UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE MADRID
ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA

EL GRUPO 7 EN LA FORMACIÓN DE LA ARQUITECTURA RACIONALISTA ITALIANA.

1927-1930

Tesis doctoral

Autora

ILARIA BERNARDI

2018

DEPARTAMENTO DE PROYECTOS ARQUITECTÓNICOS
ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA

EL GRUPO 7 EN LA FORMACIÓN DE LA ARQUITECTURA RACIONALISTA ITALIANA.

1927-1930

Tesis doctoral

Autora

ILARIA BERNARDI

Director de tesis

ÁLVARO SOTO AGUIRRE, Doctor arquitecto

Co-director de tesis

FILIPPO LAMBERTUCCI, Doctor arquitecto

2018

D.12

Tribunal nombrado por el Mgfc. Y Excmo. Sr. Rector de la Universidad Politécnica de Madrid, el día _____

Presidente D. _____

Vocal D. _____

Vocal D. _____

Vocal D. _____

Secretario D. _____

Realizado el acto de defensa y lectura de Tesis el día
en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid

Calificación: _____

EL PRESIDENTE

LOS VOCALES

EL SECRETARIO

ÍNDICE

Resumen	VII
Abstract	IX

Introducción	3
--------------------	---

Capítulo 1	
1900-1931. Cuadro sinóptico de los acontecimientos arquitectónicos en Europa	9

Capítulo 2	
1923-1926. Alianzas	19
2.1	Las escuelas de arquitectura y el Politécnico de Milán
2.2	Contexto italiano: los arquitectos “pomepier” y los modernos
2.3	La ciudad de Milán y sus obras
2.4	Personalidades del Grupo 7
2.5	Fundación y funcionamiento del Grupo 7
2.6	<i>Vers une architecture</i> : influencia de Le Corbusier
2.7	Conclusiones

Capítulo 3	
1926 -1927. Programa	37
3.1	Artículo I: Arquitectura
3.2	Artículo II: Los extranjeros
3.3	Artículos III y IV: "Una nueva época arcaica"
3.4	Reflexiones conclusivas sobre los artículos programáticos

Capítulo 4	
1927. Experimentos	59
4.1	La exposición en Monza de 1927
4.2	Los proyectos del Grupo 7: industrias y oficinas
4.3	Desde Italia hasta Europa a través de la correspondencia de Carlo Enrico Rava
4.4	<i>Die Wohnung</i> : la comparación italiana en Stuttgart
4.5	Viaje del Weissenhof: reflexiones sobre la arquitectura extranjera
4.6	Conclusiones

Capítulo 5	
1928. Arquitectura racional o nacional	79
5.1	La política fascista de 1928 y el empuje hacia un lenguaje nacional
5.2	Influencias de la política nacional en el Grupo 7
5.3	Primera Exposición Italiana de Arquitectura Racional en Roma.
5.4	Arte y racionalismo en los artículos de Carlo Enrico Rava y Adalberto Libera
5.5	Las casas en serie económicas e italianas de S. Larco y C. E. Rava
5.6	Adalberto Libera y las celdas residenciales
5.7	La crítica de la época con respecto a los proyectos racionales
5.8	Exposición del mobiliario económico y popular (ENAPI)
5.9	La modernización del Grupo 7

Capítulo 6

1929 - 1930. Encargos y éxitos.

6.1	Novocomum (1927-29).	101
6.1.1	Influencia del Grupo 7 en el proyecto del Novocomum	
6.1.2	La crítica y los aliados: preludio de nuevos escenarios	
6.2	Concurso del Plan urbano de Bolzano	121
6.3	La Casa Eléctrica	127
6.3.1	La IV Bienal de Monza, 1930	
6.3.2	La casa funcional	
6.3.3	La casa natural	

Capítulo 7

1931 - 55. End of the threads

149

7.1	“La nostra inchiesta sull’edilizia nazionale”	
7.2	Ciudad satélite obrera en Rebbio de Terragni y Sartoris, 1938	
7.3	La “casa para todos” y el programa INA-Casa	
7.4	Milán: Figini y Pollini, barrio Harrar, 1951-55	
7.5	Roma: A. Libera y la Unidad de habitación horizontal, 1950-54	
7.6	Pollini y Libera, el tema de la ciudad moderna en la universidad	

Conclusiones

187

Conclusions

193

Bibliografía

199

EL GRUPO 7 EN LA FORMACIÓN DE LA ARQUITECTURA RACIONALISTA ITALIANA.

1927-1930

RESUMEN

La tesis examina la formación, las vicisitudes colectivas e individuales y las obras realizadas por el Grupo 7, que protagonizó, una breve, pero importante, etapa de la arquitectura italiana entre 1926 y 1931.

El Grupo 7 – fundado por Giuseppe Terragni, Luigi Figini, Gino Pollini, Carlo Enrico Rava, Sebastiano Larco, Guido Frette, Ubaldo Castagnoli luego sustituido por Adalberto Libera – se forma en Milán, el área económica e industrialmente más desarrollada del país. Ya desde el principio, los arquitectos se dirigen a Europa, siguiendo los exponentes más importantes del movimiento moderno con una atención especial hacia los maestros alemanes y Le Corbusier.

El objetivo perseguido por el grupo es la modernización de la arquitectura italiana, lingüística y social, gracias a las nuevas teorías y a los nuevos medios de construcción, actualizados constantemente. El grupo declara sus intentos de reforma con la publicación de cuatro artículos programáticos (1926-1927), e intenta desarrollar las reflexiones fundacionales – entre las que cabe destacar la continuidad con la historia y la tradición italiana, la colocación del racionalismo italiano dentro del debate europeo, el uso de nuevos materiales de construcción – en los proyectos siguientes. En un principio, estos proyectos se realizan participando en exposiciones de gran relieve para conferir al grupo y a los principios de la arquitectura racionalista la máxima visibilidad.

En la primera ocasión pública, la III exposición de Artes Decorativas en Monza (1927), los arquitectos presentan industrias, investigando sobre la aplicación de los elementos constructivos seriales; el año siguiente diseñan las “casas económicas e italianas” para la primera Exposición de Arquitectura Racional Italiana (1928). Esta manifestación, organizada gracias a la presencia de A. Libera, que acaba de unirse al Grupo 7, es muy importante porque los arquitectos difunden a nivel nacional la discusión crítica y política a propósito del racionalismo italiano.

El Grupo 7 intuye que el tema de la casa, surgido inicialmente como idea proyectual durante la visita de algunos de los miembros al Weissenhof de Stuttgart, es lo que les permite colocarse de manera más eficaz en la acción de renovación de la ciudad y de la sociedad italiana.

Es decir que ellos básicamente eran un grupo de valientes arquitectos, con clientes en la clase burguesa, que intentaban llegar al máximo nivel de encargos públicos y a la clase política que en Roma y desde Roma expresaba la intención de poner en marcha un exaltante proyecto de renovación de la capital y de las ciudades italianas.

En los años siguientes la experimentación del tema de la vivienda empeñará al grupo y cada uno de sus miembros, como, por ejemplo, en la participación a los concursos para el Mobiliario económico de 1928, que les permitirá estudiar los interiores de las casas; en la propuesta del Plan urbano de Bolzano (1929), con atención hacia las áreas residenciales, pero también por las áreas industriales y terciario; hasta llegar a los primeros trabajos realizados justo en el ámbito de la vivienda, como el complejo residencial “Novocomum” (1927-1929) de Terragni y un pabellón construido para la IV exposición de Monza, como si fuera realmente una casa moderna: la Casa Eléctrica (1930), realización de cuatro miembros del Grupo 7.

Las dos obras se colocan enseguida en el ámbito teórico ya postulado por el grupo, ya que contribuyen a definir la identidad distintiva del racionalismo italiano con respecto a los demás movimientos europeos. Además, esas indican el camino para conseguir aquellos objetivos de modernización de la arquitectura italiana, que los siete arquitectos ya habían declarado con vehemencia.

En el momento cumbre de su popularidad, el Grupo 7 decide disgregarse, de manera espontánea, para formar un movimiento más amplio: el M.I.A.R. (Movimiento Italiano de Arquitectura Racional), que organiza la segunda Exposición de Arquitectura Racional (1931), y que sin embargo sufre una tajante interrupción a causa de la intervención de Marcello Piacentini y de su intención de restaurar el orden.

A partir de aquí el trabajo común para la afirmación de la arquitectura Racional propuesta por el Grupo 7 se interrumpe definitivamente.

Por eso, el último capítulo de la investigación se extiende más allá de la fecha oficial de la disolución del Grupo 7, para seguir a sus protagonistas en su reflexión, su proyecto y su intervención para la renovación de la ciudad moderna, predominada por el tema de la casa popular, prefabricada en los materiales y racional en su concepción. Se trata de un tema que ellos mismos, aunque de manera no sistemática, habían empezado a tratar en grupo desde distintos puntos de vista (los materiales, la industrialización, los interiores domésticos, la decoración, la relación con la naturaleza) y que perfeccionaron en los años sucesivos, ya durante la segunda guerra mundial (1941) – gracias a la iniciativa de Giuseppe Pagano y de la revista por él dirigida, *Casabella*; finalmente, se enfrentaron con la realidad de la gran reconstrucción italiana de la posguerra, cuando, en 1949, se lanzó el imponente programa nacional de reconstrucción y ampliación de las ciudades italianas, conocido como Programa INA-Casa.

La importancia de este recorrido resulta evidente en el proyecto que Terragni elaboró con Sartoris para el barrio obrero de Rebbio (1938), publicado por Pagano en uno de los tres números de *Casabella* dedicados a la Casa Popular en 1941. Y deviene importante resultado de la arquitectura racionalista italiana en la construcción del barrio Harrar Dessié en Milán, coordinado y parcialmente diseñado por Figini y Pollini (1951-55); y también en la Unidad de habitación horizontal del barrio Tuscolano (1950-54), realizada en Roma por otro gran protagonista del Grupo 7, Adalberto Libera, basada en los principios racionalistas que habían llevado a la teorización de la ciudad horizontal (véase también Pagano, Diotallevi, Marescotti en Milán).

La tesis termina reconociendo en estas obras la continuidad de pensamiento y proyectual de los grandes maestros del racionalismo italiano, obras en las que la visión de la arquitectura y de la ciudad racionalista, aprendida y compartida en la experiencia del Grupo 7, obtuvo su máximo reconocimiento en la maduración de sus protagonistas.

GROUP 7 IN THE FORMATION OF ITALIAN RATIONALIST ARCHITECTURE.

1927-1930

ABSTRACT

The thesis examines the formation, the individual and collective facts and the works accomplished by Group 7, fundamental character in the short but important season of Italian architecture from 1926 to 1931.

In 1926 the group is established by Giuseppe Terragni, Luigi Figini, Gino Pollini, Carlo Enrico Rava, Sebastiano Larco, Guido Frette, Ubaldo Castagnoli, soon substituted by Adalberto Libera, in Milan, the most economically active and most industrialized area of the country. Since the beginning the group turns to Europe, addressing and following the most relevant exponents of the modern movement, especially the German architects and Le Corbusier.

The objective pursued is the modernization of architecture in Italy, both in language and of the society, thanks to new theories and new building techniques, constantly updated. The reform purpose is declared via the publication of four program-articles (1926-27), whose most relevant propositions - among them the continuity with Italian tradition and history, the insertion of Italian rationalism into the European debate, the use of new construction materials - will be developed in the following projects by the group; these projects are accomplished taking part to wide-appeal exhibitions, to give both the group and the principles of rationalist architecture the largest visibility.

On the first public event, the 3rd Exhibition of Decorative Arts in Monza (1927), the architects present industrial plant projects, studying the application of serial construction elements; one year after, they engage in the design of "Italian economical houses" for the first Exhibition of Italian Rational Architecture (1928).

This exhibition, organized by the initiative of A. Libera, who recently joined the group, is fundamental because the architects take the critical and political debate about rationalism onto national level.

Group 7 realizes that the housing design theme, initially born as design prompt following the visit by some members of the group to the Weissenhof in Stuttgart, is the one who allows them to insert efficaciously into the action of reforming the Italian city and society.

They were a group of valorous architects, well established both in terms of private bourgeois-class assignments and of political assignments, that now tried to reach the highest level of public assignments, a political ground that in Rome and from Rome intended to drive stimulating projects of renewal of the capital and of the Italian cities.

In the next years the experiments on the housing subject will have fundamental consequences for the group and for each of its members. Among these the participation to competitions such as: Economical Furniture competition of 1928, that allows them to practice the housing interiors; the urban planning of Bolzano (1929), focusing on residential areas, but also on industrial and services areas; the first completed works, that for a fortunate coincidence of intentions regard exactly the housing subject, such as the residential building Novocomum (1927-29) by Terragni; and a pavilion for the 4th Exhibition in Monza, built as to be a real modern house, the Casa Elettrica (1930), elaborated by four members of Group 7.

These two works are immediately included in the theoretical discourse already set up by the group, because they help defining the distinctive identity of rationalism compared with the other European movements. Moreover, they trace the road to tread on to hit the target of modernization of the Italian architecture, purpose vigorously asserted by the architects.

At the top of its notoriety, Group 7 finds convenient to dismember and merge again into a national movement, the M.I.A.R. (Movimento Italiano di Architettura Razionale), that organizes the second Exhibition of Rational Architecture (1931), but will soon be cooled off by a clear intention of return to order, led by Marcello Piacentini. The collective work for the affirmation of rational architecture, started by Group 7, at this point is extinguished for good.

Thus, the last chapter of this study stretches beyond the official end of Group 7, to follow its protagonists in their reflections, projects and interventions for the modern city, at this time dominated by the social housing, prefabricated in materials and rational in concept. It is a subject that they, even though not in a systematic way, started to face collectively, when in group, by many viewpoints (materials, industrialization, interiors, furniture, relation with the nature) and that they developed in the following years during the World War II (1941), influenced by G. Pagano and his magazine *Casabella*.

Lastly, they confronted with the same housing subject during the time of the post-war reconstruction, when, in 1949, was launched the large national plan of reconstruction and extension of the Italian cities, known as INA-Casa Program.

The evidence of this trail is clear in the project elaborated by Terragni with Sartoris for the workers' residential neighborhood in Rebbio (1938), published by Pagano in one of the three *Casabella* issues dedicated to the Casa Popolare (Social housing) in 1941. It becomes then an important accomplishment of the Italian rationalist architecture the Harrar neighborhood in Milan, coordinated and in part directly designed by Figini and Pollini (1951-55); and the Unità di Abitazione Orizzontale within the Tuscolano urban intervention (1950-54), completed by the other great protagonist of Group 7, Adalberto Libera, based on rationalist principles that had prefigured the horizontal city - see the case of Pagano, Diotallevi, Marescotti for Milan.

The thesis ends retracing the continuity of theory and design in these works of the masters of Italian rationalism, in which the conceptual vision of the architecture and of the rational city, learned and shared within the experience of Group 7, reached its highest acknowledgement in the maturity of its protagonists.

*A Andrea, a mi hijo,
a mi familia*

EL GRUPO 7 EN LA FORMACIÓN DE LA ARQUITECTURA RACIONALISTA ITALIANA.

1927-1930

INTRODUCCIÓN

«Un solo blanco al que apuntar, difícil, pero muy claro y determinado; la sensación [...] de poseer la verdad, una sola verdad, inconfundible brota de aquel “espíritu nuevo” que se iba difundiendo en Europa y que nos llegaba, con eco amortiguado a través de los confines ... (el “espíritu nuevo” del Grupo 7, el “Europeísmo” de Persico). Más bien una verdad total, maniquea que luego, a distancia de tiempo [...] solo parece una verdad parcial, o, mejor dicho, una verdad mezclada al error y también a cierto “fanatismo” de neófitos, que hoy resulta muy difícil, y muy controvertido, determinar el porcentaje de error, y no, innato en aquella nuestra ciega y fideísta creencia».

Luigi Figini

Objetivo de la tesis

El objetivo de la tesis es demostrar que el Grupo 7 ha sido un elemento fundamental en la breve, pero igualmente importante etapa de la arquitectura italiana de 1926 a 1930, contribuyendo de manera decisiva a la formación de sus protagonistas principales: Terragni, Figini, Pollini y Libera; además esta tesis quiere comprobar que los que sobrevivieron a la segunda guerra mundial, con sus obras y enseñanzas, contribuyeron a concretar los principios de la arquitectura racionalista, con continuidad y coherencia con respecto a las finalidades iniciales del Grupo 7.

A través del análisis de la documentación original de archivo y de la crítica contemporánea y posterior a aquel período, la tesis examina de manera detallada la formación y los casos colectivos e individuales del Grupo 7 hasta observar a los protagonistas en la sucesiva fase de reflexión y de proyección de la ciudad moderna que tuvieron la oportunidad de realizar en Italia durante la posguerra.

Se trata de temas que estos arquitectos empezaron a abordar en grupo desde perspectivas diferentes – los materiales, las relaciones con el proceso de industrialización, los interiores de las casas, el mobiliario, la relación con el paisaje – y que concretaron, individualmente, en los proyectos y en las edificaciones de la casa popular, moderna en los materiales y racional en la concepción.

Estado de la cuestión

El Grupo 7, fundado en Milán en 1926 por siete jóvenes estudiantes, nacidos a principios del siglo XX, y que se disolvió oficialmente cuatro años más tarde, ha conquistado un puesto de relieve al lado de los maestros de la arquitectura moderna europea.

Los jóvenes fundadores del Grupo 7 – Giuseppe Terragni, Luigi Figini, Gino Pollini, Carlo Enrico Rava, Sebastiano Larco, Guido Frette y Ubaldo Castagnoli – estudian en Milán. Comparten una visión de su tiempo que es la que se percibe en el Norte de Italia, el área más abierta, económicamente más audaz e industrialmente más viva de todo el país. El desarrollo industrial, las innovaciones tecnológicas, la ampliación de los mercados, el progreso social los acostumbraron a

mirar hacia el extranjero con espíritu de abertura. Estos elementos coinciden con la afirmación de un renovado lenguaje de la arquitectura que sea instrumento de difusión de la nueva civilización: la civilización de las máquinas y de la modernidad.

El internacionalismo del contexto en que se forman choca con el espíritu nacionalista declarado en la construcción de la nueva Italia de Mussolini. Los jóvenes del Grupo 7 la apoyan abiertamente, acogiendo, a la vez, las novedades que llegaban de la Europa septentrional. Su reto es reformar el lenguaje y los contenidos de la arquitectura italiana gracias a inspiraciones internacionales que reelaboran, con la finalidad de crear una nueva arquitectura más moderna y original.

La entrada de Adalberto Libera en el Grupo 7 da un nuevo impulso a la dinámica interior del grupo, contribuyendo notablemente a la realización del programa “nacional” de los siete, alrededor del cual ellos elaboran su estrategia cultural. Adalberto Libera, originario de Trentino y por eso en relación con la cultura alemana - hasta 1918 la región Trentino formaba parte del Imperio Austriaco - estudia en Roma y desliza el enfoque hacia la necesidad de presentar la arquitectura racional en la capital, arquitectura que debe ser «síntesis exacta del pasado y del porvenir»¹.

Al carácter lombardo originario del Grupo 7, Libera le asocia el elemento romano, relacionado con la historia, con la política y con las instituciones centrales de la capital. En la Primera Exposición Italiana de Arquitectura Racional, organizada por Libera en Roma, al lado de los proyectos del Grupo 7 participa una amplia delegación de arquitectos, procedentes de tradiciones regionales diferentes: en aquella ocasión se manifestó la fuerza “polisémica” del adjetivo *racional*, surgido durante una discusión - más de uno de los componentes del Grupo 7 reivindica su paternidad.

La elección del tema de la exposición, la casa económica e italiana, en los años sucesivos irá adquiriendo mucha importancia, para el grupo y para cada uno de sus exponentes: el tema de la casa era el que permitía colocarse de manera más eficaz dentro del tema de la renovación de la sociedad y de la ciudad.

Los proyectos realizados por el Grupo 7, pues, se relacionan con su marco histórico, con el intento de convertir la arquitectura en «arte de estado»² capaz de modernizar las ciudades italianas. Con el manifiesto programático en cuatro artículos (1926-1927), con la participación y la organización de exposiciones de gran resonancia³, con la realización de sus obras: el Novocomum (1927-29) y la Casa Eléctrica (1930) y, en fin, con la participación a los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna, el Grupo 7 declara el camino que la arquitectura italiana tiene que emprender: renovar los contenidos y el lenguaje de la italianidad en arquitectura, coherentemente con la lógica racional, separada del puro funcionalismo internacional y contrapuesta a la academia, con la finalidad de participar y contribuir de manera directa a la transformación hacia la modernidad.

En 1930 el Grupo 7 se disuelve y sus miembros confluyen en el más extenso movimiento del M.I.A.R. (Movimiento Italiano de Arquitectura Racional), que organiza la segunda Exposición de Arquitectura Racional. Este trabajo, pues, sigue la historia del Grupo 7 y estudia sus proyectos hasta 1930 cuando, sus mismos fundadores deciden poner fin a la actividad.

Pero la labor de los protagonistas del Grupo 7 no termina; empiezan las carreras individuales de

1 Minnucci G., Libera A., "Introduzione alla esposizione", 1928.

2 P. M. Bardi, 1931.

3 Exposición de las Artes Decorativas en Monza, 1927 y 1930; Primera Exposición de Arquitectura Racional en Roma, 1928; Exposición del mobiliario económico en Milán, 1928.

Terragni, Libera, Figini y Pollini que consiguen importantes resultados: Terragni en Como y en Milán; Figini y Pollini en el Norte, con Adriano Olivetti; Libera en Roma, en el E42 y en los barrios de la ciudad en expansión; los clientes públicos y privados los sitúan entre los líderes de la modernidad arquitectónica italiana.

La presente investigación cita de paso las obras de los años '30, centrándose más en la influencia que el trabajo teórico y de proyecto compartido en los años 1927-1930, con los artículos de programa, la organización de exposiciones y los proyectos construidos, ejerció en su madurez.

A los cuatro protagonistas del Grupo 7, Terragni, Libera, Figini y Pollini se le han dedicado más de 100 monografías. Las principales publicaciones que solo se refieren al Grupo 7 son el libro de M. Costanzo, *Adalberto Libera e il Gruppo 7* (2004), donde se recupera la historia del grupo a través de la correspondencia de Libera; tres artículos recientes⁴ y el libro sobre la Casa Eléctrica de G. Polin⁵ (1982).

El interés de la crítica para los miembros del Grupo 7 depende, sin duda, de la fuerte idea de reforma de su mensaje y, desde luego, de la calidad de su arquitectura.

Así como, igualmente, la crítica sobre estos fundadores y exponentes del racionalismo italiano ha ofrecido diferentes valoraciones, según el período histórico de revisión⁶. Sin embargo, Libera, Figini y Pollini recibieron encargos también después de la segunda guerra mundial y estos serán objeto de análisis en el último capítulo de la tesis.

Hipótesis

En los años '30 y ya durante la guerra, gracias a Giuseppe Pagano y a la revista que dirigía, Casabella, el tema de la casa popular se hace patente: la modernidad de la arquitectura está relacionada con una cuestión funcional y social en el diseño de la ciudad.

El tema de la casa es el que permite, más que las demás realizaciones de los arquitectos en sus obras individuales, de marcar puntos de enlace, hilos conductores, entre las intenciones del Grupo 7 y los proyectos de la madurez.

En especial, se formula una hipótesis crítico-interpretativa, según la cual el tema de la casa racional en la ciudad moderna fue abordado integralmente por Terragni, por Figini y Pollini y por Libera, y estos últimos tres lo realizaron persiguiendo los objetivos de reforma de la arquitectura propuestos dentro del Grupo 7.

