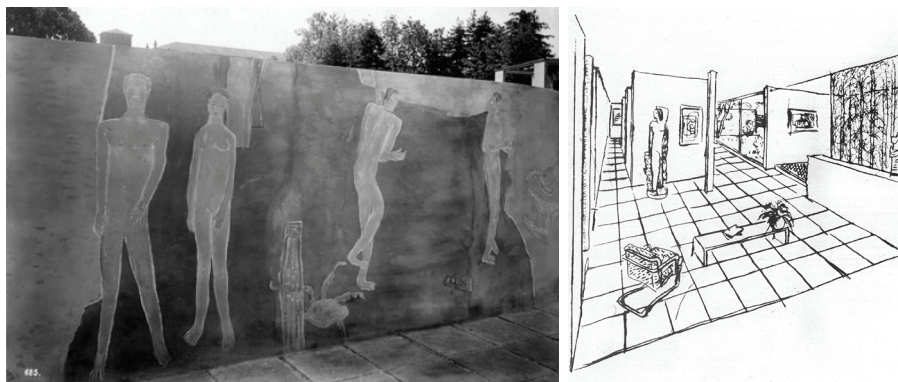
Figini, Pollini: Villa-studio per un artista, Milán, 1933; distintas vistas del solarium

de las entradas a la casa. Este patio tenía una cualidad de refugio, en el que los arquitectos consiguieron que el morador se abstrayese del exterior, olvidando incluso la pesadez de los volúmenes arquitectónicos, fijando la atención en la sombra arrojada que iba inclinándose según el paso el día.

Hay un entendimiento con la naturaleza, un diálogo que también se establece en el segundo patio. Aquí había una mezcla de materiales, contrastando la cal blanca de la casa con los ladrillos del muro perimetral, también por los colores del mural, pintado por Del Bon, con tonos azul claro, marrón y melocotón, presentes en la naturaleza. Todo estaba colocado en sintonía; un estudiado rectángulo de césped, acompañado de arbustos, la estatua policroma de Fontana acostada al borde de la piscina y un ciruelo rojo que parecía dominar el jardín mucho antes de que la casa fuera construida.

Pero esta arquitectura estaba lejos de ser un objeto de culto, más bien eran los elementos citados los silenciosos de un espacio abierto y natural, dispuesto a ser vivido por el hombre. La casa parecía desear cambiar con el paso de los años junto a la vegetación y la vida doméstica, de abrir un diálogo con el hombre.

Haciendo realidad la afirmación de Pagano: “La casa rural, pensada como recuerdo honesto de trabajo de arquitectura, representa la vida, entre la tierra



Figini, Pollini: Villa-studio per un artista, Milán, 1933; mural de Angelo del Bon y croquis para la exposición

y el hombre que la cultiva. Los materiales constructivos vienen de la tierra, las habitaciones son organizadas en relación al camino del sol, y todo lo que la cubre y rodea la tierra es un factor decisivo que influencia la forma de la casa: clima, vientos, montañas, mar, árboles y superficies. Finalmente, la estructura económica del país y la sociedad humana completa la serie de elementos principales que dan forma a este organismo, unidad compleja: la casa”¹⁸.

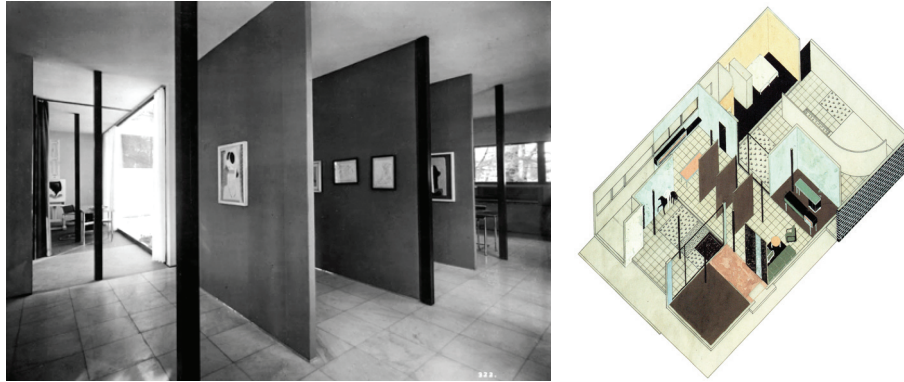
| desde la otra mirada

Aunque las casas de la Trienal tuvieron una condición efímera desde su origen, eran definidas por sus arquitectos hasta el detalle, equipadas con muebles a medida, para constituir prototipos de viviendas. Estos interiores virtuales también contenían obras de arte, en la *Villa-studio* como hemos visto, la *Figura distesa* de Lucio Fontana, el *Cavaliere* de Fausto Melotti y el fresco de Angelo del Bon fueron colocados, no con una intención decorativa¹⁹, sino compositiva de la escena doméstica.

Aparte de la relación con la naturaleza y el *verde*, Figini y Pollini introdujeron en el proyecto una relación contextual con la colocación de las obras en los

18 Tr. propia, de Protasoni, Sara, op. cit., 2010, pp. 26-27.

19 Véase Polin, Giacomo, op. cit., 1987, p. 16.



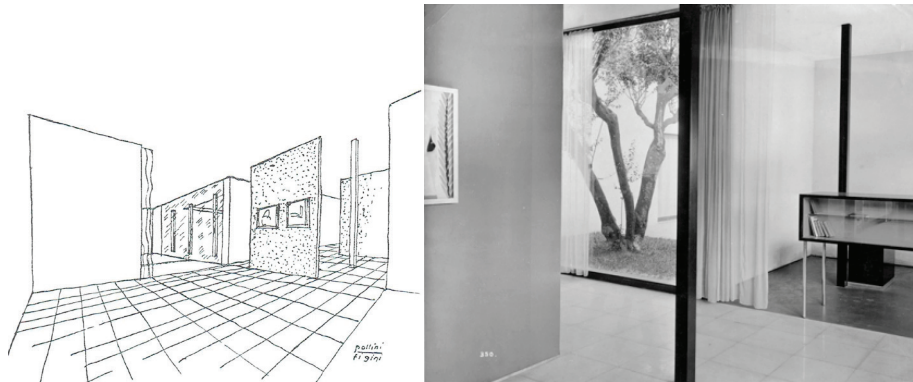
Figini, Pollini: Villa-studio per un artista, Milán, 1933; vista de la galería y axonometría para la exposición

espacios límite entre el interior y el exterior de la casa. Pretendiendo con esto devolver a la construcción el arte, de someterlo no sólo a una funcionalidad material²⁰, sino de insertar una nueva sensación en el espacio. Eran por tanto, actores silenciosos, cumpliendo su papel con el simple de hecho de estar colocados en los puntos precisos, como si estuvieran narrando el espacio, estableciendo un contraste con la arquitectura. Existe pues, un intercambio entre arte y arquitectura, que también se aprecia en el uso del color de la casa, creando nuevas relaciones entre los elementos y modificando las sensaciones del habitante según los distintos ambientes.

Esto es visible desde el inicio del proyecto, en el que la manera de dibujar la casa, advierte sus intenciones; haciendo notar en la axonometría de la *Villa-studio*, quizá de sus dibujos más conocidos, cierta abstracción del espacio; con trazados de las solerías, rellenos en las superficies, siluetas de las esculturas; todo en unos colores fríos, a la vez que naturales.

Los arquitectos intentan con esto crear una especie de ficción que suaviza la materia arquitectónica, que nos acerca al mundo exterior. Lo vemos en las palabras de Pollini al decir “Los edificios de las épocas pasadas están limitados por masas de muros [...] sólo en la arquitectura moderna sucede

20 Véase Protasoni, Sara, op. cit., 2010, p. 18.



Figini, Pollini: Villa-studio per un artista, Milán, 1933; croquis para la exposición y vista del ciruelo desde la sala de estar

una profunda transformación. El principio de la perspectiva y la conformación axial se rompe. El edificio puede ser articulado libremente de acuerdo con significados funcionales del individuo, la forma, está de acuerdo con las medidas humanas, los muebles, y los espacios necesarios para la circulación de personas. El bloque cerrado se abre y una continuidad puede establecerse entre el espacio interior y exterior: ya no, como en la arquitectura antigua, cerrando, separando y ‘defendiéndose’ de lo que está fuera”²¹. Se le da por tanto, menos importancia a lo matérico, sometiendo el muro, por ejemplo, a una tonalidad de colores, que nos va acercando, poco a poco, a los propios de la naturaleza.

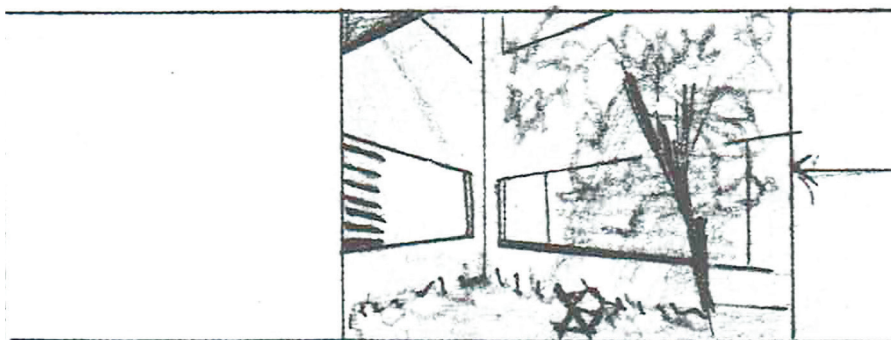
Con estos recursos, tanto del contraste como del diálogo, Figini y Pollini pretendían que lo esencial de su obra resaltase por encima de los elementos secundarios, de manera que sometiendo la función al espíritu, el hombre comprendiese la belleza de la luz incidente, la importancia de la posición de los árboles, a los muros, entonces, desnudos; resultado de un complejo proceso de abstracción que llevaron a cabo en esta casa, en la que el descanso y la tranquilidad propias del mundo rural están aseguradas a través de un preciso

21 Tr. propia, de Pollini, Gino, “Sull’interpretazione spaziale dell’architettura”, en *Elementi di architettura*, Milán, 1966.



Figini, Pollini: Villa-studio per un artista, Milán, 1933; patio con el ciruelo y el mural reflejado; los arquitectos en la inauguración

e intenso trabajo.



**Menabò* de la casa del arquitecto Luigi Figini, extraído de los paneles expositivos para la muestra personal de la arquitectura en la XII Trienal de Milán de 1960

III construir con los recuerdos | 73 - 86

sempre bianco
una casa, una memoria
vivir en un jardín sagrado
precisa, moderna y pompeyana
el canto del mediterráneo

*Il roule par la brume, ancien et traverse
Ta native agonie ainsi qu'un glaive sûr;
Où fuir dans la révolte inutile et perverse?
Je suis hanté. L'Azur! l'Azur! l'Azur! l'Azur!*
Stéphane Mallarmé, *L'Azur* (1864)

| sempre bianco

Luigi Figini quedó impresionado por primera vez con la isla de Ibiza años antes de visitarla, leyendo sobre esta arquitectura de formas puras y blancas en la revista española *Documentos de Actividad Contemporánea*, que cayó en sus manos desde que el grupo GATEPAC decidiera publicar la casa¹ que el arquitecto se diseñó en 1935 en Milán.

“Bianca... sempre bianco, ancora del bianco... Eternamente si parlerà di bianco, a Ibiza, ‘la isla blanca’, un abuso, un’inflazione di bianco. Impossibile non ripetersi, non ripetere ad ogni passo l’aggettivo ‘bianco’, aggettivo, colore, insostituibile a Ibiza. Impossibile farne a meno: una ‘hantise’, come quella d’azzurro che permea l’ultimo verso de ‘l’Azur’ di Mallarmé”².

El cielo azul abrumador era con lo que Figini comparaba la fuerte sensación que sintió cuando viajó a España, escribiendo estas frases y muchas otras en una publicación dedicada a la arquitectura mediterránea de Ibiza, en la que narra

1 Véase Tosolini, Paola, “A love pilgrimage. Luigi Figini’s travels to Ibiza and the lessons of vernacular architecture”, en AA.VV., *Viajes en la transición de la arq^a española hacia la modernidad*, actas del congreso, Pamplona, Universidad de Navarra, 2010, p. 503.

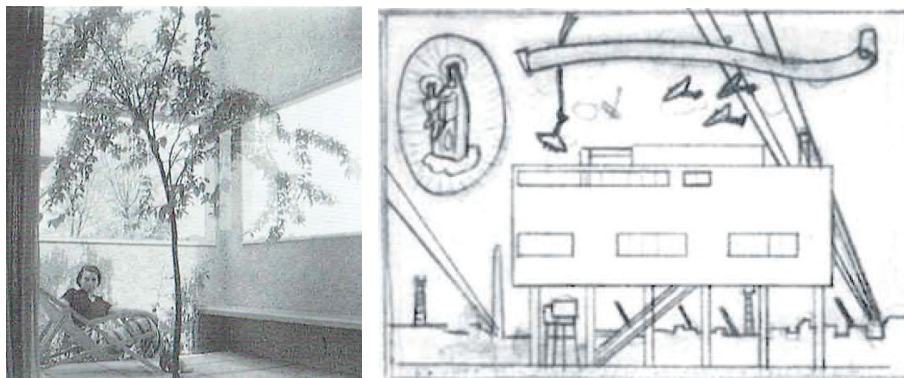
2 Figini, Luigi, “Diario ilustrato di Ibiza ‘Isla Blanca’”, en *Domus*, 263, noviembre 1951, pp. 43–52.



Luigi Figini, *Diario ilustrato di Ibiza 'Isla Blanca'*, 1951

su peregrinación por la isla, observando la coherencia de sus rasgos populares, atravesando las calles estrechas que a través de puertas abiertas, permitían vislumbrar los mundos domésticos, la elegancia rural y el simbolismo de las pequeñas iglesias; lo documentó todo tomando notas y fotografías que adjuntaba junto a plantas de algunas villas. Es en este diario ilustrado donde se nos revela un hombre sensible, emocionado con la salida de la luna y su iluminar la noche, con la frescura del mar durante los paseos por la orilla, los colores de la naturaleza mimetizados con los muros blancos, la humildad y la modestia del pueblo contrastada con su pobreza. Figini encontró una belleza que le supuso un misterio, la simplicidad extrema daba un resultado que le parecía sublime, ¿y por qué, o cómo? se preguntaba, quedando fascinado con los constructores anónimos de la isla.