Para demostrar esta hipótesis se han seleccionado tres proyectos de relieve: se trata de barrios residenciales a escala urbana que representaron las primeras ocasiones para demostrar la validez de

4 Dos artículos de la monografía de Figini y Pollini, escritos por F. Irace, "Confronti: il laboratorio milanese negli sviluppi dell'architettura razionale" y por M. Talamona, "Primi passi verso l'Europa, 1927-1933" en Gregotti V., Marzari G., *Figini Pollini catalogo*, Milano, Electa, 1998. Un artículo de G. Polin, "Libera e il Gruppo 7" en VV.AA., *Adalberto Libera, opera completa*, Milano, Electa, 2001.

5 Polin G., *La casa elettrica di Figini e Pollini*, Roma, Officina Edizioni, 1982. Giacomo Polin fue un colaborador de Figini y Pollini desde los años '80.

6 Cuadro crítico que, en la segunda posguerra, parecía apuntar hacia la coincidencia de la modernidad arquitectónica con el antifascismo: en el capítulo "El Grupo 7 y el MIAR", Bruno Zevi da la definición de MIAR como «único esfuerzo serio de renovar la costumbre, además del lenguaje de la arquitectura italiana», en Zevi B., *Storia dell'architettura moderna*, Torino, Einaudi, 1950, págs. 187.

los principios de la arquitectura racional, por fin, en la ciudad y para la ciudad, como continuación del programa originario del Grupo 7.

La continuidad se evidenciará en el proyecto de Terragni y Sartoris para el barrio obrero en Rebbio (Como, 1938), publicado por Pagano en uno de los tres números de Casabella dedicados a la Casa Popular en 1941.

Se hará evidente también en Adalberto Libera, encargado en 1949 de elaborar en tres manuales oficiales las directrices para el diseño de nuevos barrios de residencias económicas y populares para el Programa INA-Casa de reconstrucción y ampliación de las ciudades italianas. Los principios de la metodología de proyecto racionalista se evidenciarán, finalmente, en los proyectos del mismo programa que encargaron a Figini y Pollini en Milán (1951-55) y a Libera en Roma (1950-54).

Método de desarrollo

El material bibliográfico de esta investigación procede fundamentalmente de fuentes de archivo originales, consultadas directamente del Archivo Figini y Pollini, en el museo MART de Rovereto. El archivo recoge casi todo el material profesional de Figini y Pollini. Los libros y las revistas de la época se han consultado en la Biblioteca de Valle Giulia en Roma y proceden sobre todo del Fondo de Gaetano Minnucci.

Después de la consulta y recogida del material se ha realizado una primera redacción de la tesis, soportada por mis dos directores, el Profesor Álvaro Soto Aguirre y el Profesor Filippo Lambertucci, a los que agradezco muchísimo por la esmerada lectura de las versiones de este trabajo, permitiéndome así identificar unos ámbitos de investigación que mereciera profundizar.

Por eso, una nueva consulta en el archivo MART ha sido necesaria para confirmar con mayor precisión algunos pasajes de la tesis.

A la segunda recolección del material siguió la redacción final de la tesis, respaldada por el dialogo con el Prof. Lucio Valerio Barbera, ex presidente de la Facultad de Arquitectura de La Sapienza de Roma, arquitecto de la generación siguiente al Grupo 7. A él deseo expresar mi sincero agradecimiento por sus estimulantes observaciones a través de las que ha beneficiado de mi investigación.

Han representado una contribución esencial para el completamiento de la investigación los encuentros con el Profesor Giorgio Ciucci, y con el Profesor Antonino Saggio, arquitectos e historiadores entre los máximos expertos de racionalismo italiano.

La comprobación final de la hipótesis se ha realizado gracias a las entrevistas a estos catedráticos, cuyos preciosos comentarios han revelado la honda complejidad de un tema tan interesante, exigente y especialmente vivo.

Articulación de la tesis

En este cuadro la tesis entra en los pormenores de la breve historia del Grupo 7; se ha tratado de componer la historia como un conjunto de varias microhistorias, para reconstruir de la manera más detallada posible los acontecimientos resumidos en el siguiente índice temático.

Capítulo 1: Cuadro sinóptico. 1900-1931

Se coleccionan los acontecimientos arquitectónicos europeos más significativos de principios del siglo XX para trazar un panorama del contexto histórico en el que el Grupo 7 actuó y para hallar los elementos que influenciaron formación y actividad profesional del grupo.

Capítulo 2: Alianzas. 1923-1926

Se analiza la formación del Grupo 7, en relación con la enseñanza que se impartía en el Politécnico de Milán y en Roma. En 1926 el Grupo 7 atribuye el atraso en la formación de los arquitectos a los profesores académicos: la batalla del Grupo 7 es la de un frente moderno que quiere ofrecerse como sustituto de las tendencias de tiempos pasados. Se explica el funcionamiento del Grupo 7, la división de los papeles de cada miembro, las personalidades.

Capítulo 3: Programa. 1926-1927

Con el análisis de los artículos programáticos, se evidencia la reacción al “espíritu nuevo” que sopla en toda Europa: ellos afirman que la arquitectura racional es la única que puede devolverle a Italia un papel de gran importancia en el debate europeo, porque reúne modernidad internacional e historia italiana. Futurismo es una palabra en decadencia, racionalismo es de orden. Los temas de la casa-tipo, de la serie, de la renuncia al individualismo, de las técnicas modernas, representan la base teórica de los futuros proyectos del Grupo 7.

Capítulo 4: Experimentos. 1927

La exposición de Monza es la primera ocasión pública del grupo y para ésta se elige el tema de la industria. Se estudian las referencias entre Milán y Alemania; internacionalismo y producción industrial. Con la exposición italiana los arquitectos atraen la atención de la crítica extranjera: participan en la exposición *Die Wohnung* en Stuttgart, visitan el Weissenhof y construyen la propia identidad italiana marcando las diferencias. Libera entra en el Grupo 7.

Capítulo 5: Arquitectura racional o nacional. 1928

En 1928, con la política de transformación del territorio puesta en marcha por el gobierno, el Grupo 7 organiza la primera Exposición de Arquitectura Racional en Roma y presenta el racionalismo con el carácter de “partido”. Con esta exposición se mantienen abiertas varias posibilidades: se incluyen en el debate el funcionalismo, el arte y el regionalismo, en relación con la racionalidad. El Grupo 7 presenta diseños de pequeñas casas económicas italianas.

Capítulo 6: Encargos y éxitos. 1929-30

El primer éxito es la victoria en el concurso del Plan urbano de Bolzano. Las dos obras construidas, el Novocomum de G. Terragni y la Casa Eléctrica, marcan la efectiva entrada del Grupo 7 en el debate sobre la arquitectura nacional: los autores trazan una línea de separación entre lo que les pertenece a los arquitectos europeos y lo que les pertenece a ellos, arquitectos italianos. Se hace

evidente la distinción entre el carácter funcionalista y el poético como doble registro en el debate sobre el racionalismo.

Capítulo 7: End of the threads. 1931-55

El último capítulo resume las circunstancias de la disolución oficial del Grupo 7 hasta la disgregación del MIAR: final de un recorrido común que ha marcado el nacimiento y la cumbre del racionalismo italiano. La idea de G. Pagano, comprometido en la promoción de la “casa para todos”, la interpretará Terragni y, en la posguerra, la realizarán Figini, Pollini y Libera en un marco histórico, político y cultural completamente transformado.

La autora se declara la única responsable de eventuales imprecisiones y errores a lo largo del texto.

Capítulo 1
**1900-1931. CUADRO SINÓPTICO DE LOS ACONTECIMIENTOS
ARQUITECTÓNICOS EN EUROPA**

«Este deseo de lucidez ahora nos lleva, y así tiene que ser, a investigar las razones de la aparente incertidumbre que sigue afectando la arquitectura italiana, intentando establecer cuál es la parte más realmente absoluta y significativa de los logros alcanzados en el extranjero».

Grupo 7, II artículo, enero de 1927.

El cuadro sinóptico que precede esta tesis recoge los acontecimientos históricos, arquitectónicos y culturales más importantes, antecedentes a la formación oficial del Grupo 7 (1900-1926) y contemporáneos al grupo hasta su disgregación (1927-1931), llamando la atención sobre dos períodos fundamentales: el periodo de la formación cultural de los miembros del grupo y el de su actividad profesional.

La finalidad del cuadro sinóptico es la de distinguir los acontecimientos artísticos, arquitectónicos y técnicos que marcaron de manera profunda la formación y, sucesivamente, la intensa actividad del Grupo 7. En esta selección la fecha inicial, el año 1900, es una elección arbitraria, pero se supone que los movimientos y los acontecimientos que más influenciaron la formación de los jóvenes estudiantes, nacidos entre 1903 y 1904, remontan a principios del siglo XX, cuando la generación que precedió la de nuestros arquitectos impulsó las Vanguardias artísticas y culturales.

PERIODO DE
FORMACIÓN

Por eso, el cuadro analizará dos períodos temporales.

El primer período, el de la formación juvenil de los siete arquitectos, se caracterizó por nuevas tendencias artísticas, avances tecnológicos y nuevas teorías y proyectos arquitectónicos experimentales, de los que nuestros arquitectos se enteraron consultando libros y revistas internacionales¹: podríamos decir que se trató de una formación autodidacta ya que la escuela de arquitectura del Politécnico de Milán², que atendieron los siete arquitectos, en aquella época enseñaba el oficio de arquitecto decorador e impartía clases de composición arquitectónica basadas en la antigüedad clásica o ecléctica, pertenecientes al siglo anterior – por cierto el movimiento futurista no formaba parte de los programas de la escuela.

Entre las muchas corrientes culturales y los muchos progresos técnicos y arquitectónicos que se desarrollaron en Europa durante el primer cuarto del siglo XX, los ejemplos que estos arquitectos eligieron para investigar influenciaron profundamente los primeros proyectos del grupo: de ahí surgieron los cuatro artículos programáticos, publicados entre diciembre de 1926 y mayo de 1927, en los que el Grupo 7 declaró los principios de la nueva arquitectura “racional” italiana; y los seis proyectos presentados en la III Bienal de Artes Decorativas de Monza de 1927, primera aplicación práctica de las afirmaciones vertidas en los artículos.

1 Sabemos que las principales publicaciones consultadas fueron: Le Corbusier, *Vers une architecture*, 1923; W. Gropius, *Internationale Architektur*, 1925. Revistas: «L'architecture Vivante»; «Moderne Bauformen»; «Almanach d'Architecture Moderne. L'esprit nouveau».

2 Véase el capítulo 2 para profundizar el período en que los siete futuros arquitectos estudiaban en el Politécnico de Milán, los estudios del Politécnico y las escuelas de Arquitectura en Italia.

Se subraya que en 1926 casi todos los miembros del Grupo 7 acababan de licenciarse³ y rozaban los 23-24 años.

PERIODO
PROFESIONAL

El segundo período, entre 1927 y 1931, período de formación y de inicio de la actividad del Grupo 7, se desarrolló en un momento importantísimo para el panorama arquitectónico internacional: entre los acontecimientos principales podemos destacar la convocatoria del concurso internacional para el Palacio de la Sociedad de las Naciones de Ginebra (1926-1927), la construcción del barrio Weissenhof de Stuttgart (1927) y la institución de los CIAM (1928, 1929, 1930).

El Grupo 7 tuvo que enfrentarse inmediatamente con lo que estaba pasando en el extranjero: Pollini, Rava, Libera y Terragni fueron a Stuttgart cuando se abrió el Weissenhof, para observar y experimentar en directo los diferentes modelos internacionales; el Grupo 7, con el deseo de destacar en el panorama de la arquitectura italiana con un «nuevo espíritu innovador», como escribieron en el artículo I, tenía que relacionarse con las teorías que procedían del extranjero y declarar cuáles compartía y cuáles criticaba, según los principios que iba elaborando en aquellos mismos años.

El Novocomum (1927-1929) y la Casa Eléctrica (1930) son los primeros resultados de este período, y los únicos proyectos construidos; representan los primeros ejemplos del espíritu de reforma moderna, y demuestran la gran importancia del Grupo 7, no sólo para las experiencias futuras de los miembros del grupo, sino también para el panorama de la formación de la arquitectura italiana entre 1931 y 1941, hasta llegar a las experiencias de proyecto de la posguerra.

CRITERIO DE
SELECCIÓN

Con este cuadro sinóptico, pues, se quieren destacar algunos acontecimientos fundamentales, seleccionados según tres criterios.

El primero, esencial, es referir los ejemplos arquitectónicos que el Grupo 7 declaró explícitamente en los cuatro artículos programáticos, publicados en «Rassegna Italiana» en 1927; en el cuadro sinóptico se evidencian en color negro.

El segundo criterio es una integración de los acontecimientos arquitectónicos que el Grupo 7 no había mencionado de manera explícita, pero igualmente importantes en el panorama arquitectónico italiano, europeo y mundial entre 1900 y 1931. A pesar de que en ningún artículo el grupo alude directamente a estos acontecimientos, es muy probable que ellos lo hayan conocido, y, en ocasiones, los hayan discutido y comentado. Estos acontecimientos están marcados en color gris.

El tercer y último criterio pone de relieve algunos importantes avances en el ámbito técnico, científico y cultural que influenciaron las mayores investigaciones de la arquitectura moderna en Europa y en el mundo. Esta parte es importante en el ámbito de la arquitectura y la construcción, especialmente por el continuo avance de nuevos materiales y nuevas técnicas de construcción.

El artículo II del Grupo 7 sigue representando, hoy en día, el único documento en el que los siete arquitectos declararon explícitamente las referencias arquitectónicas y culturales que utilizaron en la creación de su propio lenguaje arquitectónico. Estas informaciones, con nombres, fechas y lugares se han referido integralmente en el cuadro sinóptico, repitiendo la secuencia de los países – Alemania, Austria, Francia – añadiendo una columna relativa a Italia, otras para países que el grupo

3 G. Frette y U. Castagnoli (que dejó el Grupo 7 antes de mayo de 1927) se habían licenciado en 1925. G. Terragni, L. Figini, C.E. Rava, junto a P. Bottoni se licenciaron en 1926. G. Pollini se licenció en 1927 y A. Libera en 1928.

no ha mencionado, como Inglaterra y Estados Unidos, y juntando los acontecimientos según el área lingüístico-cultural, como Francia-Suiza u Holanda-Bélgica.

Sin embargo, existen personajes y obras que, aunque no mencionados por ellos, no es posible que los siete arquitectos no los conocieran, ya que sus miembros estaban constantemente al día a través de publicaciones de arquitectura extranjera. Un caso emblemático, por ejemplo, es la figura de Adolf Loos, nunca mencionado en el panorama austríaco descrito por el Grupo 7 en el artículo II; o la de Hugo Häring, arquitecto con quien C. E. Rava estuvo en contacto por medio de cartas, sin aludir a ninguna de sus obras.

Por esta razón, los acontecimientos presentes en el cuadro sinóptico representan el panorama de lo que estaba sucediendo en Europa de manera más amplia y completa con respecto a lo que explícitamente mencionó el Grupo 7; en el capítulo 3 se tratarán los criterios de selección y porqué sólo comentan algunas de las obras entre los proyectos contemporáneos.

Como demuestra este cuadro cronológico, el Grupo 7 conocía casi todos los acontecimientos arquitectónicos de relieve en aquella época, y especialmente las teorías y las obras de Le Corbusier y Gropius que influenciaron de manera incisiva las reflexiones de los jóvenes arquitectos italianos. Podemos decir que estos siete arquitectos, sin ser los únicos que se interesaban en las nuevas teorías internacionales, desde luego fueron los primeros que, aunque muy jóvenes, entendieron inmediatamente la importancia y el valor de estas, y se apresuraron a difundir y comentar las nuevas ideas en los artículos programáticos, para dar inicio de manera activa a la reforma de la arquitectura italiana. Objetivo ambicioso, pero, para estos jóvenes, igualmente alcanzable y necesario.

	ITALIA	ALEMANIA	AUSTRIA	FRANCIA - SUISSA	HOLANDA - BELGICA	PAÍSES ESCANDINAVOS	RUSIA	ESPAÑA	PAÍSES ANGLOSAJONES: EE UU, UK	AVANCES DE TÉCNICA Y CULTURA
1900-1904 TENDENCIAS entre fin de 1800 e inicio de 1900	- D'Aronco: Pabellones en la Exposición de Turín (1902). - Sommaruga: Palazzo Castiglioni, Milán (1903).	- Messel: Almacenes Wertheim, Berlín (1904).	- Olbrich: Colonia de los Artistas, Darmstadt (1901).	- Grand Palais y Petit Palais, París (1900). - Garnier: <i>Cité Industrielle</i> (1901). - Perret: Casa en Rue Franklin, París (1903).	- Berlage: Plan urbano de expansión di Ámsterdam Sur (1902). - Van de Velde: Museo Folkwang, Hagen (1902).			- Gaudí: Parco Güell, Barcelona (1900).	- Mackintosh: Hill House a Helensburgh, Glasgow (1902). - Wright: Larkin Building, Buffalo, N.Y. (1904). - Unwin y Parker: Letchworth, primera Garden City, UK (1903).	- Paneles de madera contrachapada (1900). - Primer alto horno eléctrico para la producción del arrabio. (1904) - Korn inventa la fototelegrafía (1904).
1905-09 Periodo PROTO RACIONALISTA	- Basile: Villa Fassini, Palermo (1906). - Moretti: Central eléctrica, Trezzo d'Adda (1906). - Exposición de Milán (1906). - D'Aronco: Casa Santoro en Estambul (1907). - Piacentini: Plan urbano de Bérgamo (1908-1925). - Primeras pinturas metafísicas de De Chirico (1909). - Marinetti funda el Movimiento Futurista en la revista <i>Figaro</i> , París (1909).	- Fundación del Deutsch Werkbund in Germania (1907). - Muthesius: Casa Freudenberg, Berlín-Nikolassee (1907). - Behrens deviene arquitecto de la A.E.G. (Compañía Eléctrica General) de Berlín (1908). - Behrens: Fabrica de Turbinas A.E.G., Berlín (1909). - Fundación di Hellerau, primera Garden City alemana, cerca de Dresda (1909).	- Wagner: Banca Postale Postsparkasse, Viena (1905). - Hoffmann: Palais Stoclet, Bruselas (1905). - Olbrich: Almacenes Tietz en Dusseldorf; Feinhals Haus, Colonia (1908). - Loos: Ornament und Verbrechen (1908).	- Perret: Garaje en Rue Ponthieu, París (1905). - Garnier nominado arquitecto capo de la ciudad de Lyon (1905). - Garnier: Edificios públicos, Lyon (1909). - Maillart: primer puente en hormigón armado monolítico en Tavanasa, Suissa (1905). - Maillart: Lagerhaus, Zúrich, primera estructura con columnas fungiformes (1908).	- Van de Velde: Kunstschule, Weimar (1906).	- Saarinen, Gesellius, Lindgren: Estación de Helsinki (1905). - Ostberg: Ayuntamiento de Stockholm (1909).	Kandinsky funda en Mónaco la «Nueva Asociación Artística» (1909).	- Gaudí: Casas Batlo e Mila, Barcelona (1905).	- Mackintosh: Biblioteca de la Escuela de Arte, Glasgow (1907). - Wright: Unity Church en Oak Park, Chicago (1906). - Wright: Robie House, Chicago (1909).	- Apollinaire: <i>L'enchanteur pourrissant</i> (1908). - Vidrio infrangible (1905). - Aplicación del sistema de aire acondicionado en la edilicia (1906). - Primeros autobuses en París (1906). - Bombilla de tungsteno (1907). - Lumière inventa la fotografía de colores (1907). - Primera travesía aérea del Canal de la Mancha (1909).
1910-13 Periodo VANGUARDIAS	- Sant'Elia: villa a Como (1911). - Exposición Internacional de Turín (1911). - Primera exposición futurista en París (1912). - Sant'Elia participa en la exposición «Nuevas Tendencias» (1912). - Sant'Elia: diseños de la <i>Città Futura</i> (1913).	- Poelzig: Oficinas en Breslavia (1910). - Berg: Jahrhunderts Halle, Breslavia (1910). - Muebles modulares producidos por el Deutsche Werkstätten (1910). - Gropius, Meyer: Oficinas Fagus, Alfeld an der Leine (1911). - Fundación y primera exposición del <i>Blaue Reiter</i> (1911). - Poelzig: Fabrica en Lublino (1912). - Steiner: Goetheanum, Dornach (1913).	- Loos: Casa Steiner y Palacio en la Michaelerplatz, Viena (1910).						- Silos en Montreal, Canadá (1910). - Gilbert: Woolworth Building, New York (1911).	- Goma sintética (1910). - Se instituye la Asociación Internacional de la Garden City (1912). - Celofán (1912). - Apollinaire: <i>Les peintres cubistes e Alcools</i> (1913). - Proust inicia la publicación de <i>À la recherche du temps perdu</i> . (1913).

	ITALIA	ALEMANIA	AUSTRIA	FRANCIA - SUISSA	HOLANDA - BELGICA	PAISES ESCANDINAVOS	RUSIA	ESPANA	PAÍSES ANGLOSAJONES: EE UU, UK	AVANCES DE TECNICA Y CULTURA
1914-18 Periodo PRIMERA GUERRA MUNDIAL	- Manifiesto de la arquitectura futurista (1914). - Boccioni: <i>Dinamismo plastico</i> (1914). - Italia entra en la I Guerra Mundial contra el Imperio Austrohúngaro (1915).	- Exposición de Colonia (1914). Taut: Pabellón del vidrio; Hoffmann: Pabellón austriaco; Van de Velde: Teatro; Gropius y Meyer: edificio industrial (1914). - Bensel: Central termoeléctrica, Hamburgo (1914-15). - Formación del Novembergruppe, Berlín (1918).	- Wagner: Villa Wagner, Viena (1914).	- Le Corbusier: Casa Dom-Ino (1914). - Freyssinet: Hangares, Orly (1916). - Le Corbusier, Ozenfant: <i>Après le Cubisme</i> (1918).	- Rietveld: Silla rojo-azul (1917). - Se funda la revista <i>De Stijl</i> , Leiden (1917).		- Malévich: Manifiesto del suprematismo (1915). - Revolución Rusa en San Petersburgo (1917).		- Fundación de la <i>Design and Industries Association</i> (1915).	- Primeros <i>readymade</i> de Duchamp (1914). - Primera película en color. (1915). - Freud: <i>Introducción al estudio de la psicoanálisis</i> (1916). - Patente del acero inoxidable (1916). - Tzara: Manifiesto dadaísta (1918). - Apollinaire: <i>L'esprit nouveau et le poète</i> . (1918). - Fin de la I Guerra Mundial en todos los frentes (1918).
1919-22 Periodo POSGUERRA de la PRIMERA GUERRA MUNDIAL	- Muzio: Cà Brutta, Milán, (1919-1923). - Figini, Terragni, Rava empiezan la carrera en el Politécnico de Milán (1922). - El partido fascista forma el nuevo gobierno (1922). - Sarfatti funda el movimiento “Novecento” (1922) - Giovannoni, Sabatini: barrio La Garbatella, Roma (1922-28). - Torres: Istituto Elioterapico agli Alberoni (1922-23).	- Gropius funda el Bauhaus de Weimar (1919). - Taut: <i>Die Stadtkrone</i> (1919). - Poelzig: Teatro de masa, Berlín (1919). - May: Siedlung rural, Slesia (1919). - Kreis: depósito de carbón, oficinas Krupp (1920). - Mendelsohn: Torre Einstein, Potsdam (1920). - Behrens: Oficinas Hoechster Farbwerke, Frankfurt (1920). - Frede: Edificio de la administración, Halle (1921-23). - Gerson: Thaliahaus, Hamburgo. - Ducker: Grandes Almacenes, Stuttgart (1921-22). - Gropius: Monumento a los Caidos de Marzo, Weimar; Casa Sommerfeld, Dahlem (1921). - Kreis: Torre rascacielos, Dusseldorf (1922-24). - Fisher y Hamm: Deposito de carbón (1922-23). - Korn: villa cerca de Berlin, (1922-23). - Mendelsohn: bodega Weichmann, Gleiwitz (1922).	- Loos arquitecto jefe del Ayuntamiento de Viena (1920). - Loos: Casas obreras, Viena (1922).	- Perret: Fábrica textil en la avenue Anguste, París (1919). - Le Corbusier con Ozenfant funda la revista <i>L'Esprit Nouveau</i> (1920). - Le Corbusier: Villa Citrohan (1921). - Le Corbusier: villa, Veaucresson (1922-23). - Le Corbusier: Plan voisin (1922-25). - Exposición del movimiento Dada, París (1922).	- Oud: Café De Unie, Rotterdam (1922). - Van Doesburg trae el neoplasticismo al Bauhaus. - Bourgeois & Der Swaelmen: <i>La Cité moderne</i> , Bruselas (1922-25).		- Gabo, Pevsner: «Manifiesto del realismo» (1920). - Tatlin: Monumento de la Tercera Internacional, Mosca (1920).		- Concurso de la Chicago Tribune Tower (1922). Primer premio: Hood e Howells; segundo premio: Saarinen; solución de Gropius, de Knut Lömberg Holm y de Byovet y Duker; solución de Piacentini y de Dioguardi. - De Soissons: Welwyn, segunda ciudad jardín en UK (1919).	- Tratado de Versailles (1919) - Primera transmisión radio (1920). - Mumford: <i>The Story of Utopias</i> (1922).

	ITALIA	ALEMANIA	AUSTRIA	FRANCIA - SUISSA	HOLANDA - BELGICA	PAISES ESCANDINAVOS	RUSIA	ESPANA	PAISES ANGLOSAJONES: EE UU, UK	AVANCES DE TECNICA Y CULTURA
1923	- Loos: Villa Moissi, Venezia.	- Gropius y Meyer: International Philosophenheim, Erlagen. - Korn: barrio «Grandes Tiendas», Berlín.	- Steiner: segundo Goetheanum, Dornach.	- Le Corbusier: Atelier de Ozenfant. - Le Corbusier: Villa en el lago, Ginebra. - Le Corbusier: Maison La Roche, París. - Le Corbusier: <i>Vers une Architecture</i> . - Exposición De Stijl, París. - Perret: Notre-Dame, Le Raincy.	- Van Doesburg, Van Eesteren, Rietveld: proyecto de Hôtel Particulier.		- Vesnin: Cámara del Trabajo, Mosca. - Proyectos industriales promovidos de la escuela superior de arte e industria de Mosca. - Malevich: <i>Architectonen</i> .			- Honegger: Pacific 231. - Corriente de la “Neue Sachlichkeit”. - Publicación de la revista «G», Berlín. - Freud: <i>El Yo y el Ello</i> . - B. Croce: <i>Problemi di estetica</i> .
1924	-Stacchini: Estación central, Milán (1924-28). - De Finetti: Casa de la Meridiana, Milán (1924-25).	- Luckhardt: proyecto de aparcamiento para 1000 coches, Berlín. - Distel: concurso para el Messehuas, Hamburgo. - Zwinscher: concurso para el Messehuas, Hamburgo. - Kreis: concurso para el Messehuas, Hamburgo. - Kosina: estación aviadora, Berlín. - Häring: Factoría Gut Garkau, Lubecca.	- Hoffmann: Credit Bank, Viena. - Engelbert y Mann: Thalia-Bad, Viena (1923-24).	- Le Corbusier: Casa Lipchitz, Boulogne-sur-Seine (1924-25). - Perret: Palais du Bois, París.	- Rietveld: Casa Schroeder, Utrecht. - Oud: Barrio obrero Kiefhoek, Rotterdam.					- Valéry: <i>Eupalinos</i> - Breton: Manifiesto del surrealismo.
1925		- Gropius, <i>Internationale Architektur</i> . - Gropius: Edificios del Bauhaus, Dessau. - Fundación de “Der Ring” en Alemania. - Kosina, proyecto de central eléctrica. - Taut: Barrio Britz, Berlín. - May: Barrios populares, Frankfurt.		- Exposición de Artes Decorativas, París. - Le Corbusier: Pabellón de “L'Esprit Nouveau”, París. - Le Corbusier: <i>Urbanisme</i> .	- P.Mondrian: <i>Neue Gestaltung</i> . - Van Doesburg: <i>Grundbegriffe der neuen gestalten den Kunst</i>		- Melnikov: Pabellón Soviético en la Exposición de Artes Decorativas, París.			- Experimentos de transmisión televisiva a distancia. - Frigorífero moderno. - Breuer: primera silla tubular metálica.
1926	- Trucco: Fabrica Fiat Lingotto, Turín. - Venturi: <i>Il gusto dei primitivi</i> . - Fundación del Grupo 7 (diciembre).	- Mendelsohn, Red Banner Textile Factory, Leningrado. - Mendelsohn: Almacén Schocken, Stuttgart; - Mies van der Rohe: Monumento a Liebknecht e Luxemburg, Berlín; Complesso Woga, Berlin. - May dirige la revista <i>Das Neue Frankfurt</i> . - W. Gropius mueve el Bauhaus de Weimar a Dessau.	- Loos: Casa de Tristan Tzara, París. - Ehn: Karl Marx-Hof, Viena.	- Mallet Stevens: Edificios en Rue Mallet Stevens, París.	- Van Doesburg, Cinema-cabaret Aubette, Estrasburgo.		- El Lissitzky: proyecto “Iron Clouds”, publicado en <i>Asnova News</i> , Mosca, en <i>Der Moderne Zweckbau</i> , Alemania.			- J. Cocteau: <i>Le Rappel à l'ordre</i> . - Introducción del sonido en las películas.

	ITALIA	ALEMANIA	AUSTRIA	FRANCIA - SUISSA	HOLANDA - BELGICA	PAISES ESCANDINAVOS	RUSIA	ESPANA	PAISES ANGLOSAJONES: EE UU, UK	AVANCES DE TECNICA Y CULTURA
1927	- III Exposición de Artes Decorativas, Monza. - Terragni: Novocomum, Como: encargo y comienzo del diseño.	- Exposición del Werkbund, Stuttgart, dirigida por Mies Van der Rohe. - Hilberseimer: <i>International Neue Baukunst</i> .		- Le Corbusier: Villa Stein, Garches. - Concurso internacional para el palacio de la Sociedad de las Naciones, Ginebra.					- Neutra: Lovell House, Los Ángeles.	- Vuelo de Lindberg a través del Atlántico. - Bontempelli y Malaparte fundan la revista internacional '900, <i>Cahiers d'Italie et d'Europe</i> . - Heisenberg enuncia el principio de indeterminación.
1928	- Primera Exposición de Arquitectura Racional, Roma. - Exposición del Mueble Económico (ENAPI), Milán - Exposición Internacional de Turín. - Mussolini actúa la reforma territorial y política de Italia.	- Mendelsohn: Magazzini Schocken, Chemnitz. - Gropius deja la dirección del Bauhaus; Meyer nuevo director. - Moholy-Nagy: <i>The New Vision</i> .	- Loos: Casa Moller, Viena.	- Fundación del CIAM y primer encuentro en La Sarraz, Suissa.	- Duiker, Bijvoet: Sanatorio Sonnenstrahl, Hilversum. - Dudok: Municipio, Hilversum.		- Melnikov: Club Rusakov, Mosca. - Golosov: Club Zujev, Mosca.		- Stein y Wright: Radburn, New Jersey, primera Garden City americana.	- Freyssinet inventa el hormigón armado pre comprimido. - Se fundan «Domus» y «Casabella»
1929	- Terragni: Novocomum, Como: conclusión de las obras.	- Segundo CIAM, Frankfurt. - Mies van der Rohe: Pabellón alemán de la Exposición de Barcelona. - Barrio Siemensstadt, Berlin.		- Le Corbusier: Villa Savoye, Poissy. - Le Corbusier: Planes urbanos de Río de Janeiro y Sao Paulo.			- Melnikov: Casa del arquitecto, Mosca.	- Exposición de Barcelona.	- H. R. Hitchcock: <i>Modern Architecture</i> . - Fundación del Museum of Modern Art New York.	- Crisis económica americana. - Gomaespuma. - Manifiesto del neo-positivismo. - Cocteau: <i>Les enfants terribles</i> . - Exposición internacional del arte abstracta, Zúrich.
1930	- IV bienal de las Artes Decorativas de Monza: Casa Eléctrica. - Nacimiento del MIAR.	- Mies van der Rohe: Villa Tugendhat, Brno. - Mies van der Rohe deviene director del Bauhaus.	- Loos: Casa Muller, Praga.	- Le Corbusier: Pabellón suizo de la Universidad de París; Plan urbano, Argel. - Artaria, Moser, Haefeli, Hubacher, Rath, Schmidt, Steiger: Barrio Neubuhl, Zúrich.	- Van Doesburg instituye la revista <i>Art Concret</i> . - Tercer CIAM, Bruselas.	- Asplund, Exposición internacional, Stockholm.	- Ginsburg: «Ciudad verde», Mosca.	- Fundación del G.A.T.E.P.A.C.	- Primer número de <i>The Architecture Design</i> .	- Invento del plexiglás - A. Bloc instituye la revista <i>L'Architecture d'Aujourd'hui</i>
1931	- Segunda Exposición de Arquitectura Racional, Roma. - Disolución del MIAR. - Derribamiento de Borgo Pio en Roma.	- Mendelsohn: Columbushaus, Berlín.		- Lurçat: Escuela comunal Karl Marx en Villejuif, París.		- Aalto: Sanatorium, Paimio.	Concurso internacional para el Palacio de los Soviet, Mosca.		- Hood & Fouilhoux, Reinhard & Hofmeister, Corbett, Harrison & MacMurray: Rockefeller Center, New York. - Shreve, Lamb & Harmon: Empire State Building, New York.	- Se instala la primera emitente televisiva en el Empire State Building de New York.

Luigi Figini y Gino Pollini

Giuseppe Terragni

Adalberto Libera

Capítulo 2

1923-1926. ALIANZAS

El siguiente capítulo examina el período del nacimiento del Grupo 7.

Los temas principales que trata el capítulo son dos. El primero es el sentimiento de oposición a las corrientes de enseñanza universitaria y de lenguaje arquitectónico en Italia, sentimiento compartido que proporcionó la motivación que los siete arquitectos tuvieron para unir las fuerzas y formar el Grupo 7; se analizará de qué manera encontraron su propio camino, independiente y autónomo con respecto a las contemporáneas corrientes de pensamiento.

El segundo es la favorable combinación de personalidades diferentes que permitió al grupo declarar sus objetivos, destacarse inmediatamente y recoger los resultados de la actividad común. Al nacer el grupo, los siete se valieron de las dotes particulares de cada uno para conferir fuerza a la causa común, por lo que a finales de 1927 ya habían alcanzado notoriedad y habían recibido las primeras comisiones. El objetivo final del capítulo no es demostrar que el Grupo 7 trajo sus reflexiones a propósito de la reforma de la arquitectura ya desde 1925, sino comprender el nivel del intercambio de ideas y opiniones, las relaciones de amistad y de afinidad, y los papeles que los siete decidieron desempeñar en la formación y organización del grupo.

2.1

Las escuelas de arquitectura y el Politécnico de Milán

En el año académico 1925-1926 Luigi Figini, Gino Pollini, Sebastiano Larco, Carlo Enrico Rava, Giuseppe Terragni, Ubaldo Castagnoli están a punto de acabar la carrera en el Politécnico de Milán. Los mismos Figini y Pollini nos cuentan el recuerdo de aquellos años¹:

«En una miserable aula en la planta baja del Politécnico de plaza Cavour, en aquella época trabajaban unos cuarenta estudiantes del trienio de aplicación; con Gaetano Moretti como guía y Piero Portaluppi como asistente, proyectaban obligatoriamente en los distintos estilos históricos, según las modalidades del eclecticismo».

ESCUELAS DE
ARQUITECTURA
EN ITALIA

En 1919 en Italia se instituye la Escuela Superior de Arquitectura, en 1923 se instituye el Colegio de los Arquitectos e Ingenieros, en 1925 nace el Sindicato Nacional de Arquitectos².

La formación que se impartía a los estudiantes para llegar a ser arquitectos se enfocaba en la combinación de dos temas: se enseñaba el aspecto “decorativo” de la arquitectura, y, por otro lado, el aspecto “constructivo”, mezclados con equilibrio, secundando la didáctica consolidada en aquellos años.

Los futuros arquitectos del Norte de Italia podían matricularse en dos escuelas: la Academia de Bellas Artes de Brera que proporcionaba una formación artística, y que A. Sant'Elia y otros aristas habían frecuentado; o el Politécnico de Milán, que tenía un enfoque técnico-constructivo.

1 G. Pollini, L. Figini, “Gli inizi della architettura razionalista a Milano e il Gruppo 7”, 1971, en Fig.- Pol. 8.1 *Attività Pubblicistica Gruppo 7*.

2 Fuentes de Ciucci G., *Gli architetti e il fascismo. Architettura e città, 1922-1944*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 2002.

G. Pollini, croquis, cuaderno núm. 5, 1925.

U. Castagnoli, composición en estilo, s. f.

A. Libera, proyecto universitario, s. f.

En el Politécnico existían dos secciones, una de ingeniería y otra de arquitectura³.

Nuestros siete estudiantes se matricularon en la sección de arquitectura. Carlo

Enrico Rava frecuentó primero la Academia de Brera y luego se matriculó a la sección de arquitectura del Politécnico (1923); Giuseppe Terragni y Luigi Figini empezaron la carrera desde el primer año (1921). Gino Pollini empezó el mismo curso, pero un año después (1923), tras cambiar sección de ingeniería a arquitectura. Terragni e Figini fueron los que se conocían desde hace más tiempo entre los miembros del Grupo 7 y, sólo sucesivamente, trabaron amistad con Rava y Pollini.

A los estudiantes de ingeniería se les enseñaban nuevos métodos de construcción, nuevas técnicas y materiales, también gracias a inspecciones durante la construcción de las principales obras civiles, como puentes y diques que se estaban construyendo en Italia en los años '20; mientras que a los estudiantes de la sección de arquitectura se les enseñaba a estudiar y diseñar edificios de la antigüedad clásica o renacentista. Hojeando los cuadernos de los croquis que Gino Pollini diseñó durante las clases de dibujo, sólo se ven arquitecturas romanas, románicas o renacentistas⁴, junto a dibujos analíticos y detallados de órdenes arquitectónicos y molduras.

Las construcciones civiles que diseñaban los estudiantes de la sección técnica no aparecen nunca, y al mismo Pollini nunca se le ocurre diseñarlas autónomamente. Los recuerdos de Figini y Pollini revelan que el método de composición que se enseñaban en la sección de arquitectura se basaba en reutilizar elementos que procedían de la arquitectura antigua, medieval, renacentista y barroca, que se juntaban en nuevos edificios de formas y lenguajes antiguos, como demuestra el diseño de U. Castagnoli que Figini y Pollini guardaron como testimonio de los años universitarios.

No se trata de un detalle, ya que la completa visibilidad de la estructura y los materiales fue una de las razones por las que los siete arquitectos se acercaron a la nueva y diferente arquitectura extranjera. Ellos identificaban en esta visibilidad la señal de los progresos técnicos de la época moderna, por medio de los que se podía conseguir que la altura y la amplitud de los espacios internos acrecentaran, sin descuidar la nueva estética de los materiales industriales, como hormigón armado, acero y vidrio.

La posibilidad de dominar el aspecto constructivo sin valerse de decoraciones o falsificaciones representaba la posibilidad de un desafío para los siete arquitectos: la habilidad en diseñar y proyectar edificios se podía demostrar también controlando los elementos constructivos⁵. En el Politécnico de Milán, sin embargo, no se tomaban en consideración los ejemplos internacionales, es más «el espíritu nuevo que se iba difundiendo a nosotros llegaba con eco atenuado», según lo que escribió Figini⁶.

3 Selvafolta Ornella, "Paesaggi della tecnica e paesaggi dell'arte: i viaggi di istruzione al Politecnico di Milano tra Otto e Novecento", *Annali di storia delle università italiane*, 12/2008, págs. 119-146.

4 Croquis de Peruzzi a Siena, Palladio, Michelangiolo (Palazzo Farnese), Serlio (San Sebastiano, Mantova), Pompei, anfiteatro de Pola, Pantheon, Tomba de Teodorico, Via Appia, Rimini (Tempio Malatestiano, Arco de Augusto). Casas romanas y pompeyanas. Croquis, en Fig.-Pol. 9.1.2 *Taccuini Pollini*.

5 El tema de la falsificación estilística se tratará ampliamente en los artículos I y III del Grupo 7 (1926 y 1927) del que hablaremos en el capítulo 3, párrafo 1. En el artículo I escriben: «y con qué frecuencia edificios incluso de famosísimos arquitectos y que, una vez terminados, pueden parecer agradables, muestran, durante la construcción, su esqueleto, la miseria de un arquitectura sin ritmo que no se salvan con aplicaciones decorativa: artificio, insinceridad».

6 Figini L., "Quegli anni", en Fig.- Pol. 8.4 *Articoli Miei*.

En la Escuela de Arquitectura de Roma la situación no era muy diferente⁷. Aquí también se les asignaban a los estudiantes temas de ninguna manera modernos, por ejemplo proyectos para la villa de los príncipes, edificios destinados a termas, en que «las representaciones simbólicas, ajenas a cualquier realismo técnico»⁸ protagonizaban el panorama arquitectónico de entonces.

Adalberto Libera, estudiante en Roma en los mismos años de los arquitectos milaneses, se formó según el mismo método de la escuela de Milán: en sus diseños se pueden reconocer composiciones estilísticas híbridas, entre el pasado antiguo y un pasado más cercano, dieciochesco. La única señal de desobediencia se ha revelado sólo en la firma al margen de un diseño de plaza con obeliscos: las letras “LIBERA” estaban sobre una IPE diseñada en axonometría. El proyecto del hotel de montaña era otro tema de composición con el que practicaron Libera y otros estudiantes en Roma, como Mario Ridolfi; este proyecto tiene fecha de 1926 y fue diseñado en los últimos años del curso, después de haber adquirido experiencia; de ahí que sucesivamente Libera lo presentó en la exposición de los italianos en Stuttgart (1927), como se verá en el capítulo 4, párrafo 4.

Estos métodos de enseñanza representaron la primera razón por la que los siete arquitectos lamentaron un atraso en la preparación de los nuevos profesionales italianos, tanto que los siete arquitectos trataron este tema en el artículo III, que se publicaría a los pocos meses en 1927; durante los mismos años universitarios algunos de nuestros arquitectos aparecieron impacientes hacia tales ejercicios estilísticos: de hecho, en el último año de la carrera (1925) Terragni y Figini no fueron aprobados por su rebelión - a pesar de que Pollini escribiera “disciplinadamente” - a los dictados de los profesores. Por fin, Castagnoli y Frette se licenciaron en 1925, Figini, Terragni y Bottoni en 1926, Pollini en 1927, Libera en 1928.

2.2

Contexto italiano: los arquitectos "pompier" y los modernos

La impresión de atraso no era inmotivada: no sólo en Europa se había progresado mucho⁹, sino que en la Exposición Universal de París de 1925 Italia no dio ninguna señal de renovación. En la forma de un gran arco de triunfo, el pabellón italiano de Arnaldo Brasini escondía su verdadera estructura en hormigón armado¹⁰, mientras que K. Melnikov ya trabajaba con una estructura de líneas diagonales y ángulos agudos, y Le Corbusier representaba el nuevo espíritu moderno: pabellones temporáneos, que, con su impacto visual, resistirían mucho más en el tiempo con respecto a la solidez representada en el pabellón italiano.

Esto ocurría porque en Italia la situación cultural la dominaban profesores tan importantes como G. Giovannoni, las revistas dirigidas por el Profesor P. Betta, y los arquitectos más influyentes

7 G. Giovannoni, director de la Escuela de Roma de 1927 hasta 1935, en 1932 formalizará la unión de los dos aspectos: el “arquitecto integral” tiene que ser una síntesis entre un ingeniero del Politécnico – un científico - y un arquitecto de las Academias de Bellas Artes - un humanista; pero esta síntesis, afirma G. Ciucci, es una manera a través de la que Giovannoni quería sensibilizar los profesionales para resolver los problemas más arduos de la construcción y dar respuestas en términos de Arte, preparando los alumnos para el análisis de los monumentos y la urbanística.

8 Barbera L., entrevista 28/03/2017.

9 Véase el cuadro sinóptico y el capítulo 3, párrafo 2.

10 Nicoloso Paolo, *Architetture per una identità italiana*, Gaspari Editore, Udine, 2009, pág.36.

como M. Piacentini e A. Brasini, que recibían las comisiones más importantes en Roma y en Italia. Figini escribirá que «estos arquitectos parecen detener el viento de reforma que movía Europa» y por eso los llamó arquitectos *pompier*¹¹. Se puede entender el sentido de la afirmación de Figini sólo mencionando las carreras de estas personalidades.

G. GIOVANNONI
M. PIACENTINI

Gustavo Giovannoni fue historiador y crítico arquitectónico, arquitecto, urbanista y catedrático en la Universidad de Roma: en 1913 enseñaba arquitectura general en la Regia Escuela de Ingeniería, y entre 1927 y 1935 dirigía la Escuela de Arquitectura de Roma. Realizó intervención de escala urbana y arquitectónica, basados en un método de diseño que integra historia y tradición local mezcladas con las exigencias de la ciudad moderna. Aquí sólo citamos algunas importantes obras, como la Cervecería Peroni (1909-1913), la transformación urbana de Via dei Coronari (1913) en el centro de Roma, el plan edilicio de Bergamo Alta (1934), obras por cierto muy conocidas en el panorama arquitectónico italiano. En 1921 funda, en colaboración con Piacentini, la revista "Architettura e Arti Decorative".

Marcello Piacentini empieza su actividad profesional a través de edificios públicos, como ministerios y palacios de justicia, que fueron la prioridad del gobierno liberal antes de la primera guerra mundial. Él era activo ya a partir del 1908, y con en el Palacio de Justicia en Messina (1912), en lenguaje ecléctico e inspirado en la puerta de Brandeburgo, el Palacio de la Justicia de Milán (1922) y la victoria para el plan urbano de Bérgamo se volvió en el arquitecto más influyente en Italia. Piacentini, aunque en manera crítica, sigue constantemente los resultados y las publicaciones sobre la arquitectura extranjera.

A. SARTORIS
G. PAGANO

Al lado de estos personajes totalizadores, otros profesionales aparecían en la escena italiana: se trataba de arquitectos más abiertos a las novedades extranjeras, y profesores con una mayor atención hacia las intenciones de las nuevas generaciones.

Alberto Sartoris, que había nacido en Turín en 1901, pero luego se había trasladado a Lausana, era arquitecto, diseñador, crítico de arte y catedrático. Cabe destacar el hecho de que en su juventud durante un breve período de tiempo se había unido al movimiento futurista; pero en 1928 llegó a ser uno de los fundadores del CIAM y, en 1929, escribió artículos en la revista "Casabella" sobre las casas populares en Alemania. Observaba el panorama internacional y estaba siempre al día de las más recientes innovaciones. Participó en la exposición de Monza de 1927, donde conoció el Grupo 7 y apoyó sus iniciativas para que participará en las exposiciones en el extranjero de 1928. Seguirá representando una figura importante para los arquitectos del grupo en los años '30 y '40, con frecuentes colaboraciones, especialmente con Terragni, como veremos en el capítulo 7.