Este arquitecto quedó sorprendido con el primitivismo que destilaba Ibiza, que le sugería una ansiada vuelta a los orígenes, esto nos hace pensar en el por qué de tanto atractivo, pudiendo afirmar que el vivir elementalmente venía promovido por la idea de la reducción en las formas y el huir del decorativismo. Una vida que quiere desprenderse de lo circunstancial, de las modas pasajeras; sirviéndose de un control y un orden que organiza el proyecto. Y, por consiguiente, la vida; quizá aquí es donde se nos diferencie



Luigi Figini, casa en el barrio de los Periodistas, Milán, 1935; fotograma de época con Gegé en uno de los patios; *Studio per l'ex voto della casa di via Perrone*, 1945, 14x11

del hombre primitivo. Esta será la línea clave entre tradición y modernidad, la que desarrollen Figini y Pollini, que comprende las formas pasadas y las pone en valor porque son entendidas como la raíz pura de la arquitectura. Pero no se intenta imitar la vida que llevaba el hombre de la caverna, sino que vivir en lo moderno demandaba rodearse de un entorno que pueda ser disfrutado por el simple hecho de existir; el arquitecto, artista u hombre corriente tiene que aprender a vivir con lo más primario, lo esencial de la vida misma, aunque deba ser una persona intelectual y de alto nivel cultural. Conseguir el máximo de placer con el mínimo gesto, que curiosamente es una característica intrínseca de los grandes artistas.

| una casa, una memoria

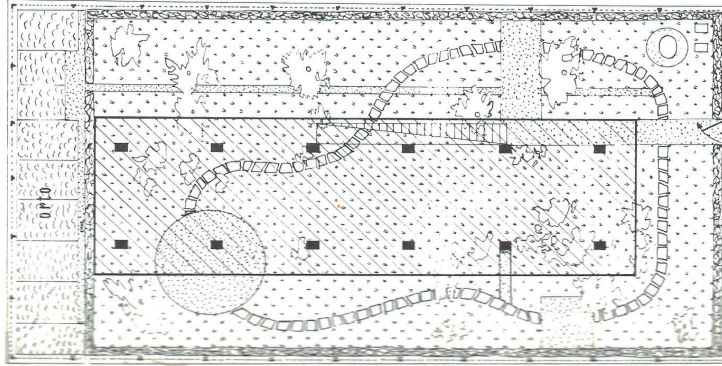
Una casa puede reflejar un modo de habitar, un sinfín de relaciones que se dan en torno a un lugar. Los acontecimientos que se suceden en la vida, desde los más cotidianos, se retienen en la vivienda. Tal es la comunión entre espacio habitado y habitante, que la casa se vuelve íntima, diferente, según quien la habite. En este sentido, cada detalle formal o constructivo de la casa va ligado a un quehacer; el proyecto arquitectónico es el proyecto de vida, así lo entiende Luigi Figini, quien refleja en su vivienda toda su individualidad.



Luigi Figini, *Profili greci-pinacoteca*, affresco su intonaco per il terrazzo di via Perrone, 1935, 40x30 cm; *Quadro vivente con Gege sdraiata sul terrazzo, anfore, oggetti e mensola*, 1935

Su casa se vuelve un universo sagrado, donde disfrutar de los pequeños detalles; escuchar el canto de los pájaros, fotografiarlos y llenar las paredes de imágenes sobre el crecimiento de las flores o las distintas luces que penetran a los patios. Afición compartida con su mujer, Gegé Botinelli, la cual retrataba continuamente alrededor de objetos cotidianos como jarrones o platos, produciendo unos *collages* que eran el testimonio de una vida basada en los elementos que el creador les facilitaba. Fiel creyente, todo su cosmos estaba basado en elementos naturales; pintaba diosas pompeyanas y templos griegos; en su hacer pintura sintetizaba el mundo antiguo con el femenino, siempre con la cultura popular de fondo; son los objetos cotidianos los que aparecen en todos estos episodios.

La casa era el lugar de encuentro con el espíritu, olvidado en la metrópolis, un lugar donde reencontrarnos con nuestros pensamientos, y para ello “...el hombre aún debe tener, dentro de las cuatro paredes, el deseo imborrable de intimidad, una sensación de individualidad irreprimible. En la casa de ayer el hombre ha olvidado las leyes inmutables de la naturaleza, y el mito de la luz y la sombra, que regula el curso de las cosas. También olvidó a Dios. Hoy la casa... lo inducirá a un orden diferente de hábitos, más simple y más humano: una revalorización doméstica de la expresión ‘vida al aire libre’,



Luigi Figini, casa en el barrio de los Periodistas, Milán, 1935; planta nivel terreno

nuevas posibilidades de vida: para el cuerpo, para el espíritu”³.

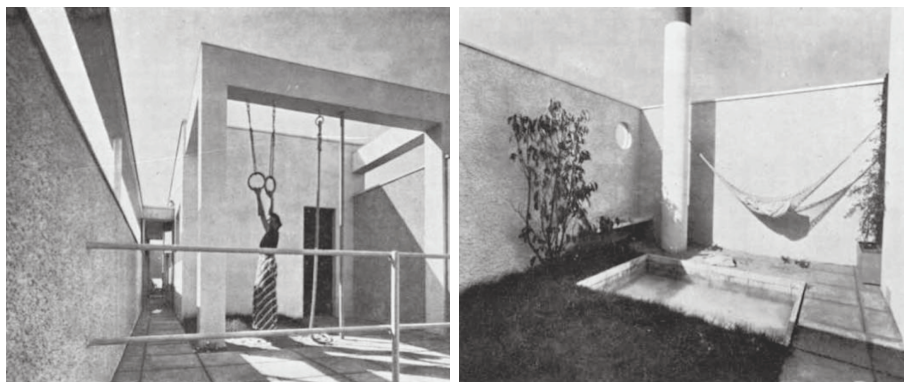
La propuesta que Figini diseñó fue concebida para ser insertada en un bloque de viviendas de diez, veinticinco o incluso cincuenta plantas, para ser repetida y habitada por otros hombres, que necesitan “purificar, aislar, reducir los términos de la ciudad a unos porcentajes más humanos”⁴; es como un ejemplo para ser copiado, un estilo de habitar que otros pueden y deben tener para llevar una vida plena. Él estaba enseñando los beneficios de una vida natural; todas las casas tendrían así un rectángulo de césped, una dirección al cielo, patios en sol y sombra, elementos de los que Figini no podía desprenderse.

| vivir en un jardín sagrado

El enclave donde se encuentra la casa en la que Figini y su mujer vivían es el barrio de los Periodistas, con ordenanzas de ciudad-jardín; se le obligó a cumplir la proporción de 1/3 construido por 2/3 de jardín, razón por la que el arquitecto decide levantar el edificio del suelo, creando en planta baja un huerto previo, un continuo manto verde que, a través de una escalera de un tramo, conduce al interior de la vivienda. Todos los espacios internos están

3 Figini, Luigi, “Poesia di architettura, appunti per una casa”, en *Quadrante*, 33, 1936, p.19.

4 Ibidem.

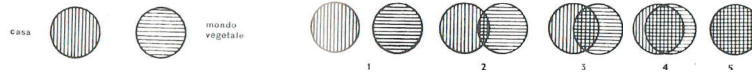


Luigi Figini, casa en el barrio de los Periodistas, 1935; vista de la zona para la gimnasia y la terraza-jardín que da al dormitorio

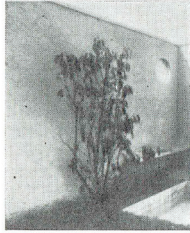
en continua relación con los exteriores, la vida puede ser desarrollada en los distintos patios que el arquitecto diseña, en sintonía con las actividades cotidianas: leer, tomar el sol, hacer gimnasia, cuidar las plantas... Parece estar recreando un jardín ya vivido, como colocando todos los elementos en el sitio en el que siempre deberían haber estado. Este jardín sagrado en el que el hombre se encuentra a sí mismo es donde pasaba su niñez todos los veranos junto a su hermano y su padre, quien transformó la terraza de la casa en un jardín con árboles frutales.

Este arquitecto emocionado con los recuerdos, con la memoria, diseña una casa totalmente precisa en la que referencias tan modernas como los cinco puntos de Le Corbusier están presentes; u otras tan antiguas como la casa pompeyana parecen ser el germen de la idea de proyecto, que se desarrolla, como ya hemos observado en los previos casos, en la correspondencia entre naturaleza y hombre, hombre y espíritu.

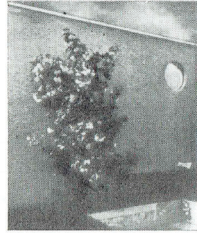
Años más tarde, en 1950, Figini escribirá *L'elemento verde e l'abitazione*, donde esta búsqueda por el espíritu clásico en un contexto arquitectónico será puesta en común, el culmen de toda una vida de estudio y entrega; dedicándole



Impianto d'un ciliegio da fiore sopra un terrazzo-giardino.



il primo anno



il secondo anno



il quinto anno



il nono anno

Luigi Figini, *L'elemento verde e l'abitazione*, 1950; arriba: el elemento verde y la casa del hombre; abajo: la terraza-jardín en el tiempo

la introducción “alla memoria di mio padre”⁵.

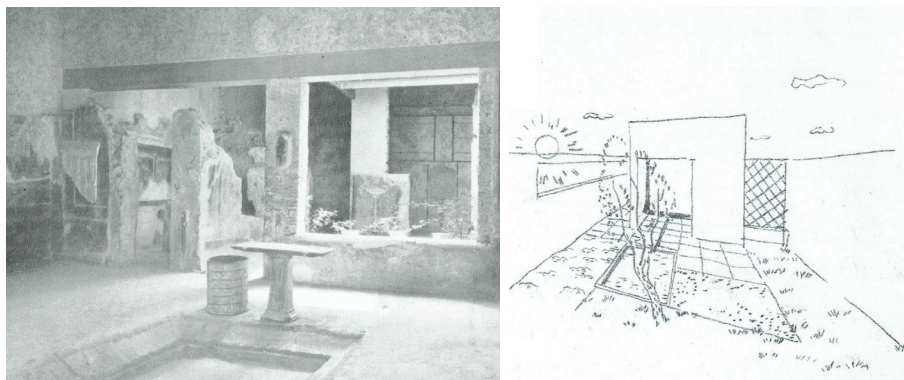
Experimentos teóricos sobre la relación entre el *verde* y la casa del hombre “independentemente dal tempo e dallo spazio... e se la fase 5 può corrispondere al limite teorico di perfezione delle origini (quando il mondo sterno si identificava con la casa dell'uomo e la casa dell'uomo con il mondo esterno)”⁶.

También relaciones del *verde* en la ciudad, o esquemas en planta sobre las disposiciones que la naturaleza adopta en obras suyas con Pollini o de otros arquitectos; posibilidades de incorporarla en una casa, ya sea en patios cerrados o terrazas abiertas. Formal y constructivamente nos narra, con detalle, las influencias que puede tener en nuestras vidas, y las que ha tenido en grandes obras de arquitectura como de Le Corbusier o Richard Neutra; desvelándonos fotografías de patios anónimos andaluces; o adjuntando, al lado de sus textos, cuadros de frescos con motivos religiosos, por ejemplo *Il giardino del Paradiso*.

“Ma fra tutte le architetture d'ogni epoca e d'ogni paese, l'architettura

⁵ Figini, Luigi, *L'elemento verde e l'abitazione*, Quaderni di Domus 7, Milán, Domus, 1950, p. 7.

⁶ Ibidem, pp. 26-27.



Luigi Figini, *L'elemento verde e l'abitazione*, 1950; patio pompeyano; Luigi Figini, casa en el barrio de los Periodistas, 1935; croquis de la terraza-jardín

mediterranea ‘minore’, senza tempo e senza trapassi di stile, è forse l’única a conservare vivo nei secoli lo spirito della casa pompeiana, dei giardini murati medioevali e arabi, dei patí spagnoli, con una continuità ininterrotta”⁷. Figini no sólo estaba alabando la arquitectura sino que fascinado, estaba dando por válida una forma de vida, sin estilo, atemporal, tal y como se pronunciaba en los manifiestos del Gruppo 7; él había encontrado el modelo a seguir, el que siempre había estado allí.

Aunque la casa la firme solo, esta inquietud será compartida con Pollini, que viajaba por el aquel entonces a bordo del *Patris II*, durante toda su trayectoria profesional. En este contexto, podemos ver las similitudes en sus escritos, como en *Sull’interpretazione spaziale dell’architettura*, donde Pollini compara la poética del patio pompeyano con los claustros medievales y la fusión entre interior y exterior en la arquitectura árabe, de lo que confirma: “...la concepción del espacio puede conectarse con la naturaleza y con lo que proviene de ella: casa y jardín reconstituyen en pequeña escala un infinito, cerrada en sí misma, en la que no solo se valoran los elementos naturales, sino que todo tiene alma y, por lo tanto, debe tratarse con su correspondiente

⁷ Ibidem, p. 23.



Luigi Figini, casa en el barrio de los Periodistas, 1935; vista de la casa y escaleras de entrada en planta baja

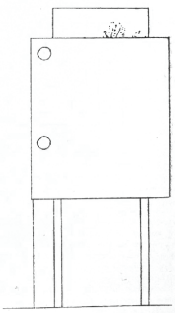
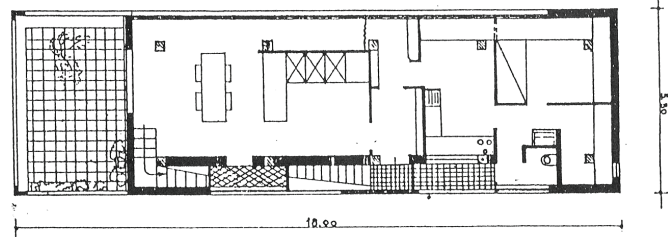
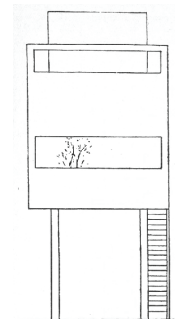
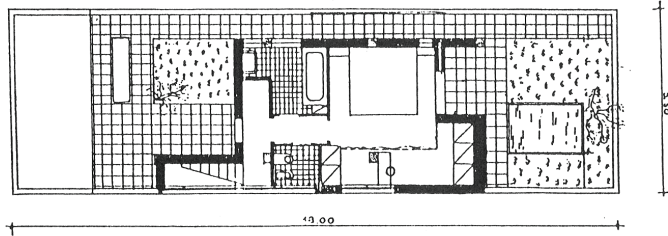
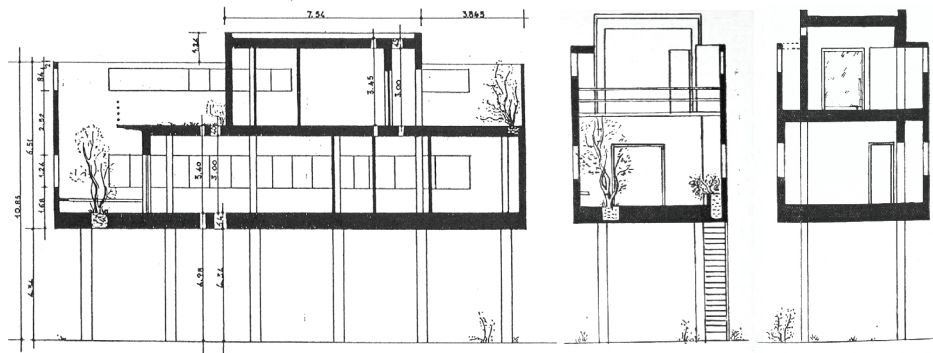
cuidado”⁸.

| precisa, moderna y pompeyana

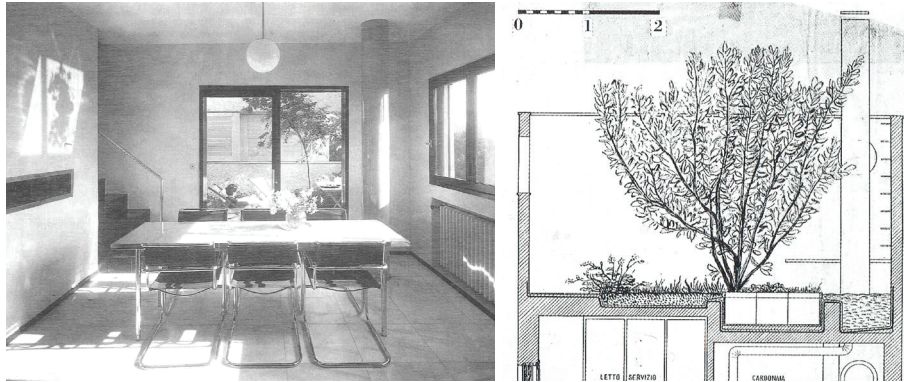
El arquitecto inscribió su propia vivienda en un rectángulo áureo en dirección norte-sur; de esta manera, espacios como la gran sala de estar podían disfrutar del sol del invierno abriendo las grandes ventanas correderas que daban a la terraza-jardín, concebida como un continuo espacio, evitando el exceso de insolación. Esta sala será la primera que encontremos subiendo las escaleras de planta baja, y se puede dividir de los demás espacios a través de una cortina de terciopelo, dejando, la cocina y la zona de servicio en el ala derecha. Esta terraza cuenta con unos muros muy altos, pero Figini los perfora en las tres direcciones de manera que, si alguna vez fuera requerido, este espacio podía formar parte de la casa como otra estancia más, sólo con cubrirla.