Personaje de gran relieve para la arquitectura italiana fu Giuseppe Pagano. Nacido en Istría en 1896, región a la época del Imperio Austríaco pero de idioma y cultura italiana, se alista como voluntario en el ejército italiano, y al final de la primera guerra mundial se muda a Turín, donde estudia y empieza su actividad de arquitecto. Su formación entre cultura italiana e austríaca es similar a la de G. Pollini y A. Libera, más jóvenes, pero nacidos en la misma condición de

11 Belli Carlo, "Origini e sviluppi del Gruppo 7", en Cennamo M., *Materiali per l'analisi dell'architettura moderna*, Napoli, Fausto Fiorentino editore, 1973, págs. 95-101.

austríacos de familia italiana, a mitad entre las dos culturas y por eso siempre informados sobre el extranjero. Pagano como director de la revista *Casabella* (1933) promociona la acción de reforma del Grupo 7, resaltando siempre el aspecto social del debate sobre el racionalismo. Encontramos su figura in relación a la arquitectura racionalista y al Grupo 7 en los capítulos 6 y 7.

2.3

La ciudad de Milán y sus obras

PLAN URBANO DE MILÁN En 1926-27, años en los que Grupo 7 publicaba sus cuatro artículos, Piero Portaluppi¹² y Marco Semenza ganaban el concurso para el nuevo plan urbano de Milán¹³. Los planes urbanos que habían caracterizado Milán basaban el desarrollo de la ciudad en esquemas de crecimiento de tipo radio céntrico; las normas urbanas interesaban, en especial, las carreteras de acceso a la ciudad, incluso los edificios residenciales y las industrias surgidas a lo largo de estas.

La administración pensó en una nueva organización: había que redefinir el límite exterior de la ciudad y reorganizar el casco histórico de manera que las actividades terciarias se pudieran incrementar. Esta acción, según G. Ciucci, fue llevada adelante, cambiando la apariencia de Milán, pero no su estructura, a través de grandes vaciamientos de aéreas, situadas entre los muros antiguos de la ciudad, y continuando el desarrollo en rayos hacia el exterior.

Al concurso se presentaron otros equipos, en especial, “Forma Urbis” de Giovanni Muzio¹⁴: su propuesta consiste en un nuevo diseño de la forma urbana de la ciudad, insertando nuevas volumetrías con el objetivo de establecer un nuevo orden entre los edificios ya existentes. Su idea se refiere a la ciudad agregada en fragmentos, en la que se podía expresar el estilo nacional, neoclásico muy cerca de la tendencia “Novecientos”. La “Ca’ Brutta” (1923) en Via Moscova, puede considerarse ejemplo de su pensamiento.

EDIFICIOS RESIDENCIALES Este edificio era un “condominio” que intentaba adecuarse a los gustos de la clase media emergente. Aunque el condominio difícilmente podría demostrar valientemente los intereses estilísticos de una época, la Ca’ Brutta era un caso especial, una mezcla entre innovaciones técnicas, como calefacción central y agua caliente, estructura en hormigón armado - en un momento en que el hormigón tenía que ser importado - y decoraciones inspiradas en el neoclasicismo lombardo del siglo XIX¹⁵ más que al Liberty coevo que dominaba en las casas de la clase alta.

12 P. Portaluppi fue profesor en el Politécnico de Milán desde el 1924 hasta el 1934, por tanto G. Terragni y sus colegas fueron sus alumnos.

13 G. Ciucci describe Milán como una ciudad abierta culturalmente y políticamente: las facciones antagonistas de empresarios y clase obrera no eran tan marcadas como pasaba en Turín, por ejemplo. Esta diferencia en la estructura económica-social afectó el tipo de desarrollo urbano de los primeros años veinte del siglo XIX, en Ciucci G., *Gli architetti e il fascismo*. Architettura e città, 1922-1944, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 2002.

14 G. Muzio era también profesor en el Politécnico de Milán, y daba clases a los estudiantes del Grupo 7.

15 La afinidad con el Novecientos de Muzio se nota en las pinturas de Terragni, en Ciucci Giorgio, *Giuseppe Terragni 1904 - 1945*, Electa, Milano, 1994.

En las obras de otros arquitectos milaneses, como Gigiotti, Zanini o De Finetti¹⁶, se puede encontrar la misma idea con respecto al papel de la arquitectura en la ciudad: el carácter moderno de Milán puede apoyarse en las raíces tradicionales milanesas, como quería demostrar la “Casa della Meridiana” (1924-25).

La cultura arquitectónica milanesa se abría así a todos tipos de experimentación entre Muzio y sus hibridaciones y el gusto de la burguesía empresarial de la casa de De Finetti.

Se volverá a hablar del tema de la arquitectura residencial en los capítulos relativos a las experimentaciones del Grupo 7, que, a partir de 1927, trató de reformar la tipología individual y colectiva.

MILÁN INDUSTRIAL

Si los nuevos planes urbanísticos y los nuevos edificios residenciales que se estaban construyendo en Milán aspiraban a recuperar conceptos y técnicas de los ochocientos o en estilo Novecientos, la ciudad ofrecía al mismo tiempo muchas ocasiones de observación para los jóvenes estudiantes de arquitectura. Milán en aquella época representaba el primer centro industrial, la ciudad de las innovaciones y, por supuesto, la más medio-europea entre las ciudades italianas. Las líneas de tranvía cruzaban calles y plazas en períodos anteriores a la guerra; la red de ferrocarril, importantísimo nudo de intercambio de pasajeros y mercancías, se dotaba de una gran cobertura en vidrio como en todas las estaciones del Norte de Europa, y representaba una nueva presencia urbana con el concurso de 1920, que ganó Stacchini.

Sobre todo, los nuevos edificios industriales y las centrales eléctricas empezaban a aparecer también en el casco antiguo: la chimenea de la central eléctrica de Santa Radegonda¹⁷ destacaba cerca del transepto de la catedral, y proporcionaba energía para todo el área central. Los artistas futuristas ya en 1910 habían reconocido su importancia: la verticalidad de las nuevas estructuras había impresionado Antonio Sant'Elia, tanto como la velocidad de los trenes había influenciado la estética del dinamismo de Umberto Boccioni.

El Norte iba cambiando progresivamente su organización económica pasando de agrícola-comercial a productivo-industrial, y eso influyó mucho en la necesidad de renovación arquitectónica de la ciudad metropolitana. De la misma manera, Turín también se llenaba de edificios industriales, entre los que destaca el Lingotto de la FIAT de M. Trucco (1926), mencionado también por W. Gropius en *Internationale Architektur*¹⁸.

Los arquitectos del Grupo 7, que vivían en Milán, no podían prescindir de la observación de los fenómenos de la ciudad moderna, industrial e internacionalista, que se veían fuera de su escuela.

¹⁶ De Finetti, Gigiotti y Zanini participaron al concurso del plan urbano de Milán en el mismo equipo de Muzio. De Finetti completó sus estudios en 1912 en Berlín, y se mudó a Viena y se volvió en un discípulo de Adolf Loos.

¹⁷ Central construida a inicio del siglo, derribada en 1926: la chimenea era todavía presente en los años de los estudiantes.

¹⁸ Véase capítulo 3, párrafo 2.

Personalidades del Grupo 7

Las informaciones biográficas e históricas de este párrafo se han deducido gracias al análisis de los documentos del archivo MART de Rovereto. Se trata del intercambio de cartas entre los arquitectos entre 1927 y 1929, de los diseños universitarios de G. Pollini, G. Terragni, C.E. Rava y de las memorias que escribieron L. Figini y G. Pollini en 1971 relativas a los primeros años del Grupo 7.

L. FIGINI Y
G. POLLINI Luigi Figini (1903, Milán – 1984, Milán) y Gino Pollini (1903, Rovereto – 1991, Milán) se conocieron en el tercer año en el Politécnico de Milán¹⁹.

Su unión profesional empezó en 1929 y se disolvió sólo con el fallecimiento de Figini casi sesenta años después. Se trató de una verdadera amistad, como hizo notar Carlo Melograni²⁰. Libera define irónicamente a los dos como «un compuesto homogéneo y muy sólido; podría compararlos a un conglomerado de hormigón (verdadero racional)»²¹. El estudio de Figini y Pollini en 1930 recibirá hasta cuarenta llamadas por teléfono cada día²².

Luigi Figini se definió a sí mismo un «tipo tranquilo»²³. La personalidad artística de Figini resulta de todas maneras varia y activa en muchos campos: se expresó como arquitecto, fotógrafo y pintor, y escribía poesías en rima. En esta tesis se analiza su carrera de arquitecto, y se investiga su papel de fotógrafo en el Grupo 7, importante para la promoción de su trabajo.

La personalidad ordenada y lógica de Gino Pollini se unía bien con la artística y sensible de Figini. Pollini nació en Rovereto, ciudad de Trentino austriaco, y allí frecuentó la escuela en idioma italiano y alemán, recibiendo una formación centro-europea. Tenemos que encuadrar a Pollini dentro de un alto nivel cultural y rodeado por personalidades artísticas. Educado en una familia de artistas, pintores y músicos, se unió en matrimonio con Renata Melotti, hermana del escultor Fausto Melotti; los Melotti eran los primos de Carlo Belli, escritor italiano, amigo de Pollini, que apoyaría al Grupo 7 a lo largo de toda su actividad con sus artículos en los periódicos.

Belli, Melotti y Pollini al comienzo de los años '20 compartieron un entusiástico interés hacia el pintor y escultor futurista Fortunato Depero: los tres jóvenes participaron como organizadores de una “Noche Futurista” promovida por Depero en su Casa de Arte en Rovereto. Notamos pero que, según G. Marzari, su interés hacia el futurismo se agotó muy temprano, cuando se mudó a Milán para estudiar²⁴. Pollini deja la escuela de ingeniería del Politécnico y pasa a la escuela de arquitectura en 1923.

19 Con respecto a la biografía de Figini, encontramos su autobiografía en las primeras página del libro que Figini escribió: “El elemento verde y la habitación” (1950). Con respecto a Pollini véase, VV. AA., *Fausto Melotti Luigi Figini Gino Pollini Renata Melotti*, Cassa di Risparmio di Trento e Rovereto, Trento, 1984.

20 En Fig.-Pol. 3.1.1.1 - *Primi inizi e progetti del Gruppo 7* [1927 - 1937 septiembre 12]. Hay cartas hasta el 1971.

21 Carta de Libera a Pollini 29/12/1929, en Fig.-Pol. 5.1.02. *Corrispondenza B*.

22 Rava a Figini 15/11/1930, en Fig.-Pol. 5.1.07.

23 Carta de Figini a B. Zevi 24/06/1955, en Fig.-Pol. 8.4. *Articoli Miei Di Figini*.

24 A distancia de seis meses de la Noche Futurista, en 1923, Pollini escribe dos artículos, el primero sobre el arte nuevo - aunque firmándose “Gino Pollini. Futurista trentino” - y el otro sobre Jean Cocteau.

G. Terragni, estudio de Michel Ángel, 1925.

C. E. Rava, Concurso "Terme Littorie", marzo 1926. Tercer premio.

G. TERRAGNI Giuseppe Terragni (1904, Meda – 1943, Como) se matriculó a la sección de arquitectura en Milán; diferentemente de los demás, decidió quedarse en su ciudad, de la que se alejará raramente y donde recibirá sus primeras comisiones, gracias a su amistad con clientes y profesionales locales. Se veía con el pintor Mario Sironi y los arquitectos Lingeri y Sartoris con quienes trabó una sólida amistad. En su profesión «encontraba consuelo en sentirse apreciado del extranjero»²⁵. Su actividad en Como después de licenciarse no le impidió seguir manifestando amistad hacia Figini y los colegas en Milán.

Terragni era un talentoso diseñador de caricaturas en las páginas de los periódicos de Como, y dibujaba «perspectivas miguelangelescas», como cita Pollini en 1929. El interés por Michel Ángel y la arquitectura renacentista procedía también de los profesores de la escuela de Milán: entre ellos G. Muzio. Los demás componentes del Grupo 7 estimaban mucho sus dotes de dibujante, tanto que podían pedirle que les hiciera diseños para sus proyectos.

L. Cosenza escribe que «muy raramente se le podía encontrar, así como se leía de él muy raramente. Sin embargo, a través de sus obras y de las polémicas que suscitaban, representaba para la nueva generación el punto de referencia más constante para la discusión y la investigación»²⁶.

C. E. RAVA Y S. LARCO Carlo Enrico Rava (1903, Cernobbio – 1985, Milan), hijo de un importante político gobernador en las colonias italianas, estaba dotado de una retórica excepcional: «escribe bien y tiene un espíritu claro y dialéctico»²⁷, dirá de él R. Papini.

Estudió en la Academia de Bellas Artes de Brera; luego pasó al Politécnico de Milán para estudiar las materias científicas, en la sección de arquitectura. Aquí conoció a Figini, Pollini y Terragni.

Rava en marzo de 1926, todavía estudiante, obtuvo el tercer premio en el concurso de las “Terme Littorie”, con un proyecto de impostación neoclásica; en la comisión de concurso estaban Giovannoni y Piacentini, que pedían a los arquitectos alejarse de los estilos del pasado, y también de las modernas tendencias extranjeras.

Rava fue quien instituyó y organizó el Grupo 7²⁸, y se encargó de la correspondencia del grupo con el extranjero.

Con respecto a Larco (1901, Chile) no se encuentran muchas noticias: tampoco cuando el grupo se disgregó, como veremos, Larco no participó mucho en la discusión. En el archivo de Figini y Pollini sólo se ha encontrado una postal enviada de S. Margherita Ligure en 1926, comparando con las muchas cartas que Libera, Terragni y Rava les enviaban. Sabemos que su colaboración a la sombra del más brillante Rava empezó desde 1925, y que los dos trabajaban juntos en su estudio privado.

G. FRETTE Y U. CASTAGNOLI Guido Frette (1901, Viareggio – 1984, Milán) tampoco es de mucho relieve con respecto a los demás compañeros, pero a lo largo de su actividad quedará siempre fiel al Grupo 7 y seguirá en contacto con la pareja Figini-Pollini y con

25 Intervención de Mario Radice en el Convenio de estudios “L’eredità di Terragni”, 1968, en Fig.-Pol. 8.19.1. *Convegno su Terragni*.

26 Intervención de Luigi Cosenza en el Convenio de estudios “L’eredità di Terragni”, 1968, en Fig.-Pol.8.19.1. *op. cit.*

27 Carta de R. Papini a Rava 19/08/1927, en Fig.-Pol. 5.1.02. *Corrispondenza B.*

28 Carta de Figini a Rava, 21/05/1929, en Fig.-Pol. 5.01. *Corrispondenza B.*

Libera, estableciendo con este último una colaboración a la hora de realizar los muebles de la Casa eléctrica en 1930.

Ubaldo Castagnoli no se ha mencionado mucho en las memorias. Sin embargo sabemos que en 1927 abandonó el grupo, justo antes de la exposición de Monza, pero siguió manteniendo contactos con Guido Frette, con quien colaboró a la realización del proyecto de una tumba en el cementerio israelita en Milán (1929); sucesivamente el Grupo 7 lo invitará a participar a la inauguración de la Casa Eléctrica. En el párrafo siguiente se hablará de la salida de Castagnoli del grupo, mencionando también el reglamento interno.

A. LIBERA Adalberto Libera (1903, Villa Lagarina – 1963, Roma), que ingresó en el grupo en 1927, es la personalidad más perimetral del Grupo 7 y, al mismo tiempo, uno de los exponentes más importantes por el grupo y más representativos de la arquitectura racional.

Nació cerca de Rovereto, como Pollini, y a pesar de su ciudadanía austriaca, su familia al empezar la guerra en 1915 se mudó en Parma, donde él empezó a frecuentar la facultad de matemática. Con la reforma de las universidades Libera decidió estudiar en la Escuela de Arquitectura en Roma, donde conoció al colega Mario Ridolfi, y donde recibió una formación orientada hacia el estudio y la consideración de la arquitectura antigua. La ciudad de Roma, especialmente, ofrecía la posibilidad del estudio directo de los monumentos antiguos, a diferencia del Norte más industrializado. Además Roma era el centro de la política institucional italiana, con una administración que convocará los concursos de arquitectura más importantes: Giovannoni y Piacentini eran catedráticos en aquellos años, y Libera por cierto los conocía.

Acostumbrado a relacionarse en contextos diferentes entre el Norte y el Sur, él reconoció entonces el potencial de la ciudad de Roma por lo que concierne ocasiones y contactos: incluso cuando entró en el Grupo 7, enviaba por correo sus trabajos y reflexiones a los demás miembros a Milán. Él fue fundamental para el grupo por residir establemente en Roma y por su importantísima contribución de arquitecto, una larga carrera que seguiremos hasta los años de la posguerra.

2.5

Fundación y funcionamiento del Grupo 7

REGLAS DEL GRUPO

En 1927 Carlo Enrico Rava dirigió estas palabras a Alberto Libera, justo cuando éste entró en el Grupo 7: «Fuerte colaboración para todas las actividades que requieran establecer acuerdos previos. Por todo lo demás, existe la independencia, con la obligación de informar a propósito de las actividades individuales»²⁹.

El Grupo 7 había establecido reglas exactas, casi un verdadero estatuto, redactado con el acuerdo de todos los miembros con la finalidad de garantizar el funcionamiento del grupo sin faltas. Lo establecieron para conseguir los resultados mejores a partir de siete arquitectos de distintas personalidades.

Una carta de Figini nos revela la existencia de este estatuto: la carta fue redactada tres años después de la formación del grupo, en 1929, año en que C.E. Rava, fundador del grupo, decidió abandonarlo³⁰.

29 Costanzo Michele, *Adalberto Libera e il Gruppo 7*, Mancosu editore, Roma, 2004.

Aquí se subrayan sólo dos cuestiones: nadie podía salir del grupo por su propia iniciativa³¹ y ningún otro arquitecto podía entrar en el grupo – regla que se formalizó después del ingreso de Libera. Dentro del grupo, en efecto, se discutían ideas y se formulaban estrategias para sobresalir en el panorama arquitectónico de la época y, por eso, no se podía correr el riesgo de que estas ideas se difundieran.

SALIDA Y
INGRESO EN
EL GRUPO

Cuando Castagnoli decidió abandonar el grupo³², los demás miembros le pidieron que firmara una declaración de salida, de la que se desconoce el contenido, que sin embargo se puede recuperar gracias a lo que Figini expresó en su carta a Rava. Castagnoli salió del grupo justo mientras se estaba organizando el primer acto público, es decir la III Trienal de Monza, en mayo de 1927, para la que los siete arquitectos habían empezado a trabajar en el mes de abril de ese mismo año. La declaración de salida obligatoria para Castagnoli lleva a pensar que el Grupo 7 apuntaba hacia el efecto sorpresa³³ que sus proyectos producirían en el público y en la crítica.

Después de la llegada de Libera, la formación de Grupo 7 permaneció invariada; sin embargo P. Bottoni formó parte del grupo, como colaborador, exclusivamente para el proyecto de la Casa Eléctrica. Este relativo cierre, como señala B. Zevi, coincidió con el orgullo juvenil del Grupo 7, que en aquel momento quería mantener la primacía en el ámbito de la arquitectura racional. El cierre hacia la entrada de nuevos miembros se volverá a discutir en 1929, en la difícil transición del Grupo 7 al MIAR³⁴.

Por lo que concierne el reglamento, se destaca el sentido de profunda afiliación que los arquitectos, especialmente Terragni, Figini, Pollini y Rava, sentían hacia el Grupo 7 y hacia las ideas que habían elaborado juntos.

CORRESPONDENCIA
Y ORGANIZACIÓN

El Grupo 7 tenía su logo en todas las misivas, redactaba un libro contable común en el que se anotaban todos los gastos de realización de los proyectos³⁵ y una dirección a la que llegaba toda correspondencia, que coincidía con el despacho de Rava.

Cinco arquitectos residían en Milán, Terragni en Como y Libera en Roma, condición que requería una organización muy eficaz: es muy probable que las ideas se discutieran todos juntos³⁶ y

³⁰ Para la salida de C.E. Rava del Grupo 7 véase capítulo 5, párrafo 2.

³¹ «Como ya afirmado en el “caso Castagnoli”, y que queríamos poner en forma escrita, nadie tiene derecho de salir “motu proprio” del grupo», carta de Figini a Rava, 21/05/1929, en Fig.-Pol. 5.01. *Corrispondenza B.*

³² No queda huella de la fecha exacta de este acontecimiento, pero puede que haya pasado entre abril y mayo 1927, deduciéndolo de la carta de Figini. Zevi escribe que Castagnoli salió del grupo porque «la arquitectura racional no pagaría lo suficiente».

³³ Probablemente el cambio de instalación de la sala del Grupo 7 en la Bienal de Monza de 1927 se debió a esto, véase capítulo 4, párrafo 1.

³⁴ Después de la I exposición de Arquitectura Racional en Roma, los milaneses del Grupo 7 no quisieran fusionarse con otros jóvenes arquitectos que procedían de diferentes partes de Italia.

³⁵ Figini escribe a propósito de este libro común: lo redactaba Rava y cuando salió del Grupo 7 tuvo que devolvérselo a Figini y Pollini, en carta de Figini a Rava, 21/05/1929, *ibidem*. Se presume que en el libro se anotara la contabilidad de grupo, según lo que se entiende de la correspondencia entretenida sucesivamente durante la realización de la Casa Eléctrica. Pero el libro nunca se ha encontrado.

³⁶ Escribe C. Belli «cada principio expuesto y discutido en aquellas reuniones tenía que ser aceptado por todos los miembros del grupo» en Belli C., “Le Corbusier, L'Italia e il Gruppo 7”, *Domus*, octubre 1987.

sucesivamente cada arquitecto desarrollaba los proyectos individualmente, en su propio despacho, conformemente con lo que se había establecido en las reuniones³⁷.

PAPAELES:
RAVA PORTAVOZ

Es importante fijar la atención sobre el funcionamiento práctico del grupo, sobretodo en la definición de papeles de cada miembro, para una correcta distribución de las tareas³⁸.

Carlo Enrico Rava se encargaba de la actividad de publicista del Grupo 7: la dirección de su despacho en Milán fue el lugar del que se enviaban y se recibían todas las cartas más importantes³⁹, incluyendo las que se enviaban al extranjero. Rava se dedicó también a la redacción de los artículos programáticos, especialmente el artículo I y el IV. De hecho, asumió oficialmente el papel de portavoz del grupo.

FIGINI Y POLLINI
BARICENTRO

Los demás arquitectos desempeñaban distintos papeles, en vía extraoficial.

Figini y Pollini, como se desprende del archivo MART, representaban el centro logístico del Grupo 7: Rava, Larco, Terragni y Libera les escribían y a veces pedían que se refirieran sus recados a los demás miembros del grupo.

Esto se debió sobre todo a relaciones de amistad: Figini era muy amigo de Rava y Terragni - ya sabemos que habían empezado juntos la carrera universitaria, mientras que Pollini y Libera eran amigos entre ellos. Analizando la correspondencia se destaca también que Rava, Terragni y Libera no tenían muchos contactos entre ellos.

Se puede decir que Figini y Pollini representaban el centro del grupo: se ha notado que la mayoría de las cartas de los demás miembros estaban dirigidas a ellos y, además, las personalidades de estos dos arquitectos eran más pragmáticas, más propensas a controlar los individualismos del grupo, aunque en vía extraoficial⁴⁰.