Desde la gran sala nace otra escalera que nos lleva hacia la planta de arriba, cuyo volumen se retranquea por tres lados, asomando una medida superior por encima de los muros perimetrales, y apoyándose en el lado oeste, dejando una altura menor que acompaña a la subida. Este será el espacio destinado a dormitorio, con baño y vestidor, que tendrá dos terrazas; una a norte, que nos

⁸ Tr. propia de Pollini, Gino, op. cit., 1966.



Luigi Figini, casa en el barrio de los Periodistas, 1935; planta baja, alta, alzados y secciones

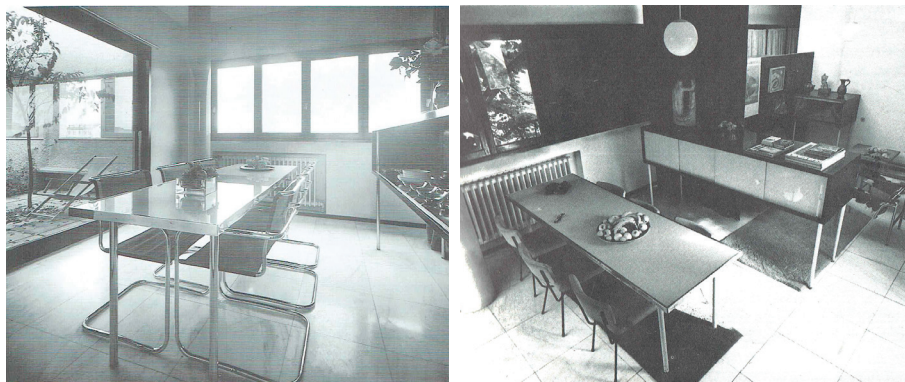


Luigi Figini, casa en el barrio de los Periodistas, 1935; sala de estar y sección de la terraza-jardín

encontramos nada más subir, en la que poder realizar la gimnasia matutina con unas cuerdas dispuestas de la estructura; el dormitorio, sin embargo, comunicará a una terraza ajardinada orientada a sur, donde un rectángulo de césped reina en el medio y una pequeña abertura circular, ya repetida en la planta baja, asoma en los muros de 2,60 metros de alto, esta vez macizados. La luz de invierno entrará oblicua, rebotando en las paredes de color azul grisáceo de la estancia interior.

En esta casa, de estructura de hormigón armado, se busca que la naturaleza acompañe de la mejor forma posible los quehaceres cotidianos, mediante precisos estudios de luz, disposición de orientaciones y alturas, con el uso de proporciones áureas; todo está en armonía para que, desde fuera, se nos presente rotunda y sencilla. Los exteriores, ocupando casi la mitad del espacio proyectado, son tratados como interiores en continuidad con las actividades, haciendo que el hombre tenga una especial relación con el paisaje. Los interiores, refinados, con carpinterías metálicas, suelos de linóleo azul en el dormitorio y grandes losetas de mármol en la sala de estar; se asegura su sensación confortable utilizando serpentines de agua caliente⁹ dispuestos en una cámara de aire en el suelo, mientras que ésta sirve para el sustrato vegetal

9 Véase “Una casa di Luigi Figini”, en *Quadrante*, 31-32, 1935, pp. 20-24.



Luigi Figini, casa en el barrio de los Periodistas, 1935; distintas vistas de la sala de estar

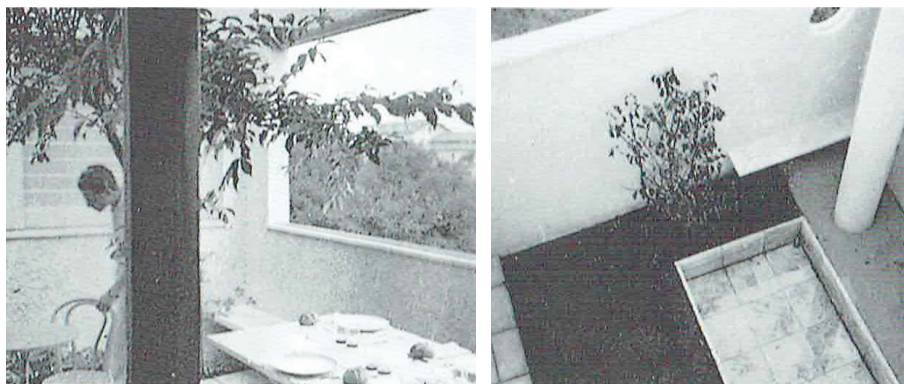
de las plantas en los distintos jardines.

La casa busca el cielo, el aire, estirándose verticalmente y produciendo espacios en sol y sombra agradables para cada estancia. Una propuesta de vivienda que se traduce en un modo de habitar, el que experimentó de niño y que llevó en su memoria los años que vivió en dicha casa, hasta 1984 cuando muere. Ajena a los edificios residenciales que la rodean, cerrados al exterior, la casa es, como Figini nos define, “Un prisma di aria e di cielo non dourebbe mancare a nessuno: base metri quadrati x pero persona, altezza infinito, in direzione allo zenit...”¹⁰.

| el canto del mediterráneo

Figini adosó a las paredes de su casa en via Perrone, algunos de sus cuadros, los cuales reflejan un modo de ser y de pensar. De personalidad apasionada, su actividad arquitectónica y pictórica parecen ser el mismo hecho; queriendo reflejar la belleza del arte sin conformismos. Se revela, en ambas actividades, un claro apoyo en la tradición, en el mito y la leyenda; traducido en un total respeto a la memoria. Si para él la belleza reside en los elementos de la creación, sus pinturas y sus diseños serán herramientas para expresarlo al

10 Figini, Luigi, op. cit., 1936.



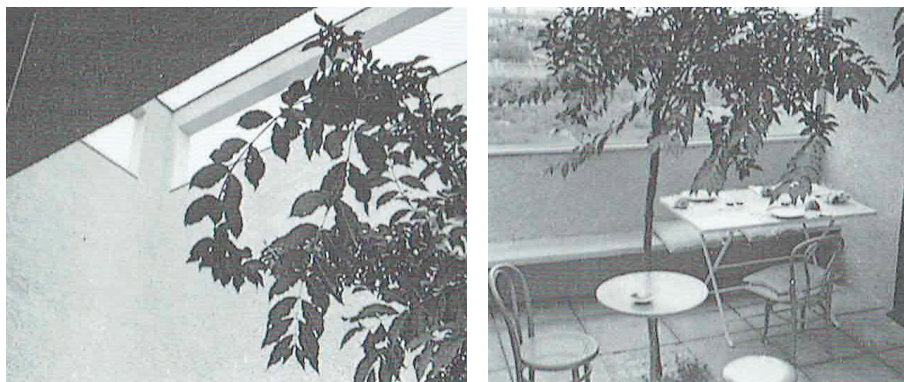
Luigi Figini, casa en el barrio de los Periodistas, 1933; fotogramas de época con Figini en el patio y el escorzo de la terraza-jardín

mundo exterior.

Recuperar el paraíso perdido será uno de sus objetivos al construir esta casa, un paraíso en el que “veremos salir el sol entre los árboles desde la ventana de nuestra habitación a oriente, y ponerse sobre el prado inmenso [...] el hombre podrá seguir el curso del sol; bajo, alto, y otra vez bajo; y renovarse el ciclo de las estaciones ante sus ojos [...] ramas primero con hojas, flores y luego frutas [...] El verde. No el de árboles simétricos, equidistantes y bien podados; sino grandes vegetaciones de bosque y jardín, islas de naturaleza virgen, donde un día, entre ellos, se alzarán las casas, como plantas nuevas en un bosque antiguo”¹¹. En su propia poesía de arquitectura nos acercamos a las mismas sensaciones que experimentó en su viaje a Ibiza, también a Capri, Ischia, Santorini y Grecia, por lo que su casa será la traducción real y sólida de su visión metafísica del mundo, el resultado de la búsqueda sincera entre la mano del hombre y la mano del creador.

Figini descubre que lo bello es un factor natural; la belleza se traduce objetivamente en lo bueno. Pudo observar que tal adjetivo residía en la intuición popular, y que se encontraba manifiestamente a lo largo del Mediterráneo. Es el espíritu mediterráneo lo que se escondía detrás de la novedad proveniente

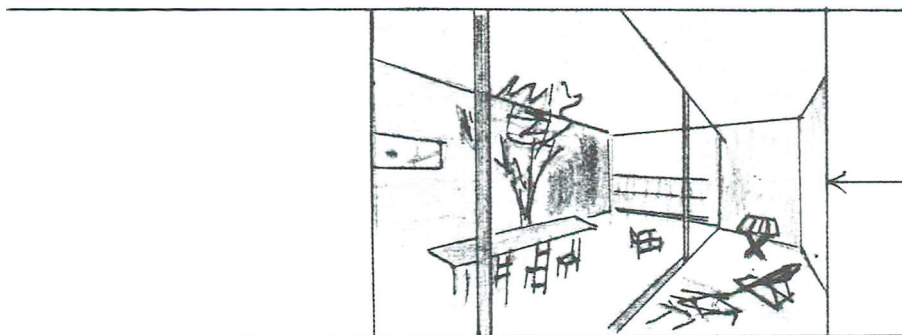
11 Figini, Luigi, op. cit., 1950, p. 32.



Luigi Figini, casa en el barrio de los Periodistas, 1933; fotogramas de época de las distintas vistas del patio

del norte. Como dijo Enrico Peressutti —buen amigo de Figini y Pollini— ese mismo año: “Y muchos lo han creído... sin darse cuenta de que la novedad carecía de vida, carecía de la palabra, carecía del canto del mediterráneo”¹².

12 Peressutti, Enrico, “Architettura Mediterranea”, en *Quadrante*, 21, 1935, p. 40.



*Menabò de *Stanza di soggiorno e terrazzo*, extraído de los paneles expositivos para la muestra personal de la arquitectura en la XII Trienal de Milán de 1960

IV la virtud de lo atemporal | 91 - 105

la tradición como verdad
una lección de la historia
el arte de estar
los ritmos del espacio
el reclamo del sur

*“Che cos’è il Mediterraneo? Mille cose insieme.
Non un paesaggio, ma innumerevoli paesaggi.
Non un mare, ma un susseguirsi di mari.
Non una civiltà, ma una serie di civiltà
accatastate le une sulle altre”*
Fernand Braudel, “*Il Mediterraneo*”

| la tradición como verdad

En esta época fueron muchos los arquitectos italianos que vieron, en el Mediterráneo, un reflejo de la arquitectura deseada para su país, intentando mostrarla como nueva línea de estudio, señalando que ello era posible sólo con retomar las costumbres olvidadas. Es por ello que estas manifestaciones, monólogos y diarios sobre viajes o experiencias al margen del debate italiano serán relatados en numerosas revistas de interés.

En 1935, la revista *Casabella* publica un artículo sobre la arquitectura rural italiana¹, en el que se reflexiona sobre la repercusión que el estudio de la historia ha tenido, dando por hecho unos estatutos que aceptaban un “gusto arquitectónico” al margen de un por qué y, por lo tanto, teniendo en cuenta sólo el cómo en una arquitectura que denomina como “estilística”. Giuseppe Pagano firma esta publicación muy seguro de sus palabras; él intenta demostrar cómo la arquitectura tradicional no ha cambiado con el paso de los años, porque existe una relación permanente entre causa y efecto: “donde la construcción fue interpretada como instrumento de trabajo y, en consecuencia, de la lógica instintiva y primordial del hombre, todavía hoy sigue las mismas

¹ Véase De Simone, Rosario, *Il Razionalismo nell’architettura italiana del primo novecento*, Bari, Laterza, 2011, p. 30.



Giuseppe Pagano, *Documenti di architettura rurale*, 1935

soluciones constructivas”². Un diccionario del que nutrirse y aprender, ya que la casa no es utilizada como “juego constructivo” sino como resultado de una necesidad que, además, es elemental en el hombre y se repite con el tiempo.

El artículo termina asegurando que en la VI Trienal de Milán, un año más tarde, se podría contemplar una inmensa documentación sobre este tema, ya que una *mostra sull'Architettura rurale nel bacino del Mediterraneo* estaba siendo elaborada para esta exposición. Este arquitecto también estará muy interesado en la concepción de la arquitectura en serie, en parte, fomentado por los artículos del Gruppo 7. Podemos observar una correspondencia de pensamientos entre los arquitectos del momento, dando como resultado grandes muestras de arquitectura con las que debatir y compartir todas las inquietudes.

Estas polémicas también trascendían y eran protagonistas en otros países, como en España, donde el grupo GATEPAC, socialmente muy activo en cuanto a publicaciones, observó los mismos detalles que los italianos. Alababan esta arquitectura sin modulación ni criterio preconcebido, destacando que, aún así, las construcciones poseían un sentido común desbordador, donde la lógica

2 Tr. propia, de Pagano, Giuseppe, “Documenti di architettura rurale”, en *Casabella*, 95, 1935, pp. 18-25.



VI Trienal de Milán , 1936; venta de entradas y logotipo de la exposición

regía toda decisión de diseño. Afirman que las viviendas rurales son, ante todo, serviciales, porque desde su origen se estableció su función. Y este es el cometido que desempeñan, un hogar, un lugar de medidas justas y humanas que es creado para ser vivido y no contemplado³. Estas reflexiones son las que rondarán en los pensamientos de Figini y Pollini en la tarea de diseñar un “interior” que, algo marginal en relación a las demás propuestas, irá en continuidad con sus anteriores obras, estando presente el atrio, la naturaleza y el intento por promover un modo de habitar mediterráneo, del cual Pagano, director de la muestra, expresó: “un’attenta vigilanza di gusto”⁴.

| una lección de la historia

La Trienal de 1936 se compuso de varias secciones expositivas que iban desde pabellones en el parque Sempione para observar los desarrollos habitacionales; salas para presentar los avances arquitectónicos de países como España, Francia, Alemania e incluso Finlandia; y exposiciones de artes decorativas y sistemas constructivos. Una parte del complejo estaba reservada para presentar interiores virtuales, en los que los arquitectos daban

3 Véase “La arquitectura popular mediterránea”, en *A.C.*, 18, primer trimestre 1935, pp. 15-39.

4 Pagano, Giuseppe, *Tecnica dell’abitazione*, Milán, Hoepli, 1936.



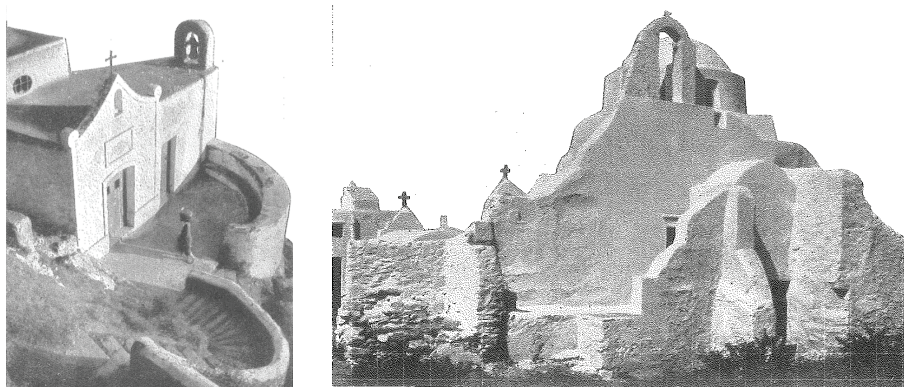
VI Trienal de Milán, 1936; vista de las exposiciones fotográficas

su concepción moderna a estancias que podían ser insertadas en viviendas⁵. Uno de ellos fue diseño de Figini y Pollini, que denominaron como *Stanza di soggiorno e terrazzo*. Un nombre sugerente, en el que podemos intuir las intenciones por elaborar un exterior en lugar de un interior o, al menos, una comunión entre los dos espacios, que fue justo su idea de proyecto.

Los beneficios obtenidos de una vivienda pensada desde su origen en continua relación con el exterior fue el objeto de pensamiento y búsqueda de nuestros arquitectos. Un diseño que esté basado en lo existente es lo único que garantiza una arquitectura verdadera, que además asegura una perfecta armonía con la vida del hombre. Desde 1926 con las publicaciones del Gruppo 7, pasando por los experimentos en las sucesivas trienales, como también con la experiencia obtenida de obras construidas, no se abandonó nunca esta incansable búsqueda por parte de Figini y Pollini.

Quince años más tarde, será Luigi Figini el que continúe defendiendo que es la arquitectura mediterránea la que nos sigue dando lecciones, válidas y duraderas, útiles como base para nuestra nueva arquitectura. En su escrito *Il tema sacro nell'architettura minore delle isole del Mediterraneo*, descubrimos a un religioso arquitecto fascinado con la construcción de iglesias a lo largo del

⁵ Véase *Guida della Sesta Triennale*, Milán, 1936.



Luigi Figini, *Il tema sacro nell'architettura minore delle isole del Mediterraneo*, 1957

mediterráneo: desde Cerdeña; pasando por *Santa Maria del Soccorso*, que se le presenta como un faro rodeado del azul del mar en Ischia; la compenetración con la naturaleza de los volúmenes de Mykonos; y la “magia bianca” de Ibiza. Figini sigue sorprendiéndose con la perfección de esta “architettura del sole”⁶, como él la denomina, en la que los principales elementos ordenadores son la tierra, el mar, el cielo y el elemento vegetal.

Además, se encontrará durante su viaje con un ejemplo de arquitectura *nuova e antica*, nada menos que la obra de Le Corbusier en Ronchamp, la cual identifica como ejemplo de una continuidad con el pasado, pero a través de las nuevas condiciones de diseño. Otorga también mérito a la obra de Frank Lloyd Wright, Mies van der Rohe, Matisse y Strawinsky como portadoras de esta lección de la historia, que sintetiza:

“Una lección de lógica y moralidad (simplicidad, sinceridad, modestia, humildad, respuesta a necesidades, renuncia a lo superfluo, adaptación a la escala humana, a lo local, a los factores medioambientales y meteorológicos), una lección de maneras de vivir (uso de elementos intermedios entre la vida interior y exterior: logias, terrazas, pórticos, patios..), una lección de estilo

⁶ Figini, Luigi, “Il tema sacro nell'architettura minore delle isole del Mediterraneo”, en *Chiesa e Quartiere*, 1, marzo 1957, pp. 21-33.



patios andaluces en “La arquitectura popular mediterránea”, en *A.C.*, 18

(antidecorativismo, amor a los muros lisos y soluciones básicas, enmarcación natural del edificio en el entorno)”.

| el arte de estar

En la cultura popular casi siempre la sala de estar se ubica en el centro de la vivienda, siendo el espacio que recibe a más miembros de la familia y en la que se pasa gran parte del tiempo. Normalmente orientada a sur, está acompañada de un espacio exterior, protegido del sol y el viento, en una vivienda que frecuentemente adopta una forma en planta parecida a una “u”. Crear este espacio central, interno en continuidad con otro externo, fue la intención perseguida en el diseño para la *Stanza di soggiorno*; un ambiente sencillo, de reunión, con muebles reducidos y radicalmente funcionales, que nos muestra un equilibrio entre lo construido y lo natural.

Habitar un lugar agradable es, de entre sus objetivos, lo que consigue este espacio. Lo agradable es traducido en una vivienda como lo útil, lo que sirve perfectamente al hombre y se adapta a sus necesidades. Hay, por tanto, una base muy racional en todo esto, en una muestra que demandaba

7 Tr. propia, de Figini, Luigi, op. cit., 1957, p. 21.



Figini, Pollini, *Stanza di soggiorno e terrazzo*, 1936; fotografía de la exposición

una “arquitectura normal [...] para todas las clases sociales”⁸ Figini y Pollini concibieron un espacio que parecía reclamar un viaje en el tiempo, más que un proyecto; podemos hablar de una crítica, orientada sobre todo a los materiales. Ellos lo presentaron del siguiente modo: “El experimento de este entorno pretende ser—en el campo de la arquitectura funcional— un desarrollo y una diferenciación de la búsqueda hacia un clima ‘mediterráneo’ y ‘nuestro’ [...] redescubrir las virtudes inconscientes u olvidadas, y un espíritu, que trasciende la materia misma, hacia lo ‘natural’ (por analogía, la innata tendencia hacia una vida sencilla)”⁹.

Otra vez vuelven los recuerdos; la búsqueda por encontrar la armonía, el esfuerzo por separar el espíritu de la materia; en un compromiso casi religioso con la naturaleza, se enfrentan a otro proyecto más con su personal y particular método que no es otra cosa que su visión del mundo. En su discurso, continúan con una crítica a los arquitectos contemporáneos que, en su afán por un avance técnico, se han olvidado de “qué existía, cuánto podía ser mantenido

8 Tr. propia, de *Catalogo della VI Triennale di Milano*, 1936, Milán.

9 Tr. propia, de Figini, Luigi; Pollini, Gino, “Stanza di Soggiorno e terrazzo”, en *Guida della Sesta Triennale*, op. cit., 1936, pp. 150-151.



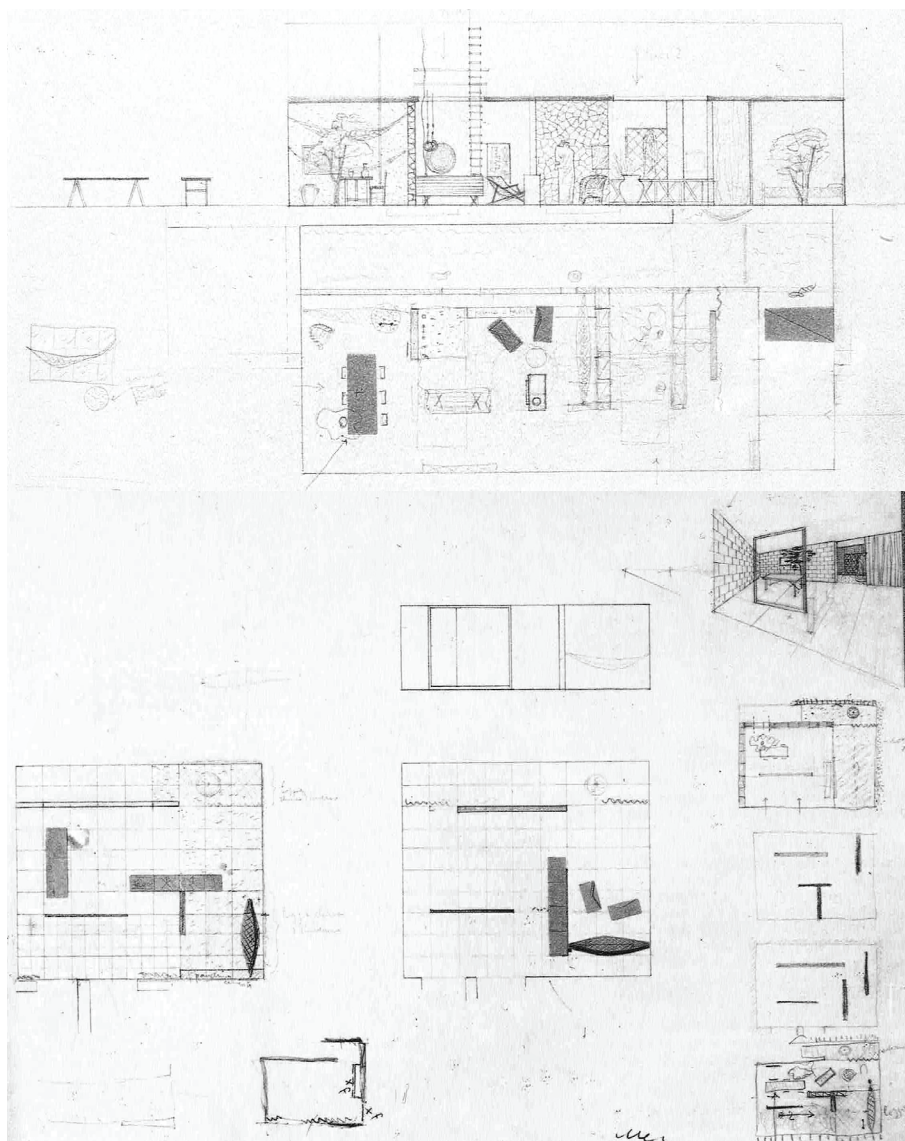
Figini, Pollini, *Stanza di soggiorno e terrazzo*, 1936; fotografía de la exposición

o transformado”¹⁰. Resulta inevitable recordar las palabras del Gruppo 7 cuando defendían que la historia tenía que usarse mediante su transformación, adquiriendo aspectos nuevos que venían dados por las necesidades del nuevo tiempo.

Si observamos los croquis de estudio de la planta, podemos intuir un cambio en el rayado del pavimento que sugiere una sutil distinción de ambientes, acompañado a la derecha de unos ejes, posibles muros móviles, que no separan, sino filtran el espacio interno del externo. La palabra *loggia* está escrita en el margen inferior derecho, en un estudio ya con muebles dispuestos en posiciones estratégicas. Un “1” y un “2” se aprecian, parecían indicar las vistas hacia algo o, simplemente, dos direcciones que serán ordenadoras del espacio. El árbol, elemento del que no se prescinde en casi ningún dibujo, está algo apartado, pero en continua visión en las perspectivas, como presidiendo la estancia.

En la sección, varias flechas parecen indicar unas aberturas cenitales; se trata de un continuo espacio, una sucesión de ambientes que no sabemos muy bien si son interior o exterior porque todos los elementos participan los unos de los otros, sin imponerse ninguno sobre el espacio. No existen los

10 Tr. propia, de Figini, Luigi; Pollini, Gino, op. cit., 1936, pp. 150-151.



Figini, Pollini, *Stanza di soggiorno e terrazzo*, 1936; croquis de estudio



Figini, Pollini, *Stanza di soggiorno e terrazzo*, 1936; fotografía de la exposición

límites o, al menos, su definición exacta; en una propuesta de vida adaptable, ligera, abierta y sin preocupaciones. Otra vez la pintura, la escultura, el árbol, elementos silenciosos tras haber pasado por un cuidadoso estudio, como ellos los llamaron: “el espíritu; combinados con cosas cotidianas: la materia”¹¹.

| los ritmos del espacio

La casa tradicional nace de un volumen puro y sencillo que, al aumentar la familia, evoluciona con la adición de nuevos prismas simples, sin basarse en un previo plan y con la motivación de una necesidad¹²; esto mismo se puede aplicar al mobiliario rural, preciso y funcional, que nace y se desarrolla a través de los años por las nuevas demandas humanas. Esta enorme adaptación que permiten los elementos populares es alabada y utilizada por Figini y Pollini en su discurso de la estancia. Ellos admiran su origen anónimo y defienden su producción en serie.

Los arquitectos hicieron una reflexión en torno al mobiliario popular, redefiniéndolo con las nuevas técnicas modernas, en un intento de relacionar las formas pasadas con las nuevas condiciones sociales y arquitectónicas. Se

11 Tr. propia, de Figini, Luigi; Pollini, Gino, op. cit., 1936, pp. 150-151.

12 Véase “La arquitectura popular mediterránea”, op. cit., primer trimestre 1935, pp. 15-39.



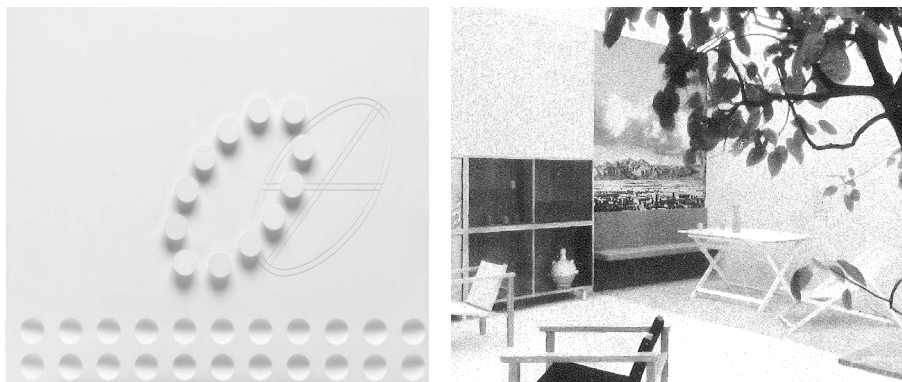
mobiliario para la *Stanza di soggiorno e terrazzo*; *Composizione n.3* de Mauro Reggiani

colocan, así, muebles atemporales, destacando: una estantería compuesta de elementos standard, varias sillas y una mesa plegables, la gran mesa con un tablero de mármol verde liso, unos elementales vasos de cerámica y una tela que hace de cortina¹³. Se demandaba un retorno a los materiales naturales, los únicos capaces de dar sentido verdadero a un espacio moderno comprometido con su pasado.