Además, la estrecha relación entre Figini y Pollini supuso un fuerte punto de referencia para los demás arquitectos. De hecho, veremos que para la Casa Eléctrica (1930) ellos serán proyectistas y coordinadores de los demás miembros del Grupo 7⁴¹. Probablemente el papel de Figini y Pollini, especialmente de éste, fue también el de coordinar los arquitectos del Norte de Italia que confluyeron en el M.I.A.R. en 1931.

³⁷ Eso está claro: se entiende analizando las cartas que los arquitectos se enviaron entre ellos para ponerse al día sobre el desarrollo de los proyectos que iban diseñando. Véase capítulo 4, párrafo 2 para la III exhibición de Monza (1927) y capítulo 6, párrafo 3.1 para la Casa Eléctrica.

³⁸ «Siendo ya difícil a menudo una colaboración entre dos profesionales en un mismo despacho, parecía imposible una colaboración entre más personas, aún más si no residían en el mismo lugar; por eso habíamos decidido distribuir el trabajo» escribe Figini a Pollini, (sin fecha, probablemente finales de 1929 durante el diseño de la Casa Eléctrica).

³⁹ Véase capítulo 4, párrafo 3.

⁴⁰ Fueron Figini y Pollini quienes además se empeñaron para conseguir la publicación de los siete artículos escritos por cada miembro del grupo en la revista *Natura*.

⁴¹ Para el proyecto de la Casa Eléctrica Figini y Pollini fueron proyectistas y coordinadores, papel muy difícil para las personalidades de Terragni, Libera.

Adalberto Libera adquirió paso a paso una posición importantísima en el grupo ya que vivía en Roma, que como hemos visto era el lugar más importante para los contactos y las comisiones a nivel nacional e institucional.

A pesar de que Roma fuera un lugar hostil a las reformas de teorías y lenguajes de la arquitectura, fue precisamente Libera quien organizó la Primera Exposición de Arquitectura Racional en Roma (1928); sucesivamente se encargó de organizar la participación del Grupo 7 en las exposiciones de Essen y Breslavia en 1928.

Libera también creía mucho en la necesidad de apertura y promoción al extranjero. Finalmente fue promotor del M.I.A.R. en 1931, reconociendo la oportunidad de integrar los demás miembros del Grupo 7 en un conjunto más amplio.

Hasta la disolución el Grupo 7 intentó respetar un conjunto de reglas establecidas al principio y, a pesar de las frecuentes excepciones y contradicciones, la misma existencia del estatuto influyó en el método y en los instrumentos de trabajo para la realización de proyectos. Tomar decisiones juntos, para un éxito común, era más difícil que decidir autónomamente.

Se tratará el desarrollo de este tema en los capítulos sucesivos, analizando los proyectos del grupo año por año.

G. Pollini, croquis de Villa Adriana, 1925.

Le Corbusier, croquis de Villa Adriana en "Vers une architecture".

"Vers une architecture": influencia de Le Corbusier

En 1925 Gino Pollini enseñó a sus compañeros de estudios el libro "Vers une Architecture"⁴². Este libro impresionó mucho los siete estudiantes, acostumbrados a diferentes orientaciones de composición. Le Corbusier establecía en este libro los nuevos principios de la arquitectura racional: la teoría de la *machine à habiter*, y las reglas universales que se buscaban en la arquitectura antigua.

Nuestros arquitectos «vieron las casas de Le Corbusier y se volvieron locos»⁴³: con la Maison Domino, la Maison Citrohan y las casas publicadas en el libro Le Corbusier había concretado su teoría de la casa, con un énfasis especial sobre la función de los espacios y la planta libre, la fachada libre, el tejado jardín y los ventanales continuos, según los *5 points d'une architecture moderne*.

Considerados en una perspectiva entusiástica para "Vers une architecture", los croquis de Pollini de Villa Adriana, que son una fiel reproducción de los de Le Corbusier, muestran la necesidad de un guía para estos jóvenes arquitectos, la necesidad de sustentarse en una base sólida en la búsqueda de un método para su arquitectura⁴⁴.

La influencia de Le Corbusier en las teorías y los trabajos del Grupo 7 se tratará en el capítulo 3, a propósito de las referencias extranjeras en los artículos programáticos escritos entre 1926 y 1927.

Conclusiones

Lo expuesto tiene la finalidad de introducir el Grupo 7 dentro de su tiempo histórico, destacando las razones que produjeron la fusión de ideas y la fusión profesional entre los siete arquitectos. La compartida oposición a las corrientes neoclásicas y eclécticas que se enseñaban en las escuelas de arquitectura representó el elemento aglutinante, el deseo de renovación los llevó a unir sus fuerzas, ya como estudiantes.

Sin embargo, como se ha notado analizando las cartas y las memorias que escribieron los mismos arquitectos, cabe destacar que el Grupo 7 se asomó al extranjero como fuente de información y referencias, por no haber encontrado en Italia una válida base teórica para la reforma de la arquitectura.

El futurismo no representaba para ellos un apoyo: reconocían su importancia, sobre todo en los diseños de Antonio Sant'Elia, pero no querían comprometer su iniciativa enganchándose a una corriente que pertenecía a la generación anterior a la primera guerra mundial, prescindiendo de los altos resultados en ámbito artístico.

⁴² El libro lo recibió Carlo Belli de Fortunato Depero, en Belli C., "Le Corbusier, L'Italia e il Gruppo 7", *Domus*, octubre 1987, pág. 17.

⁴³ Belli Carlo, "Le Corbusier, L'Italia e il Gruppo 7", *op.cit.*

⁴⁴ Con respecto a la influencia de Le Corbusier en el joven Pollini, véase mi artículo de próxima publicación "L'apprendimento della rappresentazione dell'architettura: Figini e Pollini nell'età del Gruppo 7", *Disegnare*, Gangemi editore, núm. 56, junio 2018.

Opinamos entonces que ellos, debido a la edad muy joven y a la urgencia con la que querían empezar su carrera, a la busca de un modelo inédito por medio de canales no académicos – por medio de una investigación autónoma, autodidacta – se inspiraron en las publicaciones que llegaban de Francia y Alemania. Por supuesto, se trató de entusiasmo juvenil, pero fue tan importante, que en los años sucesivos los arquitectos siguieron dirigiéndose a las personalidades de la arquitectura europea, incluso escribiendo cartas directas.

Después de haber fundado el Grupo en 1926, sobre estas premisas se fundó la metodología que reconoceremos en toda la actividad, formalizada en un estatuto y en un programa y con reglas internas de funcionamiento y de división de papeles.

Al mismo tiempo es importante subrayar la complementariedad de las ideas de los siete arquitectos, que por una casual coincidencia inicial se encontraron de acuerdo en la base teórica del grupo y en la persecución de los objetivos. A pesar de la edad muy joven, ellos idearon un mecanismo por el que consiguieron desarrollar la actividad común, pero también la actividad personal, siempre coherentemente con el espíritu del grupo.

En efecto, Terragni en 1934 escribirá que la unidad del Grupo 7 se quebró por «escasa voluntad de colaboración (...) Pero no se puede decir que no se pueda volver a constituir espiritualmente. Yo siempre he sido (...) un sostenedor de la colaboración en el arte. Sigo convencido de la inutilidad de un individualismo lleno de “originalidad” que no se puede concebir sin el trabajo colectivo de toda una generación de arquitectos modernos y la contribución internacional para la formación de la vida y del arte moderno»⁴⁵.

El capítulo 3, el análisis de los artículos programáticos publicados, tratará el paso sucesivo en la metodología del grupo, la renuncia al individualismo – pero no a las individualidades – que fue el tema central del desarrollo de sus proyectos, para entender por qué las reflexiones del Grupo 7 representaron una novedad en el panorama arquitectónico contemporáneo a los siete arquitectos.

45 Carta de Terragni a C. Belli (Como, 5 de octubre de 1934), Archivo C. Belli, R.50 c. 290,

Capítulo 3

1926-1927. PROGRAMA

Este capítulo describe el programa teórico que los siete arquitectos propusieron en los cuatro artículos escritos justo al terminar la carrera universitaria: el Grupo 7, apartándose de la arquitectura italiana neoclásica/decorativa de los años '20 y de la precedente vanguardia futurista, se valió de los ejemplos extranjeros para señalar la reforma lingüística y estructural necesaria para que la arquitectura italiana se modernizara. Junto a una atenta visión de la tradición y la historia, el Grupo 7 adoptaba “lógica, orden y racionalidad” como instrumentos para alcanzar su objetivo. La finalidad del capítulo es analizar y comprender cuáles arquitectos extranjeros orientaron los intentos reformadores declarados por el Grupo 7, destacando los elementos novedosos propuestos, e individualizar cuales posturas declaradas en el “programa” se quedarán en los proyectos de los años siguientes.

3.1.

Artículo I: Arquitectura

A partir de diciembre de 1926 y hasta mayo de 1927 el periódico “La Rassegna italiana”, revista mensual política, literaria y artística dirigida por T. Sillani¹, publicó cuatro artículos escritos por el Grupo 7 titulados: 1. “Architettura” (diciembre de 1926); 2. “Gli stranieri” (febrero de 1927); 3. “Impreparazione, Incomprensione, Pregiudizi” (marzo de 1927); 4. “Una nuova epoca arcaica” (mayo de 1927). El objetivo de sus artículos era poner en marcha un debate sobre la necesidad de transformación de la arquitectura italiana, hasta entonces no preparada para los tiempos modernos que seguirían: en cada artículo los siete arquitectos evidenciaban los malentendidos que todavía viciaban la arquitectura italiana, comparándolos con la novísimas experiencias que se estaban desarrollando en Europa y la idea real de tradición clásica, ocultada por medio de la adopción de estilos eclécticos y neoclásicos.

El primer artículo “Arquitectura”² empieza prontamente con una declaración: «ha nacido un espíritu nuevo» escribía el Grupo 7, traduciendo en italiano *l'esprit nouveau* de Le Corbusier y señalando como este nuevo espíritu se percibiera de la «correspondencia de las artes entre sí y la manera con la que se influyen la una y la otra»³. El Grupo 7 explicaba que este fenómeno estaba ocurriendo en toda Europa: primero en Francia, a través de Le Corbusier, indicado por el Grupo 7 como uno de los «promotores de la arquitectura racional más influyente», que había realizado sus casas «según rígida lógica, límpida y cristalina»; en Alemania y Austria, donde «a partir del

1 «Rassegna Italiana» fue una de las pocas revistas “abiertas” a recoger nuevas aportaciones. En aquel año no había revistas de arquitectura modernas (como Casabella y Domus del 1928) solo existía la revista dirigida por M. Piacentini «Architettura e Arti Decorative», que era la revista del Sindicato Nacional Fascista Arquitectos. «Fue Rava quien conoció al director de Rassegna», escribe G. Polin, en Polin G., “Libera e il Gruppo 7”, en VV. AA., *Adalberto Libera, Opera completa*, Milano, Electa, 1989, pág. 52.

2 EL primer artículo fue escrito el 7 de noviembre de 1926, dos meses después que Terragni, Figini y Rava acabaron la carrera universitaria.

3 La correspondencia entre las artes a la que el Grupo 7 se refería pasaba entre la música, la literatura y el arte/arquitectura: por ejemplo, observaban que existía una influencia entre Cocteau, Picasso y Stravinski y que: «Le Corbusier escribe sus teorías arquitectónicas con el mismo estilo que Cocteau y construye sus casas con el mismo ideal de lógica rígida, límpida y cristalina [...] y Cocteau escribe con claridad y elementalidad le corbusieriana». Estas referencias fueron aportadas por Gino Pollini que había leído y comentado muchos textos de la literatura francesa, como por ejemplo, los escritos de P. Valéry, M. Proust y J. Cocteau.

edificio monumental hasta llegar a la portada de un libro»⁴ tenían un fuerte estilo nacional; también en Holanda, donde formas arquitectónicas surgidas de la racionalidad se «armonizaban perfectamente con el paisaje», y en los países nórdicos, Suecia y Finlandia. Según el Grupo 7 arquitectos como Behrens, Mies Van der Rohe, Gropius y Le Corbusier que realizaban arquitecturas fuertemente relacionadas con las necesidades de su tiempo, que producirían una nueva estética, testimoniaban la existencia de este nuevo espíritu.

En este artículo se consideraron sintéticamente las referencias a la arquitectura extranjera⁵ porque, según Carlo Belli, los siete arquitectos querían «tomar la precauciones necesarias contra su propio entusiasmo»⁶, entusiasmo que el Grupo 7 sentía al declarar la llegada de una nueva arquitectura como un proceso irreversible, que no se podía confutar de ninguna manera y que llegaría también a Italia. De hecho, al final del artículo I el Grupo ilustraba los docks y los silos como señal del progreso técnico y, haciendo eco a Le Corbusier, proponía la similitud entre el Partenón y la máquina, como metáfora de los símbolos y las necesidades de cada época.

FUTURISMO En el primer artículo el Grupo 7 llamaba la atención sobre dos temas: su propia posición de alejamiento con respecto a la vanguardia futurista y a la arquitectura neoclásica, y la fuerte conexión con la tradición de la historia que los siete arquitectos mantenían que recuperar.

La corriente futurista apenas se nombra; y sin embargo, está en el centro de los contenidos. Las alusiones a esta indican claramente la posición de separación sostenida por el Grupo 7.

Los siete arquitectos reconocían que en Italia también existía una coordinación entre las tendencias artísticas⁷, signo que el espíritu nuevo se había puesto en marcha, pero denunciaban que en la arquitectura no se quería admitir su presencia. Sobre todo, «los jóvenes encuentran recelo» en los arquitectos académicos y en el público, como escribieron en el tercer artículo. Temían que su intención de cambiar los cánones se pudiera malinterpretar, razón por la que los jóvenes arquitectos se apartaron de la vanguardia futurista, que había impulsado esta misma acción de renovación⁸, pero la había comunicada con excesiva vehemencia⁹.

A propósito de eso, escribían que las experiencias futuristas habían supuesto «alguna ventaja», pero que su propia generación «de la posguerra está muy lejos de las anteriores y [...] se distingue por una gran exigencia de claridad, revisión, orden: la nueva generación piensa».

4 Creemos que el Grupo 7 se refiere a la portada de *Internationale Architektur*, véase párrafo siguiente.

5 El Grupo 7 publicará el artículo II "Gli stranieri" en el número sucesivo de "Rassegna Italiana", lo que lleva a suponer que el Grupo 7 escribió los dos artículos juntos y, para conseguir un impacto mayor en el público los publicaron el uno después del otro.

6 Belli C., "Le Corbusier, l'Italia e il Gruppo 7", «Domus», octubre 1987, pág. 18.

7 Entre las tendencias artísticas italianas el Grupo 7 subraya la abstracta de Bontempelli y la realista de Carrà, De Chirico y Sironi, en ámbito pictórico; mientras que, por lo que concierne las tendencias arquitectónicas, el Grupo 7 señala las del siglo XX que se desarrollaron en Milán con Muzio (véase capítulo 2, párrafo 3), pero explica que estas últimas no se podían considerar un buen equivalente de las tendencias modernas que se estaban desarrollando en Europa.

8 En una carta que Figini envió a Marinetti escribía: «nosotros sabemos cuántos grandes fueron los méritos del Futurismo: sabemos que Sant'Elia, futurista, empezó la nueva arquitectura antes de los alemanes, de los franceses y de los rusos; y que el futurismo - afectando y revolucionando todo el arte europeo - supo quitar de medio todos los prejuicios y los *pasatismos*, preparando el territorio desde el que las tendencias de arquitectura moderna han surgido, y en especial la arquitectura racionalista», en Cennamo Michele, *Materiali per l'analisi dell'architettura moderna*, Fausto Fiorentino editore, Napoli, 1973, págs. 166,167. Se señala pero que este texto está reportado en un artículo escrito por F.T. Marinetti, el fundador del futurismo, durante la primera exposición de Arquitectura Racional del 1928, cuando la arquitectura racionalista se presentaba como posible candidato para representar la política mussoliniana, véase cap.5.

9 Entre los discursos más conocidos que F. T. Marinetti hizo hay "Contra Venecia pasatista" (1910), contra su tradición e historia artística.

El Grupo 7 explicaba esta diferencia, basándola en una cultura distinta, y sobretodo reivindicaba un estudio serio del pasado que «no ha investigado la sola forma de la arquitectura construida, sino también el espíritu más oculto», según lo que escribieron los siete arquitectos.

B. Zevi ha observado que los comentarios escritos por el Grupo 7 con respecto al futurismo fueron «prudentes, mezquinos contra el futurismo [...] inofensivos con respecto a la auspiciada revolución arquitectónica»¹⁰.

Sant'Elia con sus diseños de la Ciudad Futura (1913) había abierto nuevas perspectivas para el diseño de los edificios a nivel figurativo y simbólico, con su presencia monumental, el verticalismo, y la utilización de nuevos materiales como vidrio, hormigón y acero; a nivel funcional, con la circulación sobre más niveles y funciones separadas. Pero, sobre todo, «ningún movimiento de renovación (como el futurismo) había formulado de manera tan clara, tan exacta, tan valiente las tendencias del arte en relación inmediata con el desarrollo mecánico de la vida moderna»¹¹ como las industrias y las centrales eléctricas, diseñadas por Sant'Elia, enseñaban.

A pesar de la revisión de las posturas que se harán con respecto al futurismo¹², en aquel momento los siete arquitectos aspiraban a afirmar la propia postura como menos destructiva y más constructiva, según un nuevo orden de referencias que afirmaba la importancia del papel de la historia. Por eso, los proyectos de Monza que se realizaron durante la redacción de los artículos y que marcaron la entrada del Grupo 7 en el panorama italiano, adoptaron las teorías modernas e internacionales, cancelaron toda relación con el futurismo¹³.

La alusión a la contribución futurista sigue siendo sustancialmente ambigua: se celebraba la acción de ruptura con el pasado, pero se juzgaba la excesiva agresividad del mensaje. Esto pasaba porque el mensaje futurista contrastaba con la intención del grupo de recuperar la relación con la historia.

TRADICIÓN, PASADO Y PRESENTE

El Grupo 7 admiraban el pasado arquitectónico y escribía que «nada puede impedir que nos admire la contemplación tanto las pinturas de Giotto como los anuncios luminosos en la ciudad moderna; en observar las arquitecturas de Francesco Di Giorgio y percibir el ritmo casi griego de ciertas oficinas y de sus paredes de vidrio [...] Entre pasado y presente no existe, entonces, incompatibilidad: la tradición se transforma y asume nuevos aspectos».

Antes de individuar los caracteres que definían la nueva arquitectura que ellos mismos proponían, los arquitectos del Grupo 7, sobre todo con razón de esta renovada relación con el pasado, describían lo que la arquitectura moderna no tenía que ser: «repetición de decoraciones y ritmos artificiosos que escondían el esqueleto constructivo» y que habían agotado cualquier posibilidad expresiva, escribía el Grupo 7 refiriéndose a las tendencias arquitectónicas en Italia¹⁴.

¹⁰ Zevi Bruno, *Storia dell'architettura moderna*, Torino, Einaudi, 1950, pág. 190.

¹¹ T. Van Doesburg escribió en "Het Bouwbedrijf" en 1929 una serie de artículos sobre la situación de la arquitectura moderna en Italia, de los que Figini y Pollini guardaron la traducción en italiano. Especificando la cita procede del número 9, del 29/04/1929, en Fig.-Pol. 8.3 - Gruppo 7 e proto-razionalisti visti dall'estero.

¹² Después de muchos años Gino Pollini escribirá: "se puede notar que los artículos programáticos contenían también algunas afirmaciones menos eficaces [*discutibles*, escrito en lápiz] como por ejemplo el rechazo en reconocer las relaciones con las experiencias futuristas", en Pollini G., "Gli inizi della architettura razionalista a Milano e il Gruppo 7", 1971, en Fig.-Pol. 8.1. *Attività pubblicistica Gruppo 7*.

¹³ Véase el capítulo 4.

¹⁴ El Grupo 7 se refería a las dos tendencias arquitectónicas presentes en Italia, la romana y la milanesa, que «a pesar de que tenían puntos de partida diferentes, el clásico del siglo XVI y el neoclásico, habían llegado a la misma conclusión».

De manera muy original, empezando por el tema de las posibilidades expresivas negadas al hormigón armado, el Grupo 7 formulaba su postulado; de hecho escribían «ya no podemos conformarnos con esto; la nueva arquitectura, la verdadera arquitectura, tiene que resultar de una estricta adherencia a la lógica y a la racionalidad. Un rígido constructivismo tiene que dictar la norma. Las nuevas formas de la arquitectura recibirán valores estéticos sólo de su carácter de *necesidad* y, sólo después, a través de la *selección*, nacerá el estilo»¹⁵. Se puede deducir que el estilo es algo esencial: un orden interior significativo¹⁶ que procede de la presencia contemporánea de la racionalidad¹⁷ y de la construcción, que produce una nueva estética basada en la necesidad, y confía en la expresividad del hormigón armado, como explicarán en el párrafo 3.

El adjetivo “racional”¹⁸ por un lado evoca el espacio geométrico, el concepto de la forma pura, cuyo maestro es Le Corbusier; por otro se relaciona al funcionalismo y consecuentemente a la racionalización del proyecto y al mundo de la producción industrial, que caracteriza la escuela del Bauhaus. La elección del término racional la reivindicaron Rava y Terragni, sin embargo, según lo que escribe Figini, el Grupo 7 pensó cambiarlo muchas veces¹⁹: el término se prestaba a una afirmación demasiado mecanicista que no dejaba traslucir tampoco el asunto artístico.

TIPO Y SERIE Por lo tanto, había que formular un nuevo proceso a través del que alcanzar este resultado: este consistía en la «selección y repetición de unos tipos fundamentales» y la «renuncia a la originalidad compositiva»²⁰.

A partir aquí el Grupo 7 empezará a explicar el significado de “selección y repetición de tipos fundamentales” utilizando dos referencias: una derivada de la historia antigua, y otra que, en cambio, se estaba realizando en su presente. «Roma antigua enseñó que su arquitectura se basaba en la existencia de unos tipos fundamentales, como la basílica, el circo, la rotonda, la cúpula y la estructura termal, y su fuerza está en haber mantenido estos esquemas, repitiéndolos en todas las provincias, hasta su perfeccionamiento [...] Roma construía en serie», escribieron. Del mismo proceso derivaba, según lo escrito, el Partenón «el producto supremo de un único tipo seleccionado durante siglos»; y aún más se podía entrever un hilo continuo entre las basílicas orientales, de SS. Sergio y Bacco a Santa Sofía hasta las mezquitas de Constantinopla que repetían

15 El Grupo 7 utiliza el término “estilo” pero lo que quieren decir es diferente, escriben casi inmediatamente después: «no pretendemos crear un estilo (como el liberty), sino que a partir del uso constante de la racionalidad, de la perfecta correspondencia de la estructura del edificio a las finalidades que persigue, surgirá el estilo».

16 Que se podría asimilar al orden derivado por la manifestación del esqueleto estructural, y a la adhesión a la racionalidad como medio transmisible para «desarrollar una cultura normativa», según los objetivos propuestos por A. Perret para afirmar su línea tectónica, en Frampton Kenneth, *Tettonica e Architettura*, Skira, Milano, 2005, pág. 179.

17 El término “racional” no fue escrito muchas veces a lo largo de los cuatro artículos: aparece como “adherencia a la lógica y a la racionalidad” (artículo I), “racionalismo matemático de Le Corbusier” (artículo II), y “racionalismo constructivo” (artículo IV).

18 A propósito de las múltiples implicaciones a las que se refiere el término “racional” véase el artículo de L. Barbera, “Città Razionale”, en Vieri Quilici (edited by), *The Architecture of the foundation cities-2*, “L'architettura delle città. The Journal of the Scientific Society Ludovico Quaroni”, núm. 9, 2016.