Estos objetos de uso doméstico les sugerían una enorme base racional, reducidos a su máxima función, que además no eran incompatibles con la emoción del espacio. Es más, eran éstos los elementos que destilaban una lírica especial, puesto que representaban una voluntad precisa. Esta “materia” colocada en la *Stanza*, se medía con otros elementos que no eran propios del espacio rural, como la escultura, la pintura y la fotografía; “espíritu” de la sala.

Como no podía ser de otra manera apareció el *verde*, representado por el árbol situado al lado de la mesa para la reunión; no obstante, los dibujos parecen indicar la intención de que haya más de uno, en una apuesta por seguir sus propias intuiciones. Detrás de éste, se coloca en la pared una obra de pintura, en el espacio “más interior” de la estancia; era la *Composizione n. 3* de Mauro Reggiani, representando un espacio dividido, estructurado en horizontal y

13 Véase Figini, Luigi; Pollini, Gino, op. cit., 1936, pp. 150-151.



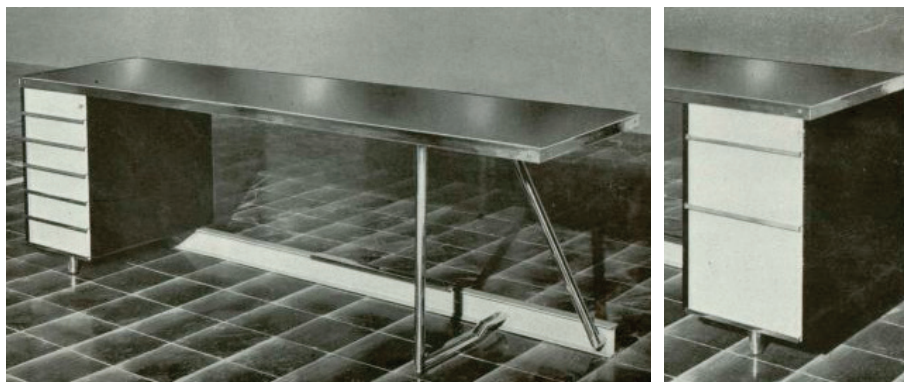
Figini, Pollini, *Stanza di soggiorno e terrazzo*, 1936; *Scultura n.16* de Fausto Melotti; fotografía de los Alpes de Milán

vertical, se trata de cosas en el espacio, como en la *Stanza*: “producciones diversas ordenadas en una atmósfera única”¹⁴ que, sin los elementos de la composición y sus relaciones, no habría espacio ni arquitectura que habitar.

Aparece nuevamente el arte, se introducen elementos que se contraponen a la materia. El espíritu de la naturaleza estaba ahí para intentar mover la balanza entre función y lírica, para que la armonía se estableciese en el ambiente. La *Scultura n. 16* de Fausto Melotti aparece en los croquis dibujada como figura humana; sin embargo, las fotografías conservadas la revelan como un cuadro con relieve, situado detrás de la cortina y desempeñando su papel silencioso; marca un ritmo musical tranquilo a través de sus formas. Sabemos, por la experiencia de la *Villa-studio per un artista*, que los elementos abstractos insertados por Figini y Pollini eran colocados estratégicamente en los lugares límite, donde confluyen interior y exterior.

Se establecen, por tanto, tensiones en el ambiente, en diferentes direcciones. Si seguimos una de ellas, la de la *loggia* de la entrada, aunque en continua visión con la sala de estar gracias a un filtro de vidrio, se nos orienta hacia una vista de los Alpes, la que se tiene desde la ciudad de Milán. El paisaje se cuela en una estancia sin ventanas. El tema de la contemplación es tratado,

14 Tr. propia, de ibidem.



Figini, Polini, *Scrivania* para la VI Trienal de Milán, 1936

no hacia una obra imponente y de renombre, sino hacia lo que nos rodea, los elementos cotidianos de una casa, en un ritmo de vida relajado. Para eso estaba el “espíritu” en la estancia, para marcar la velocidad y la armonía de un habitar sencillo y a la vez poético.

| el reclamo del sur

En esta primera parte de los años treinta, Figini y Pollini proyectaron viviendas y estancias de dimensiones limitadas, desarrollando a través de pequeños detalles su búsqueda arquitectónica. Esto englobaba tanto los interiores como sus muebles, reflejando en ellos su pasión por la naturaleza, que irá poco a poco tomando distintas formas de expresión. Conjuntamente al diseño de la *Stanza*, presentaron en la Trienal un escritorio compuesto por una serie de piezas que podían cambiar de posición¹⁵, en su intención por fabricar objetos desde una concepción puramente funcional, conjugando en ellos los materiales propios de la nueva era.

Años más tarde, Pollini expresará cómo los elementos que conforman un ambiente arquitectónico están relacionados directamente con el hombre y sus dimensiones: “El tatami, la estera formada por un entrelazado de paja de arroz

15 Véase Polin, Giacomo, op. cit., 1987, p. 32.



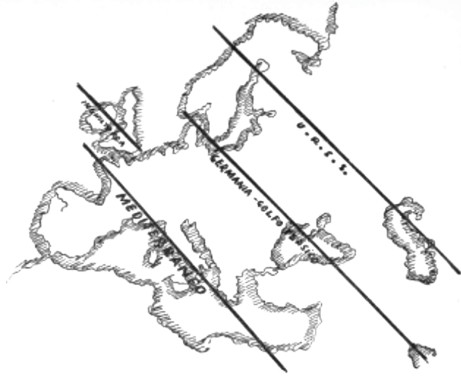
elementos populares en “La arquitectura popular mediterránea”, en *A.C.*, 18

y de juncos, que se inserta entre pared y pared, consta de dos cuadrados y tiene las dimensiones de la cama. El módulo de la casa japonesa no es más que un hecho abstracto, pero contiene la medida humana”¹⁶. Este control de la escala de los objetos cotidianos que nos rodean es la base en la arquitectura popular que, siglo tras siglo, ha alcanzado la perfección a la que aspira la funcionalidad moderna.

Del mismo modo que un objeto de la historia se adapta a su función, una construcción lo hace a su clima, de manera que una vivienda es condicionada directamente por su entorno. Y no puede ser igual que otra si no comparten el lugar, por lo que el territorio adquiere una especie de tipología constructiva que configura su paisaje. Esto es a lo que esta generación de arquitectos se refería cuando hablaba de “lo nuestro” (por entonces lo suyo quedaba relegado a los países nórdicos). Esta diferenciación del norte y el sur era notable en muchos escritos de la época.

Los defensores de la *mediterraneità*, como el GATEPAC, Figini y Pollini, BBPR o Pagano, se dieron cuenta de que los avances de la industria favorecieron el uso de soluciones constructivas a las que antes no se podía acceder, de manera que la cubierta plana, típica de los pueblos de costa, apareció en

16 Tr. propia, de Pollini, Gino, op. cit., 1966.



mapa del Mediterráneo en *Quadrante*, 5, 1933

Alemania y países vecinos con la llegada del Movimiento Moderno; otro tipo de soluciones impensables para zonas de altas precipitaciones también eran usadas, ya que la técnica podía llegar a impermeabilizarlo todo. El color blanco que tanto admiraba Figini y otras tonalidades claras eran utilizadas en zonas donde la humedad no lo permitía antes. Este grupo de arquitectos se refugiaba en la historia y en la construcción para buscar su identidad, una que siempre hubiese estado ahí escondida en el pasado, sentenciando: “La arquitectura moderna es un retorno a las formas puras, tradicionales, del Mediterráneo”¹⁷.

17 “La arquitectura popular mediterránea”, op. cit., primer trimestre 1935, pp. 15-39.



**Menabò* de *Asilo-nido a Ivrea*, extraído de los paneles expositivos para la muestra personal de la arquitectura en la XII Trienal de Milán de 1960

V la imagen del paisaje | 111 - 127

el método marca el camino
la anti-ciudad
proyectar la nueva vida
cuando lo social se transforma en arte
una belleza permanente

*“La obra de arte no está nunca sola, es siempre una relación.
Para comenzar: al menos una relación con otra obra de arte.
Una obra sola en el mundo no sería ni siquiera entendida como producción humana,
sino mirada con reverencia u horror, como magia, como tabú,
como obra de Dios o de un brujo, no del hombre.
Y hemos padecido ya mucho el mito de los artistas divinos,
y divinísimos, en lugar de simplemente humanos”*
Roberto Longhi

| el método marca el camino

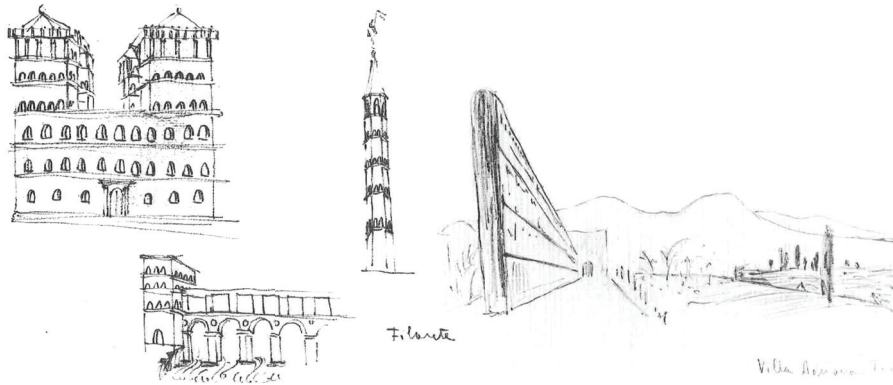
En la obra de Figini y Pollini, la relación con la naturaleza asumía, como hemos visto, un papel protagonista en el que los esfuerzos del diseño se enfocaban en una intención por conjugar el *verde* con la vida del hombre, que logra expresar una poética especial en su arquitectura. Este hecho les hace distintivos y les separa ligeramente de la concepción que adquirió “lo natural” en los trabajos de otros racionalistas italianos del momento.

En la arquitectura moderna se atendía a esta componente con un uso “social”, afirmando la necesidad de reapropiarse de los elementos naturales a nivel urbano, utilizando, por ejemplo, la cubierta-jardín, el recurso de los pilotis¹, los jardines colgantes, o la ventana continua, como expresaría Le Corbusier: “La historia de la Modernidad y la historia de la ventana, la historia de la victoria progresiva de la luz contra la materia”².

Una actitud donde el paisaje y el elemento construido tenían una relación estadística, considerando el verde como bien colectivo. Concepción algo distinta de la que adquirieron Figini y Pollini, los cuales veían en ella una

1 Véase Raggi, Franco, “Piccole architetture mobili”, en *Rassegna*, 31, septiembre 1987, p. 58.

2 Tr. propia, de Astarita, Rossano, *Gli architetti di Olivetti. Una storia di committenza industriale*, Milán, Franco Angeli, 2000, p. 106.

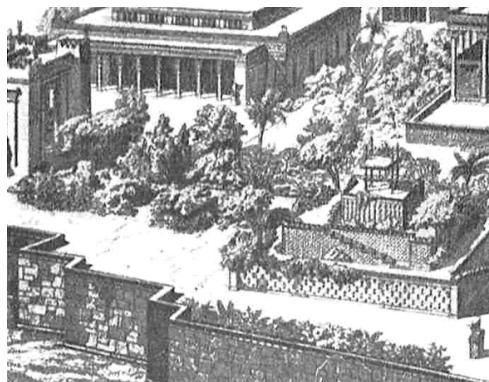
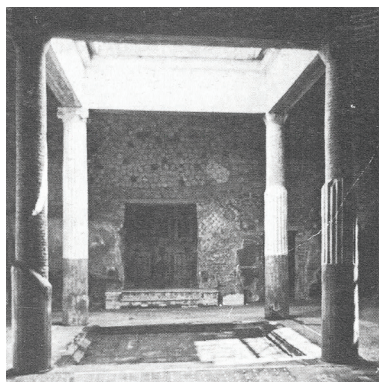


Gino Pollini, *Studi di architetture di Filarete*, 1925; *Schizzo prospettico di Villa Adriana*, 1925-26

herramienta más de diseño y una necesidad dentro del proyecto del habitar. Haciendo referencias a lo tradicional y lo antiguo, en una continuidad conceptual con las casas árabes, romanas y japonesas, donde lo natural es un aspecto personal del hombre.

En una entrevista en la revista *Rassegna* de 1987, Gino Pollini contaba: “Creo que hablar de la ‘mediterraneidad’ para nosotros significó la búsqueda de un cierto tipo de relación con la naturaleza. Verdaderamente amábamos la casa pompeyana en la que el patio creaba una relación cercana con el exterior, donde las habitaciones y los peristilos se convertían en lentes a través de las cuales obtener una vista de la naturaleza cercana a la casa, interior. Entonces ‘mediterraneidad’ significó la búsqueda de la tradición, los materiales artesanales, lo cual también significaba ir hacia la dirección opuesta del puro funcionalismo”³. Si estas inspiraciones tomaron forma en la *Villa-studio per un artista* mediante una geometría pura con materiales muy cuidados, tres años más tarde sintieron la necesidad de experimentar con lo artesanal, reviviendo estos espacios tradicionales en la *Stanza di soggiorno e terrazzo*; pero el método con el que abordar un proyecto seguía siendo el mismo, diferentes soluciones para una búsqueda en la misma dirección.