19 «Los años de la primera polémica ‘racionalista’ (sonaba muy rural, el término que podía originar tantas equivocaciones parecía – y no era – prestado del léxico/filosófico; pero entonces no habíamos encontrado nada mejor, ni mejores eran las sucesivas terminologías sustitutivas: el ‘natural’ (de Bontempelli, que, pero, nunca ha arraigado), el funcional (del ‘funkis’ escandinavo) que encontró paso a paso una adopción unánime», en Fig.-Pol. 8.4. *Articoli miei* Figini (nota escrita a mano, nunca publicada).

La elección del nombre racionalismo es objeto de discusión: según C. Melgorani se puede atribuir a Rava, según G. Ciucci fue Terragni quien se atribuyó el mérito de haberlo encontrado.

20 En el párrafo 3 de este mismo capítulo se aborda este asunto de forma más extensa.

el esquema tipo de Santa Sofía²¹.

Igualmente la casa-tipo procedía del mismo proceso de selección porque se podía considerar la respuesta de la arquitectura a las nuevas *necesidades*²² y, por eso, la casa-tipo resultaba del perfeccionamiento de estas necesidades.

TRADICIÓN «La tradición no desaparece, sino cambia su semblanza», escribían a finales del artículo para dar más valor a su posición. A diferencia del futurismo, el Grupo 7 encontraba en el ejemplo de la historia todas las referencias útiles para justificar el proceso de cambio y, consecuentemente, el nacimiento de la arquitectura moderna. La basílica, el circo, las termas, la rotonda a cúpula eran arquitecturas que se perfeccionaban en el tiempo según las necesidades de la época. La casa también es una necesidad del hombre y la casa tipo es la solución moderna para el problema antiguo.

RENUNCIA AL INDIVIDUALISMO E ORIGINALIDAD Siguiendo este proceso de selección y repetición se podían alcanzar resultados homogéneos entre sí, y podía ser más evidente el comienzo de una nueva tendencia a nivel internacional. El método a través del cual el Grupo 7 quería obtener este resultado era eliminar el componente de originalidad e individualismo que intervenía en el diseño²³. Esta metodología encuentra su confirmación en las intenciones sinceras de los arquitectos, incluso después de la experiencia del Grupo 7, como hemos escrito a propósito de Giuseppe Terragni, sostenedor de esta renuncia al individualismo «mezclado a la originalidad»²⁴.

El primer artículo terminaba con una rápida constatación que el carácter singular de Italia derivaba de la presencia del espíritu clásico y que este era tan fuerte que la nueva arquitectura no podía no considerarlo.

El Grupo 7 condensaba todo su programa reformador en las seis páginas del primer artículo: su base teórica en la arquitectura racional de Le Corbusier, su distancia de la vanguardia futurista y de las tendencias italianas, el planteamiento de nuevos principios, la adhesión a la lógica y la racionalidad, estableciendo así sus condiciones para el comienzo del proyecto moderno en arquitectura que respondiera a las solas necesidades de la época. Por eso, en el segundo artículo "Los extranjeros" el Grupo 7 propone demostrar los resultados modernos conseguidos en Alemania, Francia, Holanda y otras naciones europeas, como conquista de una modernidad compartida.

21 También las casas en Umbria y Toscana del siglo XIII y XIV y los palacios florentinos del siglo XV podían considerarse como el resultado de este proceso de perfeccionamiento, escribe el Grupo 7.

22 El Grupo 7 añadía que la casa tipo producía miedo por su carácter de uniformidad a la hora de ser construidas: «no hay nada más incorrecto que plantear una similitud formal entre la casa y una máquina (piróscapo, aviones), porque lo que puede ser similar entre una casa y una máquina es su derivar de nuevas necesidades; por eso la casa tendrá su nueva estética, como el avión tiene su estética, pero la casa no tendrá la misma estética del avión», declarando que el criterio estético se basaba en el carácter de necesidad.

23 A pesar de eso, la renuncia a la originalidad no significaba que la nueva arquitectura fuese pobre o sencilla: «será básica y se podrá perfeccionar», escribía el Grupo 7, y a través de este proceso se podía conseguir una conquista mucho más importante: en los edificios un eventual carácter de «monotonía no será el más evidente, sino que la conformidad al mismo principio arquitectónico resultará grandiosa».

24 Carta de Terragni a Carlo Belli del 5 de octubre de 1934, en Archivo Carlo Belli, R.50 c. 290. «Sigo convencido de la inutilidad de un individualismo mezclado a originalidad que es imposible concebir sin el trabajo colectivo de toda una generación de arquitectos modernos y el soporte internacional a la formación de la vida y del arte moderno. Por eso creo que es necesario insistir con esta tesis que representa una verdadera conquista nuestra con respecto al eclecticismo regional del siglo XIX».

Portada de “Internationale Architektur”, 1925.

Propuestas para el Chicago Tribune: W. Gropius y S. Dioguardi, 1922.

Artículo II: Los extranjeros

El Grupo 7 conocía bien las ideas de arquitectura que se estaban difundiendo en Europa: hemos comentado antes (capítulo 2) que fue Fortunato Depero quien trajo a Gino Pollini el libro de LC "Vers une Architecture" en el año 1925, después de haber vuelto de la Exposición Universal de París.

En 1925 Walter Gropius publicó *Internationale Architektur*, un libro de fotografías de la arquitectura moderna que quería enseñar los últimos resultados conseguidos, para que el diseño moderno resultase más considerado por el público. No sabemos de qué modo el Grupo 7 entró en contacto con este libro, pero es cierto que los siete arquitectos habían sacado de éste las referencias para escribir el segundo artículo, y que el libro de Gropius y Moholy-Nagy constituyó para ellos su segundo texto fundamental de inspiración. Con respecto a las revistas extranjeras que el Grupo 7 pudo consultar durante la redacción del segundo artículo destacamos *Moderne Bauformen* y *Architecture Vivante*. Sabemos que C.E. Rava²⁵ tenía correspondencia con J. Hoffman, director de *Moderne Bauformen*, con J. Badovici, director de *l'Architecture Vivante* y con F. Paulsen, director de *Bauwelt*.

ESPIRITU NUEVO
Y NECESIDADES
MODERNAS

En el segundo artículo, titulado "Los extranjeros", el Grupo 7 propone un recorrido de las arquitecturas construidas según los principios modernos europeos. El Grupo 7 presentó estas arquitecturas que «resultaban de las necesidades modernas», y por eso los proyectos podían alcanzar un carácter común internacional, no solo local, con una nueva estética reformada. Su intención era, por lo tanto, solicitar la transformación de la arquitectura italiana. Los proyectos descritos comprendían, de hecho, los que fueron admitidos a la fase final del concurso para el Chicago Tribune (1922), con un intento polémico contra los "pasatistas", como M. Piacentini y S. Dioguardi que también participaron en éste, pero no fueron incluidos en la lista. Se entiende de inmediato la distancia profunda por lo que concierne la teoría y el lenguaje entre las propuestas de Gropius y de Dioguardi, tan sólo yuxtaponiendo las dos imágenes²⁶: eso explica la crítica del Grupo 7 a las propuestas italianas para en concurso para el Chicago Tribune.

CRITERIOS DE
SELECCIÓN Y
DESCRIPCIÓN DE
PROYECTOS

La descripción de los edificios fue redactada explicando principalmente los caracteres formales que derivaban de la aplicación de la lógica racional y del uso racional de los materiales modernos, sin entrar mucho en el detalle: por ejemplo, no se comentaban las condiciones inmediatas - tales como las condiciones sociales y culturales, el contexto urbano o el clima - que habían originado estos edificios.

De todas formas, el segundo artículo es interesante porque enseñaba los arquitectos extranjeros a los que el Grupo 7 prestaba atención durante su primera fase experimental, y por eso nos ayuda a entender las referencias extranjeras al origen del racionalismo italiano.

²⁵ Véase el capítulo 4, párrafo 3 con respecto al rol de Rava como portavoz del Grupo 7. Las revistas de las que el Grupo 7 sacó las imágenes para su descripción son: *Moderne Bauformen* (oct. 1925, ene.-feb. 1926), *l'Architecture Vivante* 1925, *Almanach de Architecture Moderne* - *l'Esprit Nouveau* 1926. Unas fotos las recibieron directamente de Gropius y Erwin Gutkind.

²⁶ Todos los proyectos comentados en el primer artículo por el Grupo 7 no comprendían las relativas imágenes, por razones editoriales de "Rassegna Italiana".

P. Behrens, Turbinenfabrik, 1910.

H. Kosina, modelo de la central eléctrica, 1925.

W. Gropius, International Academy of Philosophy, Erlangen, 1924.

Bruder Luckhardt y A. Anker, garaje para 1000 coches, 1924.

W. Gropius, Oficinas Fagus, 1914.

H. Kosina, Estación aviadora, Berlín, 1924.

A. Korn, calle de las tiendas, Haifa, 1923.

E. Mendelsohn, Seiden Haus Weichmann, Gleiwitz, 1922.

Un enfoque importante del artículo fue que, además de las recientes arquitecturas, el Grupo 7 describió unos edificios precursores de la arquitectura moderna. A parte del edificio proto-racionalista de P. Berhens, se conocían otros ejemplos alemanes, como el de Wilhelm Kreis, que pertenecían a los años '20: para los arquitectos italianos estos edificios representaban un primer ejemplo de cómo la tradición constructiva y arquitectónica de cada país se había transformado, adaptándose a las renovadas exigencias de la sociedad de la posguerra y reinventando un lenguaje, todavía basado en los caracteres locales.

ALEMANIA

El Grupo 7 introducía Alemania como el país con la mayoría de referencias de arquitectura moderna, y la colocaban por encima de la lista que iban comentando. La descripción que proponían se realizaba en términos de formas que asumen un estricto carácter funcional «gracias a la importancia que la técnica ha asumido con respecto a la instancia monumental». W. Gropius, H. Kosina, Mendelsohn, A. Korn, Hans y W. Luckhardt, eran descritos como expertos en la construcción industrial, porque la basaban en la técnica consiguiendo realizar edificios muy cercanos a la perfección lógica. La «sinceridad constructiva» de estos ejemplos proporcionaba ritmo, generado por la alternancia de fajas horizontales de sombra y luz, como en la central eléctrica de H. Kosina (1925), y por las líneas continuas que enfatizaban la estructura de hormigón, como en el proyecto de Gropius para la *International Academy of Philosophy* de Erlangen (1924). Apreciaban que el esqueleto del Chicago Tribune de Gropius hubiera adquirido un carácter abstracto. En los hangares de P. Berhens en Hannover observaban que el vacío rectangular en el techo tenía un ritmo griego, demostrando así el carácter de validez atemporal que se podía obtener cuando los principios racionales se utilizaban correctamente. La adherencia a la lógica y la racionalidad, combinada con el uso del hormigón armado, resultaba en valores absolutos, como en el proyecto de garaje para 1000 coches en Berlín de Luckhardt (1924).

USO DEL VIDRIO EN LOS PROYECTOS ALEMANES

En todos los proyectos de los alemanes, el Grupo 7 observa con atención el vidrio como material de la modernidad, al igual que el hormigón armado. Según la función con la que tenía que cumplir, el vidrio podía ser empleado de distintas maneras: a lo largo de la altura de las fachadas, si tenía que resaltar el cuerpo cilíndrico de las escaleras, como en la oficina Fagus en Dessau de W. Gropius (1914), o en el boceto del aeropuerto de Kosina en Berlín (1924); para destacar un bloque del otro, como en la torre del proyecto que hizo A. Korn; por fin, como solución de detalle que permitía realizar ventanas en las esquinas de los edificios, como en el caso de Seiden Haus Weichmann en Gleiwitz de E. Mendelsohn (1922). El uso del vidrio estaba analizado en términos de valor de superficie, según lo que escribió el Grupo 7, y no le conferían acepción simbólica, ni siquiera era el complejo asunto de transparencia el predominante, como al revés pasará en los proyectos de los años siguientes, en especial en la Casa Eléctrica (1930).

FÁBRICAS ALEMANAS

Los edificios que mejor ejemplificaban la construcción moderna eran las fábricas, porque respondían a los criterios de utilidad y no presentaban ningún tipo de decoración. Por eso, no fue casual que la primera tipología experimentada por el Grupo 7 fueran edificios industriales, en la futura exposición de Monza de 1927. El ejemplo más logrado de como amalgamar los elementos modernos entre sí era la fábrica textil en Leningrado

E. Mendelsohn, Fábrica textil, Leningrado, 1926.

M. Trucco, Fabrica de la FIAT, Turín, 1922-26.

W. Kreis, torre rascacielos, Dusseldorf, 1922-24. H. Gerson, Thalia-Haus, Hamburgo, 1921.

de Mendelsohn (1926), de la que C. Rava pedirá a H. Häring unas fotografías para comentarlas en el artículo. Aquí la distribución simétrica de los secadores, el cuerpo principal que terminaban en un semicírculo donde se insertaba una torre, la alternancia entre partes transparentes y opacas, «alcanzaban formas geométricas abstractas». Las calidades que el Grupo 7 destacaba en esta fábrica las encontraremos todavía en los proyectos de Monza: estos eran caracterizados por la disposición de los volúmenes, que se articulaban según razones exactas, y por la distinción entre las volumetrías y los materiales, que se diferenciaban respondiendo a la función interior.

MODERNIDAD COMO TRANSFORMACIÓN DEL PASADO

El Grupo 7 explicaba los avances de Alemania a luz de la tendencia que se iba manifestando en ese país: en los primeros años veinte aparecieron edificios civiles inspirados en el verticalismo - «de clara influencia gótica» decían en el artículo - y a la composición por volúmenes, sacada de los aglomerados urbanos medievales. El Thaliahaus en Hamburgo de Hans Gerson (1921), la torre rascacielos en Dusseldorf de Wilhelm Kreis (1922-24) y el proyecto para el Messehaus en Hamburgo de Hermann Distel (1924) fueron los edificios ejemplares de cómo la tradición local podía transformarse y cumplir con la modernidad, a través del uso de elementos seriales, como las ventanas, o sacando partido de las nuevas técnicas constructivas sin mimetizar las estructuras verticales (estos eran los comentarios que aparecían en el artículo).

Por otro lado, la técnica de construcción con estructura en acero hacía posible el desarrollo vertical hasta alturas unimaginables: el libro de Gropius comprendía fotografías de los rascacielos en Nueva York, a propósito de los que nuestros arquitectos, por cierto, se hicieron preguntas, por lo menos por la influencia que tuvieron en los diseños de la Ciudad Futura de Sant'Elia, con el papel predominante de ascensores y cajas estructurales que permitían el arranque vertical. Al lado de raíces históricas, como el verticalismo gótico y la agregación urbana medieval, se asoman también las nuevas técnicas constructivas.

Describir la arquitectura moderna como transformación de la arquitectura del pasado constituía un elemento a través del cual el Grupo 7 quería demostrar su línea de pensamiento: se trata de una recuperación de la historia, refiriéndose a la tradición arquitectónica, ya que la tradición se transforma siempre según las necesidades del tiempo; sobre todo no se niegan los caracteres específicos de la identidad de cada país, razón por la que el Grupo 7 reconocía un estilo alemán, austríacos y por fin el italiano. «Entre nuestro pasado y nuestro presente no existe incompatibilidad», escribían en el artículo I.

Después del profundo análisis de los proyectos de Alemania, el artículo II continuaba con Austria, los países escandinavos, Holanda y Rusia.

AUSTRIA

En el segundo artículo el Grupo 7 reconoce en Austria una tendencia que, a pesar de haber conseguido interesantes resultados en la obra de Prutscher, Hoffmann y Peche, ha vuelto a la decoración, dejando la racionalidad y la sólida lógica constructiva para centrarse en el detalle: el movimiento de las esquinas de las casa de Erich Lechner en Viena y las fajas horizontales del segundo proyecto para la Credit Bank de Hoffmann

K. Lömberg Holm, edificio para el Chicago Tribune, 1922.

Vesnin, Palacio del Trabajo, Moscú, 1923.

hay que considéralas como razón decorativa. Solo Engelbert Mann realiza nuevas casas populares en Viena o el Thalia-Bad (1923-24), que pertenecen al mismo ámbito racional alemán. Parece raro que la obra de Adolf Loos, seguro conocida por los arquitectos contemporáneos, no se mencione completamente en la sección dedicada a Austria. Se puede pensar que, ya que Gropius le había concedido muy poco espacio a Loos en *Internationale Architektur* - tan solo la foto de una casa - los arquitectos del grupo no estudiaron detenidamente los proyectos de su madurez, y que Loos no exprimía el carácter de la sociedad industrial que el Grupo 7 quería representar, véase capítulo 4, párrafo 2.

PAISES
ESCANDINAVOS El espíritu nórdico de los países escandinavos provenía de Alemania, escribía el Grupo 7, y el arquitecto danés Knut Lömberg Holm en el edificio para el Chicago Tribune (1922) diseñaba un «edificio gigante y coloreado con masas que se mueven rítmicamente, enfatizando la belleza mecánica por medio de luminarias gigantes», temas que el Grupo 7 ya había observado describiendo las fábricas y los edificios del proto-racionalismo alemán y, comentaban, que en esta propuesta de rascacielos se habían medido con cuidado. El balance logrado en este edificio era importante respecto a las «demasiadas construcciones austeras, llamadas racionales, (como por ejemplo todos, o casi todos, los rascacielos americanos) [...] feas, anti clásicas y muy lejanas de nosotros: materia sin alma»²⁷.

HOLANDA
DE STIJL Holanda también constituía para ellos una base de apoyo para explicar el nacimiento del espíritu nuevo. La tendencia del De Stijl de Van Doesburg, Van Eesteren y Rietveld «se sitúa entre la pureza constructiva alemana y el racionalismo matemático de Le Corbusier», comentaban los siete arquitectos. En todo caso, el Grupo 7 situaba el límite de esta experiencia «en reducir la construcción a un juego abstracto entre planos, generando por ejemplo un dispositivo de precisión, como pasa en la casa de Rietveld en Utrecht (1924-25)». Aquí parece que el juicio a la ligera sobre el Neo Plasticismo, aunque comparta algunos asuntos válidos a propósito del papel central de lógica y racionalidad, se justifica con una exacta postura del Grupo 7: abstracción y precisión matemática vertida en arquitectura no producían necesariamente resultados idóneos para la construcción de un nuevo espíritu.

RUSIA Rusia presentaba una situación más dinámica e independiente, «no obstante se puede encontrar en sus orígenes cierta influencia alemana», decía el Grupo 7. Entre las nuevas investigaciones rusas eligió el Palacio del Trabajo de Vesnin en Moscú (1923); en ese, el esqueleto estructural aparecía sólo en la torre, y la composición se articulaba a través de tres volumetrías distintas; la disposición de las aperturas en vidrio tiene diferente ritmo y unos «vacíos muy nuevos en las fachadas».

De Rusia llegaban a la vez propuestas y reflexiones muy interesantes, atrevidas, y todas dirigidas hacia la exaltación de la estructuras en acero, con importantes voladizos y arranques dinámicos, monumentales y altisonantes. El Lissitskij, K.Melnikov y otros conocidos arquitectos rusos, en aquellos años publicaban en revistas rusas y alemanas sus últimos proyectos y diseños, como los “rascacielos horizontales” (Wolkenbügel, “cloud-irons”) en Moscú o el pabellón ruso en la exposición de París de 1925.

²⁷ Para Pollini la cuestión concernía el “más severo control estético para que se concrete el binomio construcción=arte” sin el que no se podían realizar arquitecturas válidas, en Pollini G. “A proposito di un giudizio critico del 1937”, en Fig.-Pol.8.3. *Gruppo 7 e proto-razionalisti visti dall'estero*.

Le Corbusier, Maison la Roche en Auteuil, 1924, y Casa Lipchitz a Boulogne-sur-Seine, 1924-25.

Le Corbusier, Atelier de Ozefant, 1923, y Villa de Veaucresson, 1922-23.

Le Corbusier, maquetas para la villa Citrohan, 1924.

El tema de proyecto que más se acercaba a las teorías del Grupo 7 era el del voladizo, que se podía realizar gracias a estructuras en hormigón armado o acero, como notaron los arquitectos en el artículo IV. Pero en sus escritos los arquitectos, describiendo la obra de los rusos, no subrayaron ningún elemento constructivo en especial que les hubiera llamado la atención, impidiendo, de hecho, cualquier hipótesis de relación directa entre los temas desarrollados del constructivismo y sus proyectos futuros²⁸.

LE CORBUSIER Intencionalmente dejado como último arquitecto analizado, está Le Corbusier y «su especial tendencia matemática que nos gustaría llamar "corbusiana"». El arquitecto francés representa para el Grupo 7 el personaje clave de la nueva arquitectura moderna: según ellos, Le Corbusier «está erróneamente considerado como un futurista, ya que él es un tradicionalista» que proclama que la arquitectura se modela, y se ha modelado, sobre las necesidades contemporáneas. El tema de la relación con la historia fue importantísimo a la hora de formular un juicio sobre Le Corbusier: mientras que Gropius negaba cualquier tipo de relación con el pasado, Le Corbusier estudiaba con pasión y de manera profunda los modelos antiguos, y esta actitud de consideración de la historia influyó a la misma manera la línea de pensamiento del Grupo 7²⁹. La revisión de las proporciones, del ritmo, de las planimetrías, como elementos abstractos y universales de la composición arquitectónica, que Le Corbusier realiza en "Vers une architecture" a propósito de los monumentos del pasado proporciona un buen punto de apoyo para las teorías de «transformación del pasado en presente» expresadas en los artículos del Grupo 7.

Pero, además de la re-consideración de la historia Le Corbusier destaca sus predecesores Perret, Roux-Spitz y Tony Garnier, convirtiéndose en un total innovador «cuya tendencia puede considerarse una medicina contra la retórica arquitectónica, un antídoto contra lo viejo y contra lo falso-nuevo, aún peor». El fragmento evidencia la importancia de las teorías de Le Corbusier en convencer al Grupo 7 que el camino hacia la reforma del espíritu arquitectónico pasaba por la lucha contra el falso-nuevo, los pasatistas y la re-interpretación de la historia, en términos de transformación de la construcción en el espacio según las necesidades de cada tiempo.

Los ejemplos que el Grupo 7 describió como ejemplares de la obra de Le Corbusier, fueron las dos casas Maison la Roche en Auteuil (1924), la Casa Lipchitz a Boulogne-sur-Seine (1924-25), el Atelier de Ozefant (1923), la villa en el lago de Ginebra (1923-24), las maquetas para la villa Citrohan (1924) y la Villa de Veaucresson (1922-23). En éstas últimas se aprecia el uso de elementos fundamentales como las grandes ventanas, la ventana en horizontal y los balcones en voladizo. En esta selección se puede entender la fuerza de los cinco puntos de la arquitectura de Le Corbusier, en su aplicación concreta en proyectos construidos. A diferencia de las grandes obras industriales y de las grandes infraestructuras urbanas diseñadas y construidas en Alemania, Le Corbusier ofrecía la realización concreta de los principios de la nueva arquitectura en edificios de escala reducida, pero de gran relieve para el desarrollo de la ciudad: casas y villas urbanas.

Le Corbusier con sus cinco puntos, de hecho, había creado el punto de partida para reformar el lenguaje moderno, y el Grupo 7 reconocía en esta invención del arquitecto francés el comienzo de

²⁸ La relación con el constructivismo ruso volverá en el Novocomum de Terragni, véase capítulo 6, párrafo 1.1.