3 Tr. propia, de Raggi, Franco, op. cit., septiembre 1987, p. 59.

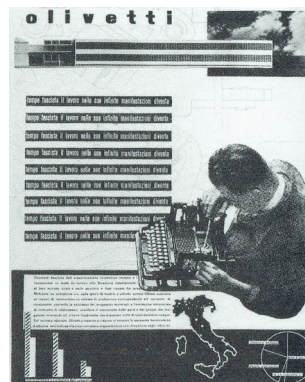
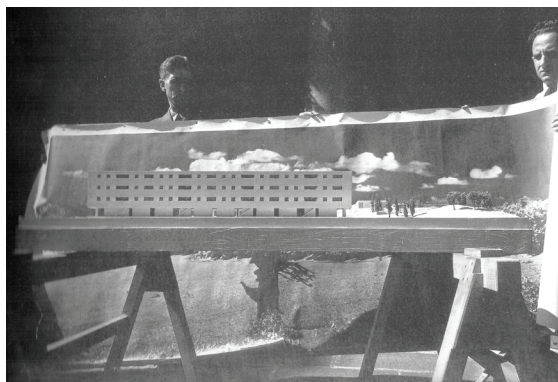


Luigi Figini, *L'elemento verde e l'abitazione*, 1950; Villa romana en San Marco y Palacio de Dario en Persépolis

Pollini añadió: “También amábamos la casa árabe y la arquitectura griega. Entonces, en este retorno a la ‘mediterraneidad’ estaba el concepto de orden y clasicismo que nos gustaba; el orden del Partenón, el cual era un modelo para nosotros. Nos gustaba la Acrópolis porque no estaba construida con sistemas simétricos; en su lugar, los edificios estaban libremente colocados cerca de los otros, dependiendo de la base rocosa y el paisaje que se abría a ellos”⁴. Impresionados por la aparente ausencia de orden en las construcciones antiguas, de la no imposición al lugar y, en cambio, a su diálogo con él, a finales de los años treinta su arquitectura seguiría evolucionando, llegando a alcanzar una escala mayor donde los volúmenes de la Acrópolis y su disposición tuvieron una fuerte influencia.

Ya no se intentaba sólo abarcar unas leyes internas entre casa y paisaje, sino que la arquitectura trascendía por necesidad a todo el terreno. Los arquitectos afrontarían un nuevo período en el que estos intereses, los ya reflejados en sus anteriores obras, se encontrarían con la necesidad de dar respuesta a un territorio falto de identidad como era Ivrea, una nueva fase de experimentación de lo moderno, donde una atención a la moral social contribuiría a que su búsqueda arquitectónica adquiriera una mayor madurez racionalista.

4 Ibidem.



Figini y Pollini con la maqueta de las casas populares de Ivrea; cartel publicitario para Olivetti, 1936-37

| la anti-ciudad

Después de la Segunda Guerra Mundial, los intereses arquitectónicos del momento giraban en torno a la reconstrucción y la recuperación de la ciudad. Esto abrió un nuevo camino en la trayectoria de Figini y Pollini, que tuvieron la oportunidad de participar en uno de los proyectos que aportaba una mayor envergadura a las ciudades italianas⁵; un tema en paralelo al debate del CIAM de 1936 sobre aspectos del habitar en relación al territorio, su clima y tradición constructiva⁶.

En esta nueva fase de reflexión, en la que la innovación pasó a un segundo plano, parecía el momento idóneo para volver a afirmar al Racionalismo como el vehículo del progreso. En este contexto, un empresario llamado Adriano Olivetti vio, en la arquitectura racionalista, el camino a seguir para dar a su famosa empresa, la fábrica de máquinas de escribir del mismo nombre, una nueva identidad que estuviese relacionada con el territorio del que disponía; esto era conseguir una imagen renovada donde trabajo y lugar se conjugasen

5 Véase Caramel, Luciano; Crispolti, Enrico; Loers, Veit (eds.), *Vanguardia italiana de entreguerras. Futurismo y Racionalismo*, Milán, Mazzotta, 1990, pp. 240-272.

6 Véase Protasoni, Sara, op. cit., 2010, p. 26.



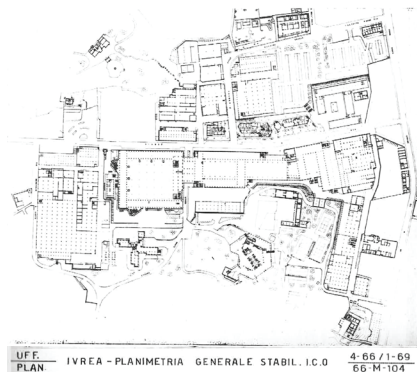
Figini, Pollini, edificio para los servicios sociales, Ivrea, 1958; ampliación de la fábrica Olivetti, Ivrea, 1939-40

a través de una nueva arquitectura.

La calidad habitacional, la tendencia a una igualdad, y el deseo por crear un bienestar social a través de espacios personales y comunitarios fue lo que llevó a Olivetti a ponerse en contacto con los arquitectos racionalistas del momento. Impresionado desde la V Trienal de Milán con la *Villa-studio per un artista*, este empresario les ofreció, a Figini y Pollini, participar en su proyecto de “ciudad industrial”⁷, lo que además supuso la posibilidad de explorar otros caminos arquitectónicos, involucrando aspectos como el atender a la imagen física de lo construido o la definición de una población a través de un complejo proyecto.

Figini y Pollini llevaron a cabo la búsqueda de una máxima integración, donde la arquitectura tenía que demostrar su validez a nivel urbano; había que construir ciudad, fábrica y paisaje. Esto es lo que les llevó a afirmar unos años más tarde que cada territorio podía ser recuperado a imagen-paisaje, utilizando la naturaleza, la técnica y la cultura, elementos que, en esta nueva fase y, sobre todo a partir de los años cuarenta y cincuenta, fue foco de su

⁷ Véase Astarita, Rossano, op. cit., 2000, p. 106.



Olivetti y Figini en el Valle d'Aosta, 1936; planimetría general de la fábrica Olivetti en Ivrea

desarrollo proyectual⁸. Una investigación sobre el territorio que, junto con las inquietudes obtenidas sobre la naturaleza en sus anteriores obras, fue clave para que se produjesen los escritos como *Sull'interpretazione spaziale dell'architettura*, *L'elemento verde e l'abitazione*, o *Diario illustrato di Ibiza*⁹.

Situarse en la ciudad y trabajar con sus elementos atendiendo a otros aspectos como la organización del trabajo y la ética de una comunidad significaba trabajar en continuidad con la historia, “Realizzare nella città l'anticità”¹⁰, como diría Figini, lo que sería el proyecto de la nueva ciudad moderna “teorica ‘città del sole’ che noi... ci ostiniamo a sognare”¹¹, con la que tanto habían soñado y que pronto vería sus resultados con el diseño de Ivrea.

| proyectar la nueva vida

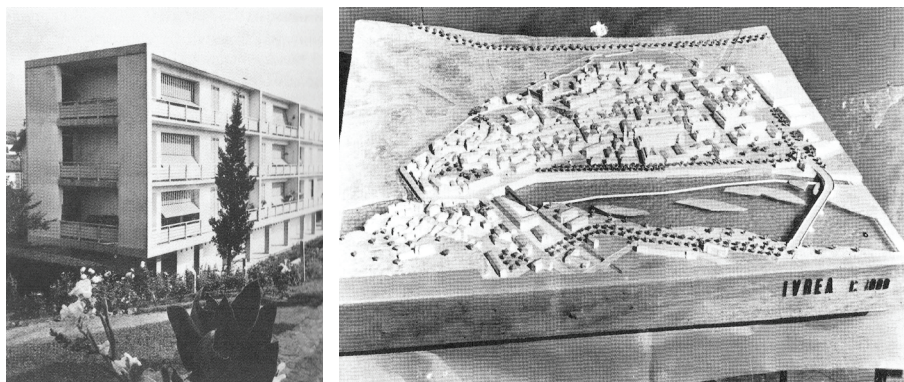
Olivetti, Figini y Pollini no sólo compartían la misma edad sino que sus

8 Véase Protasoni, Sara, op. cit., 2010, p. 32.

9 Pollini, Gino, op. cit., 1966; Figini, Luigi, op. cit., 1950; Figini, Luigi, op. cit., noviembre 1951.

10 Figini, Luigi, op. cit., abril 1936, p. 19.

11 Carta a Carlo Belli, 28 noviembre 1937, en Pizza, Antonio, op. cit., 1997, p. 57.



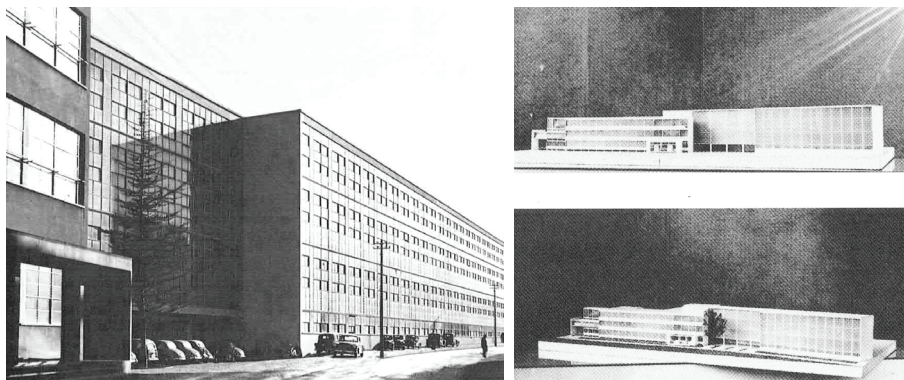
Figini, Pollini, casas populares, Ivrea, 1939-40; frente sur; plan regulador de Ivrea, 1938-39

intereses arquitectónicos y culturales, y una exigencia por el trabajo bien resuelto, les llevó a colaborar durante más de veinte años, construyendo una fuerte amistad. Este cliente era un emprendedor, interesado en la organización del trabajo, que había visitado gran cantidad de fábricas americanas e inglesas en un intento de entender cómo tenía que estructurarse el espacio industrial vinculando a una comunidad¹²; él quería que la arquitectura de Ivrea sirviese de ejemplo sobre cómo un trabajo digno podía relacionarse con un espacio habitable cómodo y con carácter de unidad.

Estas premisas se tradujeron en un esfuerzo en la planificación urbana, de escala humana a la vez que territorial. Nacida de una necesidad de renovación, la empresa había estado en manos del padre de Adriano, Camillo, el cual construyó un característico edificio de ladrillo rojo que fue el símbolo de la fábrica durante muchos años; no obstante, ahora requería de los cambios que su tiempo demandaba. Su hijo tenía una idea de comunidad industrial muy clara, en la que una nueva concepción del vivir definiera a Ivrea, coherente y organizada, con un lenguaje totalmente racionalista.

Establecerse permanentemente en el lugar conllevaba elaborar una

12 Véase Zorzi, Renzo, “Figini, Pollini, Adriano Olivetti”, en *Rassegna*, 31, septiembre 1987, pp. 66-69.



Figini, Pollini, ampliación de la fábrica Olivetti, 1939-40; fachada a via Jervis; vistas de la maqueta

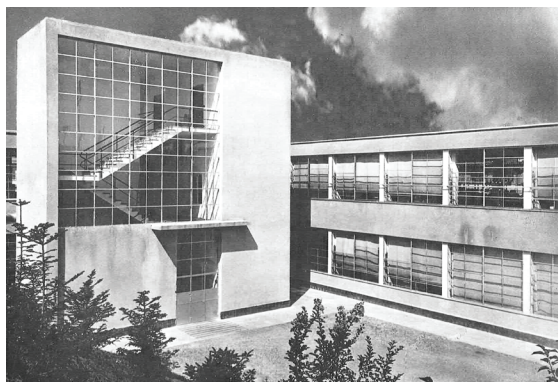
exhausta planificación, que fuera a la vez de continuidad y de innovación, como ocurrió con algunas arquitecturas industriales, que habían conseguido encontrar su identidad gracias a su asentamiento; Olivetti pensaba en Ford con Detroit o Pirelli con Milán¹³. Esta concepción de “fábrica-ciudad” era el objetivo final de una serie de construcciones que comenzaron en 1934 de la mano de Figini y Pollini con el plan de desarrollo urbanístico, que además les permitía la continua supervisión de las sucesivas obras, en las que participaron los arquitectos racionalistas Ignazio Gardella, Marcello Nizzoli y Eduardo Vittoria¹⁴.

La primera intervención fue la ampliación de la propia fábrica, el edificio antiguo de ladrillo, al cual Figini y Pollini adosaron una larga fachada de cristal que se volvería el centro y el icono de la ciudad. Representaba la nueva era, la transparencia afirmaba el nuevo concepto de trabajo, que se tradujo en poder ver a los empleados en su labor diaria, de la misma manera que a Olivetti en su despacho, similar a todos los demás¹⁵. La esencialidad de las formas y la

13 Véase Astarita, Rossano, op. cit., 2000, p. 103.

14 Véase Zorzi, Renzo, op. cit., 1987, pp. 66-69.

15 Ibidem.

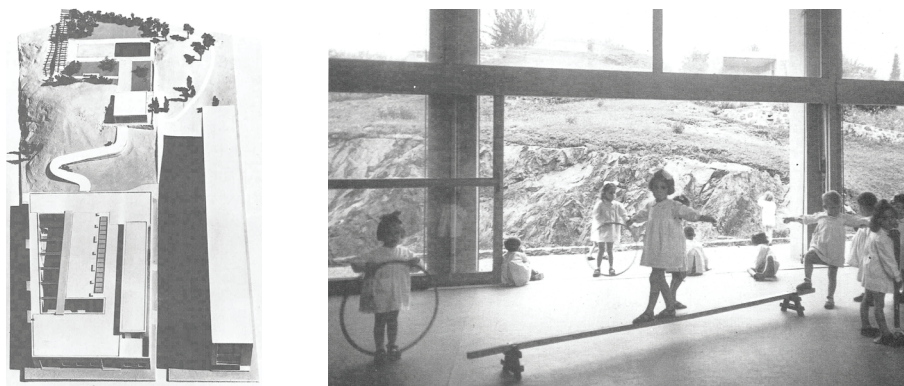


Figini, Pollini, ampliación de la fábrica Olivetti, 1939-40; patio interior; pórtico de los servicios sociales de Ivrea

organización coherente del espacio interior eran signo de que la nueva Ivrea tenía que ser fácilmente perceptible y sincera. Abrirse a la calle y al pueblo con la arquitectura, en un intento de hacer comunidad, de vivir al natural, con una intención desde el principio de diluir la monotonía y la formalidad innata de una fábrica, conquistando el espacio y cediéndoselo a sus habitantes.

De la misma manera, el proyecto de los servicios sociales se abrió a lo urbano con sus terrazas y jardines colgantes, recreando un espacio previo, un pórtico de sombra que invitaba a la reunión. La ética se vuelve estética en una serie de propuestas que no sólo dialogaban con su paisaje circundante sino que lo hacían con el resto de edificaciones de la vía Jervis y sus calles secundarias.

La relación estructura-envolvente adquirió un papel fundamental, en el que interior y exterior ahora dialogaban mediante la materia, la construcción y las variaciones del terreno. Lo visual tomó peso y la forma se adaptaba a la naturaleza mediante la tectónica del edificio, como era el caso de la guardería y el jardín de infancia, con los se equipó a Ivrea a muy corta distancia del cuerpo central de las oficinas.