²⁹ Según G. Polin: «Le Corbusier fue fundamental en el cambio de mirada del Grupo 7: su actitud conciliadora frente a la historia, que por un lado rechaza el academicismo, y por el otro manifiesta su interés en las arquitecturas del pasado, propone una nueva manera de pensar en las formas arquitectónicas del pasado», en Polin G., *La casa elettrica di Figini e Pollini*, Roma, Officina Edizioni, 1982.

lo que en el artículo sucesivo llamarán una "nueva época arcaica"³⁰.

3.3

Artículos III y IV: "Una nueva época arcaica"

El Grupo 7 quiso explicar en el tercer artículo "Falta de preparación, incomprensión y prejuicios" (marzo 1927) que, diferentemente del extranjero, la situación italiana estaba muy lejos del progreso moderno.

FALSIFICACIÓN DE LA TRADICIÓN

El primer asunto, la no preparación, se relacionaba a la academia³¹, verdadera responsable por no impartir una formación adecuada a los estudiantes, porque no ofrecía como referencia las arquitecturas de su presente. El segundo asunto, incomprensión, concernía el gusto de la sociedad, que no solo no entendía las novedades estéticas que la época moderna traía consigo, sino que prefería palacios ricos y decorados con elementos falsos antiguos para resultar monumentales. Palabras como "falso / falso moderno / falso histórico / interpretación / estilización" eran muy frecuentes en los escritos de los siete arquitectos³² y contra las que ellos siempre arremetían: reprochando a la universidad por proporcionarles una educación que no era adecuada, escribían que la arquitectura clásica que había que considerar era el Panteón, más que el monumento nacional a Víctor Manuel II en Roma (1911).

Desde luego el Grupo 7 no fue el primer grupo en denunciar el "falso-historicismo" en los proyectos y las construcciones, muy difundido tanto en Italia como en Europa. El movimiento futurista, así como otras vanguardias de París, ya había arremetido con violencia contra los "pasatistas". Sin embargo la denuncia del Grupo 7 fue importante y clara: en el tercer artículo ellos escribían que el problema era debido a la mentalidad de la misma clase burguesa que prefería los estilos antiguos o neoclásicos, o las reediciones de estíleas, utilizados de la tendencia artística "novecientos" en sus arquitecturas³³. Se necesitaba educar a esta clase burguesa en la estética moderna, esa misma clase que podía ser su comisionista³⁴; la intención educativa del Grupo 7 se realizará a través de sucesivas exposiciones en las que el grupo participó (ENAPI 1928, IV Trienal de Monza 1930). En esta lucha para la reforma del gusto de la sociedad el Grupo 7 no actuó solo, sino que, por lo contrario, fue apoyado por muchos escritores y arquitectos que expresaron opiniones favorables³⁵.

30 «Le Corbusier, con sus arquitecturas, proporciona un simple esqueleto, las primeras bases sobre las que los templos futuros podrán elaborar las formas completas de la belleza», escribió el Grupo 7 en el artículo II.

31 En el capítulo 2 párrafo 1 se ha comentado el tipo de formación recibida de los arquitectos en la escuela de arquitectura de Milán.

32 Por ejemplo L. Figini escribe: «Estilización = subrogado de la creación. Se comenzó a estilizar cuando ya no se supo qué más crear. Los castillos uso-medioevo a la manera de Boito o de Coppedè constituyen los primeros ejemplos; las modas neoclásicas los últimos», en Figini L., "32 pretextos de arquitectura", en Fig.-Pol. 8.4. *Articoli miei Figini*.

33 Una «producción más decorativa, ornada de templitos y obeliscos» la llamó Pollini en 1971.

34 El Grupo 7 en el artículo de 1930 volverá a escribir a propósito del problema de la ignorancia del público y del cliente, que, junto con otras razones, han impedido el despertar artístico en Italia. Zevi escribió que el Grupo 7 realizó una campaña periodística muy atenta, prudente sin ir buscando el enfrentamiento directo; en cambio en el artículo III el Grupo 7 declara de manera muy abierta sus opiniones sobre la razón por la que el movimiento moderno arraigó con retraso en Italia.

35 «El Grupo 7 lucha contra la ausencia de una conciencia colectiva suficientemente preparada para aceptar sus realizaciones; contra la tradición "eccessant", contra el charlatanismo de los falsos modernos: actores realmente dañinos para el desarrollo del movimiento racionalista», Paulucci Enrico, "Architecture

«La máscara de la tradición sirve para ocultar la falta de sinceridad [...] se continúa escondiendo metódicamente el esqueleto en hormigón armado de los edificios con aplicaciones más o menos desordenadas de los estilos antiguos. ¿Sería esta la tradición?», se preguntaban el tercer artículo.

El cuarto artículo, "una nueva época arcaica", ya desde las primeras líneas parecía responder a esa pregunta: «la arquitectura posee un medio maravilloso» que se podía considerar nuevo porque nunca se había utilizado como habría tenido que ser, revelando sus propias posibilidades estéticas en vez de ocultarlas a través de decoraciones y adornos³⁶.

El Grupo 7 veía que a través del uso del hormigón armado se estaban transformado los cánones estéticos. La arquitectura antigua estaba relacionada con la materia e intentaba aligerar el peso de la materia a través del ritmo; pero a través del hormigón armado, escribía el Grupo 7, la escala de los valores antiguos cambiaría: grandes voladizos, grandes vacíos y pilares sutiles que permitían lograr nuevos ritmos y formas que si estaban diseñadas según criterios de racionalidad también podían alcanzar valor monumental. La oficina Lingotto³⁷ y el Coliseo consiguieron alcanzar este valor monumental porque representaban la solución perfeccionada a un determinado problema, el de la industria y del anfiteatro; del hormigón armado podían originarse nuevas posibilidades, de tipo formal y de tipo funcional, y siendo en la primera fase de experimentación, el hormigón armado cumplía con aquellas condiciones que podían llevar a una "nueva época arcaica". A través de esta metáfora el Grupo 7 parecía decir: cambian materiales y tecnologías, tanto como las necesidades de cada época, pero respondiendo con lógica y racionalidad a tales peticiones se pueden obtener resultados que bien expresan el espíritu del tiempo. «Perdurar y no de pasar», como escriben con respecto a Le Corbusier³⁸. Y Le Corbusier decía algo así: «cambian las técnicas, pero las ideas permanecen».

ORIGINALIDAD La llegada de esta nueva época arcaica sólo sería posible renunciando temporalmente al individualismo, como originalidad, en los proyectos, tema que el Grupo 7 ya había tratado en el artículo I y que volvió a enfatizar en este cuarto y último artículo.

El Grupo 7 no quería menoscabar las diferentes personalidades ni cancelar las aportaciones individuales en el ámbito del diseño - como veremos en la exposición de Monza de 1927, cada arquitecto del grupo elaboró sus propuestas con éxitos muy distintos entre sí - pero la exigencia de renuncia a la originalidad era necesaria a la hora de poner orden en la situación arquitectónica italiana, en la que el florecer de diferentes tendencias imposibilitaba actuar coherentemente con una reforma real: «la originalidad y el deseo de emerger puede resultar en arquitecturas de gusto incierto, en composiciones raras, que si bien no están faltas de espíritu, no tienen fundamento ni

Rationelle Italienne ", 7 *Arts*, Bruselas, 6/5/1928. El Grupo 7 podía apoyarse en escritores, periodistas y artistas que escribían para ellos ya a partir de la publicación del segundo artículo.

³⁶ Este artículo se publicó en mayo de 1927, es decir en el mes en que el Grupo 7 presentó por primera vez sus proyectos al público en la III Exposición de Artes Decorativas de Monza, véase capítulo 4, párrafo 2. Y en este artículo el grupo hablaba de la "renuncia al individualismo" como primer paso para poder iniciar un lenguaje moderno y los proyectos de Monza seguirán esta dirección.

³⁷ En este artículo el Grupo 7 describe la oficina FIAT Lingotto (1922-26) como «esporádico ejemplo de arquitectura industrial en Italia que demuestra que de la adherencia de las soluciones al problema (en este caso la pista por encima del techo) se pueden generar formas plásticas que tienen valor por si mismas».

³⁸ Significativo para entender este asunto es la nota que el Grupo 7 escribe: «Le Corbusier nos escribe que para su proyecto del Palacio de las Naciones quiso esforzarse en crear formas susceptibles de perdurar y no de pasar».

seriedad arquitectónica», escribía el Grupo 7 en el cuarto artículo. La originalidad (en el sentido de elección arbitraria) que el Grupo 7 quería extirpar se puede explicar gracias a dos razones principales. La primera concernía la verdad constructiva del edificio: los motivos decorativos eclécticos, ocultando la estructura y ocultando, pues, las necesidades por las que un edificio se había realizado, menoscababan la lógica del edificio y de su forma plástica³⁹.

La segunda razón era de tipo pragmático: diseñar con criterios de originalidad sin fundamento podía provocar graves errores. Ejemplificativo fue uno de los casos de la «crónica negra» de la arquitectura, señalado por Figini en su texto: «Estaban los silos en el puerto de Nápoles, perfectos y serenos, hasta que no se hizo la "obra del arquitecto" que los arruinó, transformándolos en una cosa pobre y cómica»⁴⁰.

Este tipo de errores anulaban de alguna manera cualquier posibilidad de Italia a la hora de enfrentarse con los países europeos⁴¹. La inquietud que los siete arquitectos tenían era ¿de qué manera Italia podía tomar parte en el gran proceso de reforma internacional si todavía se cometían errores?

ITALIA Y EUROPA La preocupación del Grupo 7 era la credibilidad de Italia dentro de Europa, asunto central en toda la actividad del Grupo 7⁴². Rava, por ejemplo, en el año siguiente escribe: «la superación del individuo puede contribuir a la creación de una obra en arquitectura que puede ir más allá de los confines del pueblo que la crea; de esta manera tiene valor e influencia europea, puede formar parte del patrimonio nacional. El concepto de europeo así va más allá del ultra-nacionalismo: el conjunto de estas obras - cuyas calidades son tan completas que tienen en cualquier sitio su valor - representan la civilización de una época»⁴³. En este sentido el artículo de Rava es funcional a insistir en la importancia de trabajar en bases comunes que luego se hará en los futuros CIAM.

Por eso, los escritos de los siete arquitectos solicitaban de manera muy fuerte la cuestión de la seriedad de la disciplina y del papel moral del arquitecto: de Figini a Terragni, quien formuló la expresión "periodo squadrata" de la arquitectura⁴⁴, la cohesión y la renuncia a la originalidad tenía que ser obligatoria para lograr orden y verdad, llegar a resultados avanzados y asignar a Italia un papel fundamental en el ámbito internacional.

De la aplicación a esta renuncia de la originalidad, procedían según el Grupo 7 la construcción "en

39 Notamos que el Grupo 7 refiriéndose a la forma escribe "formas plásticas", y el adjetivo puro sólo se emplea con referencia a los materiales, por ejemplo pureza constructiva. Desde esta perspectiva, la versión del Grupo 7 parece acercarse a la que P. Scheebart propuso a propósito del material "vidrio" (1914) a que se le otorgarían funciones purificadoras. Para los italianos no es el vidrio el material que desempeña esta función, sino el hormigón armado, coincidiendo con Le Corbusier.

40 Figini L., "32 pretextos de arquitectura", *ibidem*.

41 Cuestión solicitada por el Grupo 7 en el tercer artículo.

42 En la convención que tuvo lugar en Como con ocasión del celebrar "El legado de Terragni" (1968) entre las varias ponencias, hay una en especial que en la que se comenta la lucha del Grupo 7 para inserir Italia en el debate europeo. Escribía G. Puritano: «los racionalistas advirtieron que no podían más que presentar otra cosa que su entusiasmo y sus ideas. En este sentido E. Persico, con respecto a la premonición de la arquitectura italiana unida al destino del movimiento europeo, queda hoy en día el mérito más importante de este primer racionalismo», en Fig.-Pol. 8.19. *Convegno su Terragni*.

43 C.E. Rava, "Del Europeísmo en la arquitectura", 1928. Terragni también expresó la misma opinión, véase nota núm. 24.

44 Con "squadrata" G. Terragni define «el espacio histórico, corto pero muy denso, en el que actúan los exponentes del primer racionalismo italiano, y en particular los protagonistas del Grupo 7», en Polin Giacomo, *La Casa Elettrica di Figini e Pollini*, Roma, Officina Edizioni, 1982, pág.36.

serie” y la repetición de los tipos fundamentales: el resultado podía ser pobre, y no tan aparentemente variado como en la construcción de edificios ecléticos, pero no habría que «tener miedo de trabajar con materiales pobres o elementales [...] la construcción en serie parece disminuir el concepto de arte [...] la variedad no constituye la belleza, simple no significa pobre», escribían el cuarto artículo, porque cuando las formas estaban concebidas como solución a las necesidades, se podían considerar patrimonio común⁴⁵.

3.4

Reflexiones conclusivas sobre los artículos programáticos

El Grupo 7 explicaba sus propias posturas y justificándolas motivaba el empezar la gran reforma que pensaban poner en marcha: rechazaban la arquitectura que se estaba realizando en Italia, no creían que el futurismo fuera una experiencia para continuar, encontraron, pues, en la arquitectura de los arquitectos europeos un modelo para imitar. Paralelamente a esta declaración, el Grupo 7 no quiere prescindir de la gran tradición italiana, clásica romana, medieval y renacentista. Intentaron, pues, realizar una fusión entre lo nuevo y lo antiguo, estableciendo el mismo principio propulsor: cada época es el resultado de la historia y de la sociedad en transformación y este proceso puede ser llevado en adelante si se escucha el nuevo espíritu que “sopla y siempre ha soplado” en todo momento de grandes cambios.

HISTORIA Y TRADICIÓN

El carácter intrínseco de la reforma del Grupo 7 está constituido en la recuperación de la historia de la arquitectura en términos de tradición que se transforma en base a las necesidades. Como hemos visto en el capítulo 2, la investigación del mundo clásico acompañó a los arquitectos del grupo a lo largo de su carrera: los ejemplos que el grupo elige en el primer artículo para demostrar el proceso de selección eran la basílica, el circo, la rotonda y la estructura termal, todos tipos que pertenecían a la civilización romana y expresaban sus necesidades.

El comentario del Grupo 7 a propósito del Partenón representa un buen ejemplo de este proceso: éste es el resultado de un proceso de selección, casi como si se tratara de un producto industrial; de hecho escriben que el «Partenón tiene un valor mecánico»⁴⁶ y precedentemente habían percibido el ritmo casi griego en las fábricas, metáfora para explicar el carácter expresivo que la arquitectura racional puede lograr. En esta perspectiva el Grupo 7 parece decir que la tradición se puede revitalizar gracias a la innovación⁴⁷ y que la innovación no es un tema que aparece de repente, sino encontraba su significado último dentro de un proceso histórico en el que los hombres siempre habían respondido activamente, en sentido arquitectónico y artístico, a los estímulos que cada época ofrecía.

La presencia de dos asuntos opuestos, la tradición y la innovación, el pasado y el futuro, actúan dialécticamente, comenta G. Celant⁴⁸; sobre todo no se excluyen entre sí, razón que lleva Luigi

⁴⁵ En 1930 el Grupo 7 escribirá que «internacionales son los nuevos medios constructivos, y las premisas definidas de la lógica y de la higiene. Pero nacionales, diferentes de país a país, son los resultados. Asimismo, diferentes son las necesidades de partida (condiciones sociales, paisaje, clima, etc.)».

⁴⁶ Según Paul V. Turner para Le Corbusier «el Partenón es una forma eterna, libre de cualquier carácter nacional o local», en Paul V. Turner, *La formazione di Le Corbusier: idealismo e movimento moderno*, Milano, Oldoni Prestampa, 2001, pág. 130. (título original: *The education of Le Corbusier*, 1987).

⁴⁷ Sobre este asunto véase Frampton Kenneth, *Tettonica e Architettura*, Skira, Milano, 2005, págs. 43-46.

⁴⁸ G. Celant escribe: «la cultura de lo moderno en Italia se basa en la doble sustancia de una continua renovación enraizada en la tradición, se nutre en un pensar y un actuar dialecticos, lo que cuenta es la

Figini a escribir que:

«Tendría que existir una palabra, escrita en cualquier idioma, que si la leyésemos de izquierda a derecha significase *avance*, y que si la leyésemos de derecha a izquierda significase *tradición*»⁴⁹.

La conexión que el Grupo 7 propone con la historia tiene, de hecho, una intención ideal que bien se explica a través del "concepto moderno de tradición" empleado por C. Martí Arís⁵⁰: «unos artistas de gran clarividencia trabajan con un objetivo muy preciso: usan las herramientas del arte moderno para volver a compararse con respecto a los asuntos más grandes de todo tiempo y edad, para profundizar e insistir sobre los aspectos de la condición humana que tienen valor universal [...] las puertas de la historia se abren sin obstáculos, y permiten contemplar sincrónicamente el conjunto del legado artístico de toda la humanidad». Veremos que Adalberto Libera fundamentará su poética en esta relación entre lo nuevo y lo antiguo, buscando tipos arquitectónicos antiguos que puedan cumplir con funciones modernas⁵¹; y que la relación con el pasado será formulada por Figini y Pollini en base a criterios arraigados en la tradición local italiana y en los aspectos modernos⁵².

MODERNIDAD Pero al principio, para el Grupo 7 la urgencia consistía en dar lugar al nacimiento de la arquitectura moderna y asentar su condición en un territorio más estable, no absolutista como el futurismo, es decir el territorio internacional en el que el Grupo 7 entreveía condiciones válidas para el presente.

Por eso, en el segundo artículo "Los extranjeros" el Grupo 7 propone demostrar los resultados modernos conseguidos en los países europeos, como conquista de una modernidad compartida.

De todas formas, se nota un intento de justificar la existencia de una arquitectura moderna, incluso antes de haber averiguado los criterios de que ésta se valía: así podemos, por ejemplo, interpretar la atracción para los materiales, actitud completamente comprensible para jóvenes arquitectos, y para la monumentalidad que algunas obras, como las fábricas, podían alcanzar, a pesar de que se hubieran concebido según criterios prevalentemente mecánicos más que de estética.

Pero, las razones que impulsaban hacia la producción serial, sostenida por el movimiento racionalista alemán, en este momento no parecen interesarle al Grupo 7 como tema para profundizar críticamente; tanto que el asunto de la casa-tipo se trata en los artículos de manera parcial. Por ejemplo, la casa tipo alemana le sirvió a Gropius y a Hilberseimer para proponer la construcción de nuevos barrios de la ciudad, mientras que para el Grupo 7 permaneció como tema compositivo completamente experimental, y que veremos actuado exactamente en esta

presencia de contrarios: la tradición y la innovación, el pasado y el futuro», en Celant G., *Fausto Melotti. Catalogo generale*, Milano, 1994.

49 Figini L., "Realizzazioni del Gruppo 7: una casa, Arch. Giuseppe Terragni", *Natura*, núm. 1, 1930, págs. 1-7. Figini escribe esta afirmación en el artículo de defensa al Novocomum de Terragni, véase capítulo 6, párrafo 1.

50 Martí Arís C., *Silenzi eloquenti*, Marinotti, Milano, 2002, págs. 29-31.

51 Monestiroli Antonio, *La ragione degli edifici. La scuola di Milano e oltre*, Milano, Christian Mariotti Edizioni, 2010.

52 Para Figini y Pollini se afirma el tema de la casa rural italiana, con patios y terrazas verdes que encontraremos en la parcela de las *insulae* realizada en el barrio Harrar de Milán (1951-55), véase capítulo 7, párrafo 5.

perspectiva en los proyectos de la casa-tipo de 1928 (capítulo 5, párrafos 5 y 6).

Contrariamente, para los barrios populares que Terragni diseñará a finales de los años '30 y que Figini y Pollini, y Libera construirán en los años 50, el problema de la repetición de la casa-tipo se estudiará de manera más compleja y profunda (capítulo 7).

Pero está claro que en esta primera etapa el Grupo 7 se había interesado por la arquitectura alemana, por la utilización de los elementos seriales y la fuerte lógica distributiva de los edificios, tanto que veremos que el Grupo 7 tendrá en gran consideración estos arquitectos en los proyectos sucesivos presentados en Monza.

Cabe destacar la visión de Le Corbusier como mediador entre el pasado y las nuevas exigencias del tiempo. Él con sus viviendas había puesto en discusión cuáles eran las exigencias reales del hombre y creado nuevas condiciones de las que se partiría otra vez. Le Corbusier hablaba del hormigón como medio expresivo y seguirá siendo el punto de referencia del Grupo 7 en sus artículos programáticos y en sus proyectos, especialmente en los de Figini, Pollini y Libera.

Finalmente, la expresión "necesidades del tiempo" dentro de los artículos se explicitó pocas veces: estas se podrían interpretar como las condiciones modernas de los espacios del vivir y trabajar, la necesidad de verdad constructiva según los avances técnicos, la necesidad de la falta de originalidad.

Los siete arquitectos desarrollaron estas necesidades interpretándolas según sus inquietudes y sus ideas, razón por la que los resultados arquitectónicos fueron diferentes pero, aun así, todos unidos hacia el mismo objetivo: la necesidad de reforma hacia la modernidad.

Capítulo 4

1927. Experimentos

Tres acontecimientos importantes para el Grupo 7 marcaron el año 1927. En aquel año el grupo participa en dos exposiciones, la primera en Italia en Monza, la segunda en Alemania en Stuttgart, presentando sus primeros proyectos diseñados según los enunciados de sus artículos sobre la arquitectura “racional”. Fue la ocasión para Rava, Pollini y Terragni de realizar un viaje al Weissenhof de Stuttgart y observar de cerca la obra de los arquitectos extranjeros que estaban estudiando y comentando. Finalmente, fue el momento de la entrada de Adalberto Libera en el Grupo 7. En este capítulo se analizan estas tres circunstancias con la finalidad de destacar las reflexiones teóricas y las aplicaciones prácticas - del método de proyecto - que recorrerán en el trabajo del grupo y de cada uno de los arquitectos en los años siguientes.

4.1.

La Exposición en Monza de 1927

ASUNTO DE LA EXPOSICIÓN La III Exposición de Artes Decorativas tuvo lugar en la Villa Real de Monza en mayo de 1927; Guido Marangoni fue el director, igualmente que en las precedentes ediciones, mientras que Giò Ponti participó en el comité artístico de esta edición. La promoción de la artesanía y de las identidades regionales fue el objetivo de las manifestaciones precedentes; en estas se expusieron productos inspirados al arte popular y rural italiano juntos a objetos y muebles de diseño contemporáneo¹. Al revés, la edición de 1927 dejaba muy poco espacio a la artesanía rural e «insistía para que los pabellones se inspiraran en un lenguaje intencionalmente subversivo»². Los proyectos presentados por el Grupo 7 en esta exposición siguieron esta directriz³, con la intención de resaltar aquel “espíritu reformador” del que se habían declarados fundadores en los artículos programáticos, justo publicados desde hace poco tiempo. Según F. Irace⁴, el Grupo 7 recibió la invitación a participar en la exposición de Monza entre febrero y abril de 1927. En este período el Grupo 7 se conocía públicamente sólo por sus escritos teóricos, y fue un gran

1 M. Sabatino explica que las exposiciones de Monza «se realizaron en un contexto en que otras iniciativas culturales valorizaban la artesanía campesina, como legado de un pasado idealizado, sugiriendo la posibilidad de una continuidad entre pasado y presente». Por esta razón, según Sabatino, en la edición de 1923 se notan rasgos comunes entre la sala futurista realizada por F. Depero y la sala de la artesanía popular de Cerdeña, en Sabatino Michelangelo, *Orgoglio della modestia*, Milano, Franco Angeli Editore, 2013, págs. 102, 116.