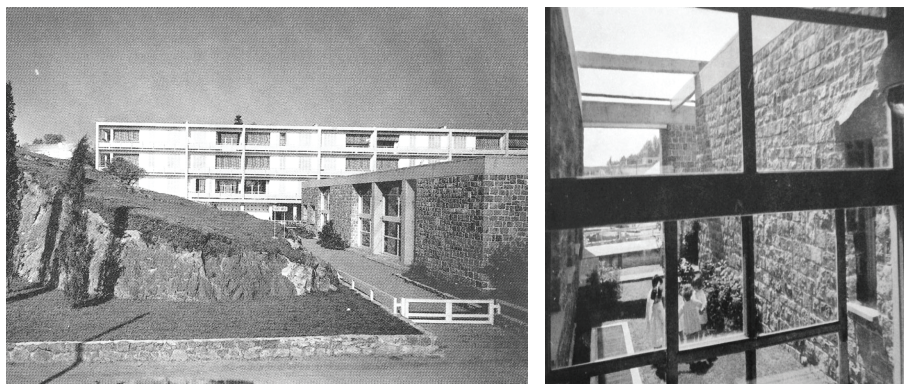
Figini, Pollini, Asilo-nido, Ivrea, 1939-40; maqueta del entorno; aula de la guardería

| cuando lo social se transforma en arte

Aunque emplazada en el centro de la ciudad, la guardería estaba rodeada del verde de una colina; en un sutil diálogo con el paisaje, se establece una comunicación entre edificio y lugar que nos hace pensar que la guardería proponía una vida hacia el espacio abierto, según la afirmación de los autores: “intrusión del interior hacia el exterior, de continuar en el exterior el ambiente interno, vinculándolos, sumándolos, confundiéndolos”¹⁶. Su arquitectura hablaba de materiales nuevos y viejos, estaba a medio camino entre lo racional y lo orgánico, donde un orden derivado del paisaje dictaba el interior de la actividad. A este hecho hay que añadir que Figini y Pollini decidieron no adaptar las dimensiones del edificio a la escala de los niños, de manera que se ofrecía una mayor libertad en los espacios y una luminosidad invadía y ponía en relación todas las aulas con el exterior.

Con cornisas muy marcadas, gruesos muros y finas ventanas, la guardería fue el resultado de una exigencia mucho más madura en la relación interior-exterior, de manera que no se daba pie a la casualidad, funcionando como un preciso sistema de relaciones. Los pilares y las vigas de hormigón resaltaban

16 Tr. propia, de Gregotti, Vittorio; Marzari, Giovanni (eds.), op. cit., 2002, p. 325.

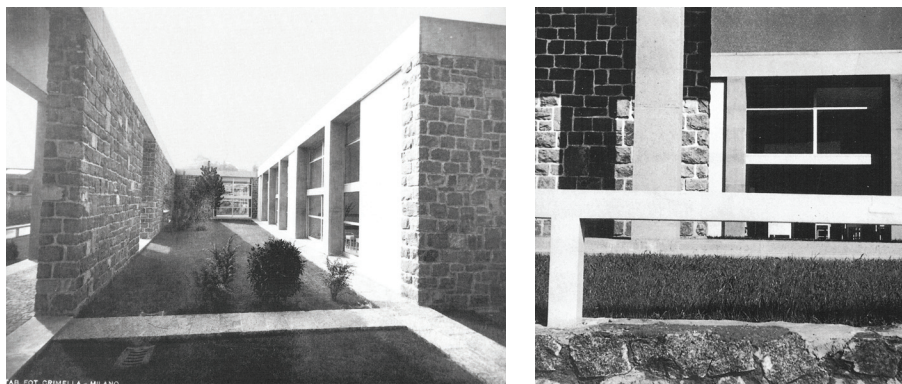


Figini, Pollini, Asilo-nido, Ivrea, 1939-40; exterior con las casas populares de fondo; vista del patio interior desde la entrada

con los paños de piedra, en una apariencia compacta pero perforada de visuales, estableciendo una infinidad de conexiones con la naturaleza, como queriendo ser una pieza más de la Acrópolis, compuesta de verde y de materia, indisolubles en este proyecto, con los esfuerzos puestos en “realizar una obra que resistiese en el tiempo”¹⁷.

Dispuesta en una planta, nunca apreciaríamos su forma trapezoidal desde la calle, ya que el terreno en desnivel era el primer elemento al que se condicionó el proyecto. Por lo tanto, la guardería pudo favorecerse de la luz del sur con sólo alinear una de sus fachadas, y protegerse del frío viento del norte a través de la disposición de un volumen que contenía las casas de empleados, configuradas por Figini y Pollini en estrecha relación y en sintonía con la guardería, ya que todo en Ivrea tenía que tener coherencia e integración. Tanto era así que los ejes internos que regían el programa venían dados por los de la composición del paisaje; esto era proyectar con la naturaleza, para que interior y exterior llegasen a alcanzar esa coherencia racional que ahora era el foco de su búsqueda. De la misma manera que la topografía de la colina se respetó disponiendo el módulo de “juego al aire libre” en su cima, siguiendo uno de los ejes visuales.

17 Tr. propia, de Astarita, Rossano, op. cit., 2000, p. 108.



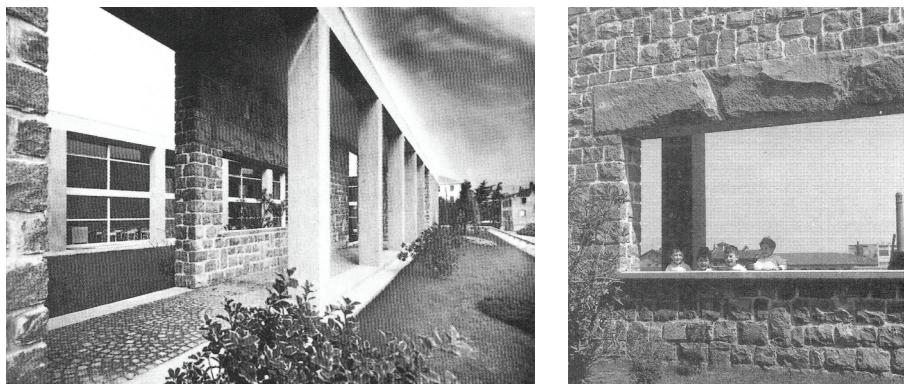
Figini, Pollini, Asilo-nido, Ivrea, 1939-40; patio interior; fachada del pórtico sur

Si el orden interior trascendía al exterior y viceversa, también podemos hablar de una continuidad entre lo construido y el paisaje, de manera que lo natural era artificial y, entonces, la guardería era otra oportunidad para la experimentación de las relaciones del verde, como ya venían haciendo, pero ahora enfocada a otras exigencias. La guardería puede ser comparada con la *Villa-studio*¹⁸ en cuanto a que el espacio interno está en armonía con un patio y un jardín; pero, a la vez, podemos comprobar como en Ivrea hay muchos más matices, como dando por superada esa búsqueda sinfónica, controlando ahora las sombras y la luz incidente, seleccionando la naturaleza, en un intento de crear el mayor bienestar de la comunidad. Además había una preocupación porque la imagen de la fachada siguiese el orden establecido del conjunto, en este deseo por una mayor complejidad, Figini y Pollini duplicaron los muros exteriores que, en un juego de sombras, contenían ese “diafragma” que ya venían utilizando y que, aquí, se relaciona con la materia, llamándolo “scozesse”¹⁹.

Aula, patio, pórtico, terraza... la continuidad del interior al exterior se

18 Ibidem.

19 Véase Gregotti, Vittorio; Marzari, Giovanni (eds.), op. cit., 2002, pp. 175-176.



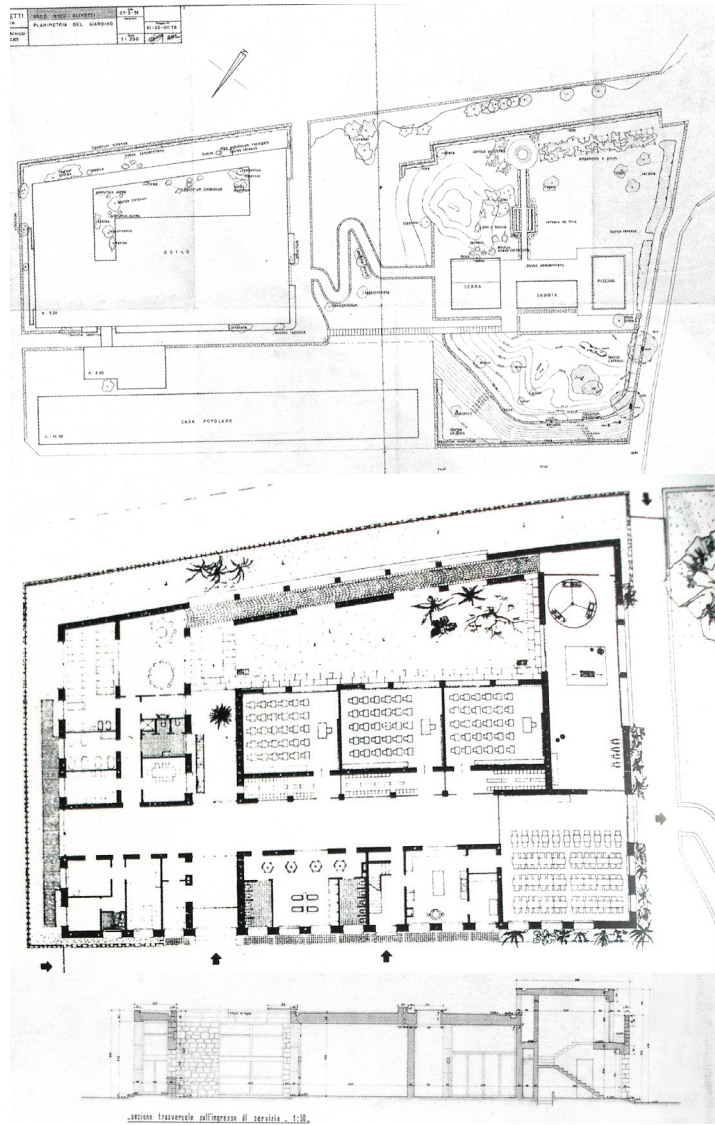
Figini, Pollini, Asilo-nido, Ivrea, 1939-40; escorzo del frente sur; vista del patio interno desde la calle

establecía mediante distintas intimidades; unos ritmos controlados, como ya anunciaba Figini en su *Poesia di architettura*: “Aprire, vedere, chiudere, diaframmare. Tutte le visuali, tutte le aperture sono così, in ogni senso ed in ogni direzione, possibili e trasmutabili col variare dell’ora, del clima, della stagione, o del desiderio”²⁰, ahora con un desarrollo constructivo que será el inicio de una técnica que pondrían en práctica años más tarde, en edificios como el de la calle Hoepli o Broletto en Milán²¹.

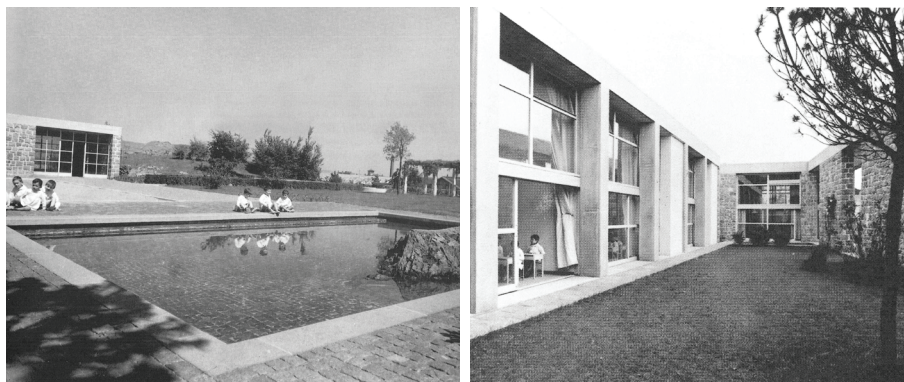
Deslizar un muro sobre otro, abrirlo y enseñar su estructura, traía consigo un control de la mejor transparencia del interior que, también, se rige con los ejes del programa, de manera que cartesianamente la guardería funcionaba con cuatro núcleos, disponiendo la administración y el ambulatorio cercanos a la entrada, junto con los servicios y la cocina que, además, imperceptiblemente desde la calle, se elevaban una entreplanta del suelo. La guardería para niños de uno a seis años y el jardín de infancia se dispusieron para el disfrute del jardín interno, el cual no se enfrentaba directamente a la calle, sino que un pórtico ayudaba a respetar la intimidad. Este juego de profundidades tenía

20 Figini, Luigi, op. cit., 1936, p. 19.

21 Véase Gregotti, Vittorio; Marzari, Giovanni (eds.), op. cit., 2002, pp. 325-333.



Figini, Pollini, Asilo-nido, Ivrea, 1939-40; sección, planta baja y disposición del verde del entorno



Figini, Pollini, Asilo-nido, Ivrea, 1939-40; vista de la piscina y el pórtico cubierto; patio interior

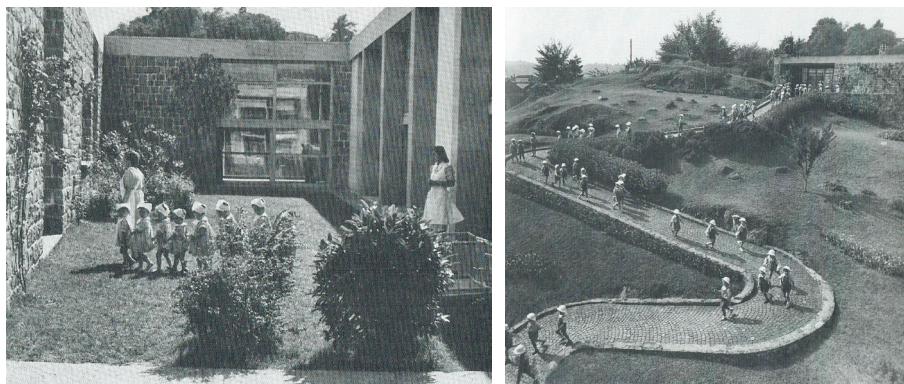
una base muy racional pero, a la vez, aparecía un componente moral y de exigencia por crear un espacio de confort para las personas como nuevo reto. Esta escuela abierta pudo crear un refugio donde los niños se sintieran como en casa; discreta y poética supuso un ejemplo para la arquitectura racionalista del momento.

| una belleza permanente

Aunque Ivrea fue una experiencia más en la que madurar la poética buscada por Figini y Pollini y que acabó influyendo toda su producción posterior, significó una prueba de madurez racionalista, en la que había que demostrar cómo la arquitectura era capaz de conquistar nuevos espacios y exigencias. Por lo tanto, la esencia y la abstracción evolucionaron; si antes la técnica era capaz de despojar cualquier mediación para expresar la lírica intrínseca de los espacios, sería ahora cuando la construcción defendiese el espíritu, sólo capaz de modificarse por la comunicación con el paisaje.

A la pregunta de si un árbol es simétrico, Pollini contestaba que “no, quizás tenga una simetría estructural general pero no una particular; la belleza propone esto, encontrar las reglas geométricas no evidentes”²², por lo tanto, lo

22 Tr. propia, de Raggi, Franco, op. cit., septiembre 1987, p. 59.



Figini, Pollini, Asilo-nido, Ivrea, 1939-40; patio interior; acceso por la colina

bello era lo espontáneo, lo que nace de la tierra y no se discute su existencia porque es innato y hace posible una continuidad con la historia. Para ellos, la naturaleza no era sólo “verdor”, y transparencia no era disponer de cristales. Como lograron en Ivrea, la belleza es el agua, el cielo, la piedra y lo verde, combinados en un sistema de relaciones con el hombre, donde la arquitectura pueda nacer objetiva y precisa, comprometida con el lugar e inspirada en el Mediterráneo.

Años más tarde, durante las exposiciones que se hicieron sobre la obra de estos arquitectos, Pollini contaba, orgulloso, como en los años treinta en pleno corazón de Milán, al proyectar una escuela de arte, los volúmenes racionales y puros se diseñaron para no eliminar ninguno de los árboles del entorno, de manera que la naturaleza era el elemento fundamental al que someter todo el diseño, a pocos metros del Palacio de Brera; era *el verde* lo que dictaba las reglas²³. Y en la guardería son los elementos de “la creación” los que reconstruyen el perdido Edén, porque aunque las demandas sociales aumentaron y la arquitectura haya respondido con lo máximo que puede dar y que el cliente pidió, el método para abordar el proyecto siguió siendo el mismo.

23 Véase Gregotti, Vittorio; Marzari, Giovanni (eds.), op. cit., 2002, p. 10.

conclusiones | 131 - 136

Cada buen arquitecto impregna en su obra un resumen de su ser. Distinto en cada caso según sus vivencias, circunstancias y lugar, una especie de herencia que deja en el mundo, que es a la vez una traducción de sus pensamientos.

Esto sólo sucede fructíferamente si hay un esfuerzo de compromiso, si cada obra es tomada como personal. Esta implicación es sinónimo de responsabilidad por un trabajo que, en el caso de los artistas y maestros, trasciende a la vida misma. Un acercamiento constante a un problema y una búsqueda de algo que supere las exigencias del momento es lo que define a un arquitecto verdadero, aquel del que podemos abstraer un ejemplo por su perseverancia y confianza.

En estos casos la búsqueda puede ir enfocada a un concepto o incluso a uno mismo, ¿qué perseguían Figini y Pollini? ¿A qué se refería Pollini cuando proponía desvincular la cuadratura para formarla en una trama armónicamente libre?

Armonizar, conjugar, dialogar. En parte, la obra primera de estos arquitectos esta llena de renuncias, sabiamente seleccionaron aquellos elementos de su memoria capaces de afrontar la dualidad a la que estaban sometidos, más bien, se dejaron apoderar de la nostalgia y la tradición. En este mirar hacia dentro, se conocieron a ellos mismos escuchando sus intuiciones, Figini recordó los veranos de su infancia y Pollini el amor por la tradición antigua tantas veces

dibujada. Experiencias y recuerdos que afloran para pretender medirse con el tiempo y el devenir, al fin y al cabo, la arquitectura está sujeta al cambio, es relativa y siempre servicial.

En este sentido, podemos comprender que, entonces, su búsqueda de los años treinta iba detrás de aquellos elementos imparciales, atemporales, herramientas con las que dialogar con los nuevos tiempos. Afrontar lo que viene con lo conocido y verdadero.

En su arquitectura hay una confianza ciega en la naturaleza, en que sea tarea del día y la noche dominar sobre el hombre en su hacer, un mirar hacia el pasado que implica un esfuerzo por identificar los valores de la vida del hombre, esta vez no relativa, sino los rigores que lleva innatos la tradición, atendiendo a las cosas cercanas que nos rodean, reconociendo en ellas lo más elemental y con lo que no se puede vivir.

En parte, es una reminiscencia de esa renuncia al individualismo de la que hablaba el Gruppo 7; no se pretenden hacer grandes inventos o sorprender, lo bello y bueno será la mezcla de las cosas de siempre, repetidas, transformadas, lo que funcionó lo seguirá haciendo, además adaptado a las nuevas exigencias.

Ellos asumen que no es tarea del arquitecto la de destacar, sino la de responder de la mejor manera. Esto se hizo evidente en el caso de Ivrea, con un

complejo programa, donde fue, por lo tanto, la forma de abordar el problema la que marcó la diferencia, si es que hubo que hacerlo, con el sencillo triunfo de funcionar.

Sin caer en lo vulgar o en la monotonía, pretendieron conseguir lo más verdadero, que supere al tiempo, que no hable de gustos o estilos, sino que perdure y, lo más importante, sea claro e indiscutible. Conseguir lo máximo con lo mínimo, controlar la poesía para hablar con palabras comunes.

La obra temprana de Figini y Pollini podemos verla como un único proyecto, que se va refinando y mejorando con el tiempo y, que además, se enriquece con cada oportunidad de experimentar la arquitectura. Hay, en cada ocasión de proyecto, una cierta intención por tirarse al vacío, un deseo de probar suerte con sus reflexiones, de continuar la búsqueda pese al contexto. Como en la Casa Elettrica, donde había que afirmar a la arquitectura como ideología cultural, usada por ellos como excusa para probar suerte con su concepción de vida sujeta a la naturaleza circundante.

En cada uno de sus proyectos se reafirma el camino, se orienta un poco y se continúa en una dirección a la verdad, a aquello que aspira a conseguir la arquitectura, con una exigencia por no pasar de largo en los temas del momento, una preocupación que se traslada a sus vidas.

En cierta manera, los arquitectos se enfrentan a los problemas de cara, no esquivan posibles soluciones, sino que los afrontan y además siguiendo una lógica combinada con la lírica que, aunque los resultados puedan parecer innovadores y llenos de modernidad, ellos hablaban de lo de siempre, de sentarse en el patio a oír a los pájaros, tender la ropa en la terraza o regar las plantas del jardín. Esto era un intento por enriquecer la vida, llenar nuestro tiempo de prácticas que den al hombre una garantía de estar haciendo lo correcto, de vivir dignamente. Porque son las pequeñas cosas las que dan calidad al habitar, no se trata de tener las mejores comodidades y vivir con el lujo de tener “lo último”, ellos apostaron por el origen como aliado de la arquitectura. Por eso se inspiraban en Pompeya, en Ibiza y la Acrópolis, sustentados en el terreno, influidos por su clima, ajenos al devenir de los tiempos, lugares que han perdurado y que ellos identifican como mediterráneos.

Figini y Pollini nunca renegaron del Racionalismo, sino que se distanciaron una cierta medida para escuchar sus jóvenes intuiciones, unas que hablaban de responder al nuevo tiempo con algo más que una respuesta funcional. Esta manera de actuar es propia de personas sensibles, que ven más allá de lo visual y que perciben ciertas sensaciones en los ambientes, que los hacen enfrentarse a la vida con más ímpetu.

Ellos le pedían al día a día algo más que una vida acomodada, lo cual tampoco significaba vivir dentro del primitivismo, los patios de la Villa-studio per un artista no sugieren vivir en la pobreza o rechazar la calidad que la tecnología es capaz de poner a nuestro servicio, sino de enfocar los esfuerzos en no dejar que eso nos conmueva, sino que sean los elementos naturales los que sigan removiendo nuestra sensibilidad.

En cierta manera, pretendían que el hombre no se olvidase de lo que habían vivido sus antepasados, como en la Stanza di soggiorno e terrazzo, con una cierta nostalgia, no se pone una piedra o un árbol al lado de la casa, sino que se fomenta una vida abierta y al servicio del ciclo de las estaciones, de manera que el hombre se deja influir por lo más puro que conoce. No es el verde lo que se recorta y se introduce en la vivienda, es el hombre el que reconoce su valor y se dispone a llevar su vida al lado de éste.

Podemos destacar un coraje innato en esta forma de actuar que, en tiempos difíciles y de alta demanda social, pudieron dar sus frutos. Una valentía por demostrar la veracidad de los temas y una seguridad en sí mismos que les hacía no abandonar nunca esta manera de hacer arquitectura. También un compromiso por dar lo mejor de ellos mismos, sea un proyecto experimental para la Trienal, un encargo de un amigo o la propia casa para uno mismo,

nunca se descuida la ilusión de crear un espacio digno.

Son Figini y Pollini los que vieron en la arquitectura mediterránea un ejemplo de buen hacer, aunque más que arquitectura, lo que les sorprendió en sus viajes y estudios fue la manera de vivir, un modo de tomarse la vida que ellos también procuraban ejercer en su día a día.

Allora come oggi es el bonito recuerdo del pasado que llegó a trasladar Figini a su casa, la memoria de los viajes con su mujer a la antigua Grecia de Pollini... significa un deseo de continuidad con la historia, garantizar una vida llena de sentido que, enfrentada al transcurrir de los tiempos, no se vea modificada, porque no hay nada más claro y lógico que el color blanco del mediterráneo, unido eternamente al verde del paisaje.

bibliografía | 139 - 144

Albino, Carla, “Villa-Studio per un artista”, en *Edilizia Moderna*, 10-11, 1933

Astarita, Rossano, *Gli architetti di Olivetti. Una storia di committenza industriale*, Milán, Franco Angeli, 2000

Bottoni, Cereghini, Figini, Frette, Griffini, Lingeri, Pollini, BBPR, “Un programma d’architettura”, en *Quadrante*, 1, mayo 1933

Caramel, Luciano; Crispolti, Enrico; Loers, Veit (eds.), *Vanguardia italiana de entreguerras. Futurismo y Racionalismo*, Milán, Mazzotta, 1990

“Casa en la Barriada de los periodistas (Roma). Arquitecto:Luigi Figini”, en *A.C.*, 23-24, tercer-cuarto trimestre 1936

Catalogo della VI Triennale di Milano, 1936, Milán

De Simone, Rosario, *Il Razionalismo nell’architettura italiana del primo novecento*, Bari, Laterza, 2011

Díaz Recaséns, Gonzalo, *Recurrencia y herencia del patio en el movimiento moderno*, Universidad de Sevilla, 1992

“El movimiento arquitectónico actual en Italia”, en *A.C.*, 5, primer trimestre 1932

Figini, Luigi, “Architettura naturale a Ibiza”, en *Comunità*, 8, mayo-junio 1950

—, “Diario illustrato di Ibiza ‘Isla Blanca’”, en *Domus*, 263, noviembre 1951

—, “Il tema sacro nell’architettura minore delle isole del Mediterraneo”, en *Chiesa e Quartiere*, 1, marzo 1957

—, *L’elemento verde e l’abitazione*, Quaderni di Domus 7, Milán, Domus, 1950

—, “Poesia di architettura, appunti per una casa”, en *Quadrante*, 33, 1936

—, “Una villa. La Casa elettrica all’Esposizione di Monza”, en *Natura*, 7, 1930

Figini, Luigi; Pollini, Gino, “Stanza di Soggiorno e terrazzo”, en *Guida della Sesta Triennale*, 1936

Gregotti, Vittorio; Marzari, Giovanni (eds.), *Luigi Figini e Gino Pollini. Opera completa*, Milán, Electa, 2002

Gruppo 7, “Architettura”, en *La Rassegna italiana*, 103, 1926

—, “Architettura (II). Gli stranieri”, en *La Rassegna italiana*, 105, 1927

—, “Architettura (III). Impreparazione, incompienza, pregiudizi”, en *La Rassegna italiana*, 106, 1927

—, “Architettura (IV). Una nuova epoca arcaica”, en *La Rassegna italiana*, 108, 1927

Guida della Sesta Triennale, Milán, 1936

“La arquitectura popular mediterránea”, en *A.C.*, 18, primer trimestre 1935

“La Casa Elettrica alla Triennale di Monza”, en *Domus*, 32, Agosto 1930

“La exposición de La Triennale”, en *A.C.*, 13, primer trimestre 1934

Lejeune, Jean-François; Sabatino, Michelangelo (eds.), *Modern architecture and the Mediterranean: vernacular dialogues and contested identities*, Abingdon (OX) y Nueva York, Routledge, 2009

Martínez Durán, Ana, *La casa del arquitecto*, tesis doctoral, Barcelona, UPC, 2007

Morata Socías, Josep, “Mediterraneidad y racionalismo en las vanguardias arquitectónicas de los años treinta: Italia y España”, en *Mayurqa*, 21, 1985

Pagano, Giuseppe, “Documenti di architettura rurale”, en *Casabella*, 95, 1935

—, *Tecnica dell'abitazione*, Milán, Hoepli, 1936

Peressutti, Enrico, “Architettura Mediterranea”, en *Quadrante*, 21, 1935

Pesquera González, Eduardo, *Libera, Ridolfi y Terragni. Sobre lo intemporal en la Arquitectura*, Argentina, Nobuko, 2012

Pizza, Antonio, *Arte y arquitectura moderna. 1851-1933*, Barcelona, Edicions UPC, 1999

—, *Giuseppe Terragni: arte y arquitectura en Italia durante los años treinta*, Arquitectura-Estudios críticos, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997

Pollini, Gino, “Il vetro nell'architettura moderna”, en *Natura*, 4, 1930

—, “Sull'interpretazione spaziale dell'architettura”, en *Elementi di architettura*, Milán, 1966

Polin, Giacomo, “Gli interni di Figini e Pollini come paesaggio artificiale” en *Rassegna*, 31, 1987

—, *La Casa Elettrica di Figini e Pollini*, Roma, Officina Edizioni, 1982

Protasoni, Sara, *Figini e Pollini*, Milán, Electa, 2010

Raggi, Franco, “Piccole architetture mobili”, en *Rassegna*, 31, settembre 1987

Rava, Carlo Enrico, “Svolta pericolosa. Situazione dell’Italia di fronte al razionalismo europeo” en *Domus*, 37, 1931

Savi, Vittorio, *Figini e Pollini: architetture 1927-1989*, Milán, Electa, 1990

Scarano, Rolando; Piamontese, Antonietta, “La ricerca dell’identità mediterranea italiana degli anni Trenta” en Portoghesi, Paolo; Scarano, Rolando, *L’Architettura del mediterraneo. Conservazione, Trasformazione, Innovazione*, Roma, Gangemi, 2003

Selvafolta, Ornella, “La natura nell’abitazione 1936 e 1940”, en *Interni*, 1989

Spinelli, Luigi; Irace, Fulvio (eds.), *Domus: 1928-1939*, Taschen, Charlotte & Peter Fiell, 2006

Tosolini, Paola, “A love pilgrimage. Luigi Figini’s travels to Ibiza and the lessons of vernacular architecture”, en AA.VV., *Viajes en la transición de la arq^a española hacia la modernidad*, actas del congreso, Pamplona, Universidad de Navarra, 2010

“Una casa di Luigi Figini”, en *Quadrante*, 31-32, 1935

“Una Casa Elettrica”, en *Parole della Edison ai suoi utenti*, 1930

Walther, Ingo, *Picasso*, Colonia, 1994

www.archivio.triennale.org

www.casadellarchitettura.eu

www.digitale.bnc.roma.sbn.it

www.ordinearchitetti.mi.it

Zorzi, Renzo, “Figini, Pollini, Adriano Olivetti”, en *Rassegna*, 31, settembre 1987