En la edición de 1925, R. Papini sigue definiendo el trabajo que Giò Ponti expuso como «dichos intento de reanudar el arte moderna a la tradición», en Papini Roberto, “Le arti a Monza nel 1925. Dagli architetti ai pastori», *Emporium*, Vol. LXII, núm. 396, 1925, pág. 155.

Por fin, en aquellos mismos años en las artes figurativas también había un repetido interés hacia la tradición italiana, como en los cuadros de Carlo Carrà, ex pintor futurista, tradición que a partir de los años '20 se inspiró en los paisajes rurales de Liguria y Toscana.

2 A. Saggio precisa que el comité organizativo de la edición de 1927, además de Giò Ponti, fue constituido por Carlo Carrà, Mario Sironi, e Margherita Sarfatti, evidenciando el cambio de enfoque que la exposición del 1927 tuvo con respecto a las anteriores, en Saggio Antonino, *Giuseppe Terragni: vita e opere*, Roma, Laterza, 1995, pág. 18.

3 G. Pollini define la III biennial de Monza como «exposición de proyectos modernos en el contexto de una manifestación tradicional», en Polin Giacomo, “Libera e il Gruppo 7”, en VV. AA., *Adalberto Libera, Opera completa*, Milano, Electa, 1989, pág. 52.

4 Irace Fulvio, “Confronti: il laboratorio milanese negli sviluppi dell'architettura razionale”, en Gregotti Vittorio, Marzari Giovanni, *Figini Pollini catalogo*, Milano, Electa, 1998, pág. 38.

Sección de Piamonte en la III Bienal de Monza: F. Casorati, Carnicería y G. Chessa, Farmacia, 1927.

F. Depero, pabellón de los libros, Monza, 1927.

P. Bottoni, Cromatismos arquitectónicos, 1926.

Sala del Grupo 7 en la III Bienal de Monza, diseño y fotografía de la disposición final. 1927.

éxito que invitaran al grupo a la exposición, desde luego por primera vez, pero sin haber diseñado un proyecto, ni publicado nada que no fueran los artículos programáticos. Esto sucedió porque ya desde los inicios el Grupo 7 podía contar con el apoyo de los periodistas y escritores más influyentes, que escribían a propósito de los siete arquitectos; entre los primeros estaba Roberto Papini, acreditado crítico de arte, Carlo Belli, conterráneo de Pollini, Carlo Carrà, ex futurista como F. Depero, y sucesivamente en los años '30 escribirán P.M. Bardi y M. Bontempelli (véase capítulo 7 par. 1). Entre los comentarios favorables destacó el artículo de P. Betta⁵, quien subrayó que las declaraciones de los primeros dos artículos del Grupo 7 encajaban con el programa de la III Bial: demostrar que los objetos industriales eran bellos, por su origen en la utilidad y de los recursos económicos y modernos. Los comentarios con respecto a los artículos programáticos probablemente fueron la razón por la que el Grupo 7 recibió la invitación en Monza⁶.

La exposición de Monza de 1927 se realizó en el palacio de la Villa Real, donde las unidades regionales ocupaban salas distintas, y en el parque alrededor, donde se construyeron por primera vez dos pabellones. En esta edición destacaban tres proyectos: la exposición de la región Piamonte, el pabellón del libro de Fortunato Depero, y los Cromatismos Arquitectónicos de P. Bottoni.

En la exposición de la región Piamonte, seis artistas⁷ se coordinaron entre ellos y presentaron un proyecto unitario y realista, la "Calle de las tiendas", realizando muebles y ambientes dentro de escenografía de sabor metafísico. El pabellón del libro de Fortunato Depero, novedad de la exposición de 1927, fue concebido según un diseño coherente entre exterior e interior, constituyendo un precedente que recurrió también en el futuro proyecto del Grupo 7: la Casa Eléctrica, presentado en la siguiente exposición de Monza de 1930 (capítulo 6, párrafo 3). Los Cromatismos Arquitectónicos de Bottoni eran estudios en perspectiva, donde los edificios se consideraban como masas volumétricas sin decoraciones - según los cañones mecanicistas de la época moderna - y el color y las sombras eran utilizados para lograr ritmo y orden en la disposición de los edificios en la ciudad. Bottoni interpretaba Milán y exploraba el tema urbano, quedándose con este interés fundamental a lo largo de toda su actividad.

PREPARACIÓN DE LA SALA DEL GRUPO 7

En 1927 el Grupo 7 ocupaba uno de los últimos espacios expositivos de la Villa Real, en la segunda planta a final de un largo pasillo. En su primera ocasión pública, el objetivo del Grupo 7 fue sin duda resaltar entre todos los proyectos y las salas presentes. Su espacio expositivo fue diseñado con esta finalidad, aunque según lo que podemos observar en el dibujo preparatorio, todas las estanterías se apoyan en las paredes, resultando un espacio bastante regular. Figini y Pollini escriben que la noche antes de estrenar la exposición «Terragni llegó a la última hora y por la noche, llevando consigo bellísimas maquetas y dibujos muy grandes que han servido – taumatúrgicamente – para completar la sala con nuevos

5 Pietro Betta fue el director de la revista *L'architettura Italiana*, Betta Pietro, "Il Gruppo 7 di Milano e la architettura nuova", *L'architettura Italiana*, febrero, 1927, en Cennamo M., *Materiali per l'analisi dell'architettura moderna*, Napoli, Fausto Fiorentino editore, 1973, págs. 52-55.

6 Se podría suponer también que el mismo F. Depero, conterráneo de Pollini e importante figura en las bienales de Monza ya desde la primera edición, fue quien favoreció la participación del Grupo 7.

7 Los proyectistas de la "Calle de las tiendas" eran pintores. Se trataba de T. Deabate: Centralino Stipel; E. Sobrero: bar; F. Menzio: Confetteria Unica; G. Chessa: farmacia; F. Casorati: carnicería. Esta última tienda fue diseñada también por Alberto Sartoris, que el Grupo 7 conocerá personalmente sólo en Stuttgart. La finalidad era la de exponer productos alimentarios comunes en «ambientes refinados, expresamente realizados para la ocasión y [...] diseñados», en Tamborrino Rosa, Travaglini C., Strangio D., "Dopo la fame. Pollerie, pristina, agnellai: negozi nell'Italia della crescita", VII Convegno AISU, *The food and the city*, Padova, Università degli studi, 3-6 septiembre 2015, págs. 1-9.

Luigi Figini y Gino Pollini, Garaje para 500 coches, 1927.

Luigi Figini y Gino Pollini, Edificio después-del-trabajo, 1927.

significados»⁸. La estantería vertical, antes colocada en la pared, fue posicionada en el medio de la sala; las maquetas ocupaban casi todo el espacio, para que se pudieran observar en su totalidad. Se trataba de cambios del último minuto para resaltar los proyectos: la estantería en el centro era un elemento expositivo simple, tanto que la sala parecía desadornada con respecto a las demás salas, pero era esencial en la estructura del espacio. Siendo esta la primera vez que el grupo exponía conjuntamente, notamos también una posible jerarquía en la posición de los proyectos: el de Terragni, la Oficina de la producción del Gas, ocupa solitario el medio de la sala, resaltando entre las maquetas de sus compañeros. Este proyecto es de hecho el que tenía una presencia volumétrica más articulada y por lo tanto más impactante.

4.2.

Los proyectos del Grupo 7: industrias y oficinas

El tema "arquitectura industrial" fue decidido por el Grupo 7 «por la unanimidad y con un claro rechazo de la monumentalidad»⁹. Poniendo en relación las fechas de recepción de la invitación a la exposición y la redacción de los artículos, observamos que el Grupo 7 estaba preparando sus proyectos justo después de haber publicado el segundo artículo "Los Extranjeros" (febrero 1927), entrelazando teoría y práctica.

ORGANIZACIÓN DEL TRABAJO EN GRUPO

No hay fuentes que puedan ayudarnos a reconstruir este frenético momento en el que el grupo elaboró los proyectos para Monza; los siete arquitectos, después de haber tomado acuerdos con respecto al tema, trabajaron separadamente ya a partir de este momento, como se ha escrito en el capítulo 2, cada uno en su estudio entre Milán y Como. Sin embargo, ellos se escribían entre sí para estar al día del desarrollo de los proyectos¹⁰: a través de una carta a Figini, nos enteramos de que Terragni unos días antes del estreno de la exposición todavía estaba trabajando en el segundo proyecto, que había finalmente decidido llamar "Fundición de tubos"¹¹. Cada arquitecto del grupo, excluyendo Frette, quien participará en las siguientes exposiciones, preparó dos proyectos: Terragni eligió el tema de las fábricas, diseñando la Oficina de producción de gas¹² y la Fundición de tubos; Larco y Rava, con la Sede del periódico y un Edificio de oficinas, y Figini y Pollini, con el Garaje para 500 coches y el Edificio para el después-del-trabajo, elaboraron los edificios representativos de la clase industrial y trabajadora milanesa.

8 Intervención de Figini y Pollini para el congreso "L'eredità di Terragni e l'architettura italiana 1943-1968 - Atti del Convegno di Studi Como, 14-15 settembre 1968", en *L'architettura Cronache e Storia*, año XV, núm. 1, mayo 1969, pág. 8. Podríamos además pensar que se produjo este cambio para jugar con cierto efecto sorpresa, en el sentido de que la propuesta de diseño fue enviada al directorio de la bienal y luego el Grupo 7 cambió la disposición. Este que es un detalle no solo es signo del entusiasmo juvenil, sino revela la actitud precisa del grupo de destacarse.

9 Pollini Gino, "Gli inizi della architettura razionalista a Milano e il Gruppo 7", 1971, en Fig.-Pol. 8.1. *Attività pubblicistica Gruppo 7*. Se trata del rechazo hacia la decoración, el academismo, en favor de la sinceridad de líneas y volúmenes conseguida con la técnica.

10 En las perspectivas se puede notar que hay coincidencia entre un proyecto y otro: en el dibujo del edificio del después-de-trabajo de Figini y Pollini aparece en el fondo la Oficina de la producción del gas de Terragni, y otras correspondencias que indican que los arquitectos conocían los proyectos de los demás compañeros.

11 Dos cartas enviadas de Terragni a Figini: en la carta de 6/05/1927, Terragni escribe que está trabajando en el segundo proyecto; después de cuatro días (10/05/1927) Terragni escribe a Figini otra vez que piensa no llegar a tiempo con este proyecto para completarlo antes del inicio de la exposición, en Fig.-Pol. 5.1.03 *Corrispondenza C*. Cartas inéditas.

12 Proyecto que fue realmente encargado a Terragni por un industrial de Como, Giuseppe Verga.

Carlo Enrico Rava y Sebastiano Larco, Edificio para el Periódico, 1927.

Carlo Enrico Rava y Sebastiano Larco, Edificio de oficinas, 1927.

El Grupo 7 sabe poder interpretar esa nueva cultura industrial de Milán y de la Brianza, centros productivos y de la economía del norte de Italia. Por eso, se refieren a Alemania y sobre todo a Gropius quien representa esa concepción de la arquitectura ineluctablemente conectada a la presencia industrial.

FUNCIONALISMO y ELEMENTOS EN SERIE

Los proyectos del Grupo 7 quieren enseñar la funcionalidad de los espacios, la utilización de nuevos materiales y de elementos en serie, aplicados según el principio de "adhesión a la lógica y la racionalidad". Figini y Pollini y Larco y Rava unían el programa en un solo edificio, adoptando tipologías compactas de evidente carácter urbano, y Terragni lo fragmentaba en distintos volúmenes, conectados entre sí siguiendo el trazado de transporte del producto industrial. El planteamiento general trae inspiración del funcionalismo de Gropius¹³ y cada arquitecto del grupo lo adapta a su tipología: si Rava-Larco cerraban los edificios dentro de esquemas simétricos¹⁴, Figini-Pollini modulaban las alturas de los cuerpos y Terragni rompía cualquier tipo de alineación, permitiendo a cada volumen adoptar su «propio lenguaje y sintaxis»¹⁵. La racionalidad en la arquitectura, conforme a cuanto el Grupo 7 había escrito en los artículos, resultaba del uso de *elementos en serie* y la actuación de la *renuncia a la originalidad* por las que los proyectos de Monza restituyen una austeridad general, debida al uso estricto de las superficies transparentes y opacas en función del interior y de volumetrías puras de hormigón armado. Aunque estos primeros proyectos parezcan un ejercicio estilístico, el Grupo 7 experimenta la arquitectura moderna a través del exacto dimensionamiento y el nuevo lenguaje de los edificios en la ciudad.

DIMENSIONAMIENTO

El programa del uso de los espacios interiores fue asignado detalladamente y había vínculos significativos para cada tipología. Figini y Pollini se impusieron que en el Garaje para 500 coches «las rampas respetan las normas de pendiente - entre 8% y 10%; la altura entre los pisos del Garaje fue establecida entre 3 y 3,5 metros; había áreas de respecto entre un espacio y el siguiente»¹⁶. El exacto dimensionamiento¹⁷ proporcionaba un proyecto realizable y demostraba que la arquitectura moderna, a través de un sistema de normas codificadas y objetivas lograba un válido diseño para todas las tipologías. Era la primera vez que en Italia se enseñaban al público estos nuevos asuntos y el Grupo 7 quería presentar proyectos ya construibles, lejos de los dibujos utópicos.

13 T. Schumacher opina que la planta de la Fundación de Tubos recuerda la composición del Bauhaus de Gropius en Dessau, en Schumacher Thomas, *Il Danteum di Terragni 1938*, Officina Edizioni, Roma, 2004, pág. 54.

14 La Sede del Periódico de Larco y Rava separaba el ámbito público de lo de las oficinas, en Perna Ilaria, *Carlo Enrico Rava Coerenza umanistica di un architetto*, Universidad de Nápoles Federico II, tesis de doctorado en Historia de la Arquitectura y de la ciudad, pág. 103.

15 Saggio Antonino, *Giuseppe Terragni: vita e opere*, Roma, Laterza, 1995, pág. 24. Saggio observa que la Oficina de producción de gas es diferente: «no se trata de una sintaxis constructivista, porque los objetos mantienen una autonomía ajena a la "unidad en la diversidad" del constructivismo; ni siquiera se trata de una sintaxis gropiusiana, porque, aun refiriéndose a la dimensión temporal de la percepción, los volúmenes quedan demasiado definidos por no querer contar la historia de su presencia autónoma; no es una sintaxis lecorbusieriana, porque el proyecto está marcado por las dos inspiraciones precedentes que aparecen mezcladas indisolublemente entre ellas».

16 Pollini escribe «uno de los más grandes aparcamiento de coches: cisternas de agua, hotel con habitaciones, sala de lectura, descanso, recreo, lavado de coche, abastecimiento, arreglo de motores, instalaciones eléctricas, teléfonos», además de los vínculos mencionados en el texto, en Fig.-Pol. 9.1.23. *Relazione garage 500 auto*.

17 Pollini definirá el dimensionamiento como «segundo aspecto de la racionalización», en Pollini G., *Elementi di Architettura*, Milano, Tamburini, 1966, pág. 86.

Giuseppe Terragni, Oficina del gas, 1927.

Giuseppe Terragni, Fundición de tubos, 1927.

CONTEXTO URBANO Los escenarios de la ciudad enseñados en las perspectivas generales, supuestamente, servían para renovar la pretensión de realidad a través de un contexto urbano: el Edificio de oficinas igual que la Sede del periódico y el Edificio para el después-del-trabajo estaban rodeados de edificios modernos. En cambio, Figini y Pollini dibujaban las volumetrías alrededor del Garaje indicando una ciudad en fase de crecimiento. Sólo en los proyectos de Terragni no aparecía ningún elemento alrededor, enfocando la atención en un paisaje industrial generado por volúmenes como si fueran piezas autónomas.

RECEPCIÓN DE LA CRÍTICA El carácter de realidad de estos proyectos fue prontamente recogido por la crítica. G. Rosso escribió poco tiempo después «estos nuevos edificios propuestos por el Grupo 7 quieren injertarse "linealmente" dentro de la que será nuestra ciudad; no de la ciudad futurista, en el sentido ideal y abstracto de la palabra, ni tampoco la visión pictórico-escenográfica, pero la construcción positiva, clara, elemental, que no tiene ningún prejuicio determinado»¹⁸. De alguna manera, estas palabras parecían anticipar uno de los objetivos de la Exposición de Arquitectura Racional en Roma (1928), caracterizada por proyectos que ampliaban la gama de tipologías presentadas por el Grupo 7 en Monza. R. Papini exhortó Rava y todo el grupo a continuar con esta «oportunísima campaña»¹⁹, y con esta motivación se buscó al involucrar al Grupo 7 en la exposición *Die Wohnung* en Stuttgart, como representante italiano de las nuevas tendencias. C. E. Oppo, y el pintor futurista C. Carrà escribieron el artículo "Monza - necesidad de una arquitectura nueva". Entre los comentarios favorables que se expresaron referimos también el de dos arquitectos de Turín, Cuzzi y Gyra, para destacar que la exigencia de renovar la arquitectura se percibía mucho en el Norte de Italia y que el Grupo 7 supo interpretarla y hacerla visible por medio de los proyectos de Monza²⁰.

REFLEXIONES FINALES Además, los proyectos de Monza se pueden considerar una llamada de atención al extranjero para declarar que Italia también se movía junto con el programa de la arquitectura internacional. Como he descrito en el capítulo 3, el grupo necesitaba aprender un método de composición, razón por la que los seis proyectos calcaban, en el fondo, los esquemas funcionales y los elementos arquitectónicos observados en *Internationale Architektur*, y proponiendo las mismas tipologías de edificio con las que Gropius abrió su libro. En apoyo de lo dicho, notamos que algunas elecciones lingüísticas manifestadas en Monza no se repetirán en los proyectos sucesivos, mientras que otras sí que se confirmarán. El sentido de fuerte horizontalidad conseguido gracias a la alternancia de ventanas y muros pronto se verá sustituido por Figini y Pollini con grandes superficies de vidrio en la Casa Eléctrica - véase capítulo 6, párrafo 3.3 - mientras que el esqueleto estructural visible en las Oficinas del gas de Terragni seguirá apareciendo en los proyectos sucesivos, aunque con finalidades diferentes²¹. El

¹⁸ Rosso G., "Alcune affermazioni del Gruppo 7 di Milano", *L'architettura italiana*, septiembre 1927, en Cennamo M., *op. cit.*, pág. 75.

¹⁹ Carta de Papini a Rava 12/07/1927 en Fig.-Pol.5.1.02.*Corrispondenza B*. Continúa Papini en Emporium: «En una pequeña sala del segundo piso expone proyectos y diseños el Grupo 7 [...] batallero puñado de los jóvenes arquitectos que desde Milán lanza los timbrados de la rebelión [...] démosles crédito y confianza, porque en ellos vemos unos arcaicos y no unos decadentes», Papini Roberto, "Le arti a Monza nel 1927. I - Gli italiani", *Emporium*, Vol. LXVI, núm. 391, pág. 14.

²⁰ Cuzzi y Gyra están contentos que hay otros grupos de arquitectos modernos en el norte de Italia, pero ellos no tienen la misma esperanza, que tienen los jóvenes del Grupo 7, de poder lograr el resultado de reforma. Carta del 16/07/1927 enviada por Cuzzi y Gyra a Rava, en Fig.-Pol. 5.1.02. *Corrispondenza B*.

²¹ Se podrían llevar más ejemplos de contaminaciones lingüísticas como el efecto claroscuro del Garaje de 500 coches de Figini y Pollini - derivado de la central eléctrica de Kosina (1925) - el uso expresivo de

análisis cualitativo entonces tiene que colocarse dentro de un ámbito más extenso: subrayamos la adhesión de los miembros del grupo al asunto conceptual de los proyectos de Monza y de acuerdo a este enfoque la similitud o la diferencia de lenguaje entre los autores queda como un elemento al margen.

SERIE E
INDUSTRIALIZACIÓN

La *serialidad* de los elementos arquitectónicos fue el primer intento conjunto del Grupo 7 en el proceso de industrialización edilicia²². Los elementos constructivos de los edificios - pilares, muros y ventanas, realizados con nuevos materiales y técnicas - y el tema de las industrias y oficinas, sensibles a la organización funcional representaban la base de la “cadena de montaje” taylorista aplicada a la arquitectura, según lo que Gropius, y antes de él el *Werkbund*, habían mostrado. Estas tipologías permitían experimentar con la serialidad de los elementos de los edificios, que el raciocinio arquitectónico disponía consecuentemente en planta o en alzado; y a través de elementos que se podían repetir y ensamblar, se introducía el tema de la eficiencia en la construcción. Atreviéndonos en una comparación con los diseños de la Ciudad Futura de Sant’Elia de 1914, el Grupo 7 parecía reconducir el tema de la serialidad industrial hacia aplicaciones prácticas, realizables y bajo el control razonado del arquitecto. Este tema - elementos arquitectónicos y, también, edificios en serie - se volverá a considerar y a desarrollar en los años sucesivos, aplicándolo al tema de proyecto que menos parece adaptarse a la producción en serie: las casas (capítulos 5, 6, y 7).

4.3.

Desde Italia hasta Europa a través de la correspondencia de Carlo Enrico Rava

La elección de la tipología “industrial”, además de constituir un enriquecimiento proyectual para los siete jóvenes, representó, también, un formidable instrumento de promoción del Grupo 7 para llamar la atención de críticos y arquitectos extranjeros. De hecho, esta operación llevó a un resultado positivo. El interés del Grupo 7 hacia lo extranjero no se tradujo en el mero conocimiento de las obras, sino se concretó en una inagotable actividad de correspondencia entre los siete italianos y los arquitectos europeos más importantes del momento: las cartas fueron el recurso más rápido y directo para exponer las ideas, antes que divulgarlas a través de los proyectos.

Quien se ocupó principalmente de esta actividad de correspondencia fue Carlo Enrico Rava durante la redacción de los artículos programáticos, unos meses antes de la exposición de Monza. Además de representar un medio siempre actual de intercambio, esta correspondencia marcó un precedente inédito en la historia de la arquitectura en Italia, y es considerado uno de los aspectos más novadores de la acción del Grupo 7²³. Desde lo que hemos leído en las cartas conservadas y, según lo que se deduce del artículo de M. Talamona, a las cartas enviadas a los arquitectos

materiales, sobretudo la estructura a la vista de hormigón armado ya notado por el Grupo 7 en «la estructura/esqueleto que origina la hermosa masa de rascacielos del Chicago Tribune de Gropius», en Grupo 7, “Los extranjeros”, *Rassegna Italiana*, febrero 1927.

²² En los proyectos de Monza empezó con el uso de materiales modernos y de elementos arquitectónicos en serie, siguió a nivel proyectual en las casas económicas diseñadas por el Grupo 7 en 1928, y se concretó parcialmente en la Casa Eléctrica (1930).

²³ «El mérito de los jovencísimos 7 es haber emprendido un intercambio con el extranjero y contribuido a llevar a Italia un mensaje que ya llegó con retraso », en Belli Carlo, “Origini e sviluppi del Gruppo 7”, en Cennamo Michele, *op. cit.*, págs. 95-101.

extranjeros se les puede dar una doble interpretación: afirmación de la afinidad de ideas y propuestas de colaboración²⁴. Además el grupo iba buscando sobretudo el reconocimiento del extranjero para fortalecerse profesionalmente fuera de Italia, donde todavía era muy difícil afirmarse como reformadores²⁵.

La primera carta fue enviada a Le Corbusier (20/1/1927), inventor del *Esprit Nouveau* que inspiró la misión reformadora de los siete arquitectos. Rava escribió a Le Corbusier, en francés, comunicándole el nacimiento del Grupo 7 y, destacando afinidades teóricas e ideológicas, especificaba que el grupo italiano se había basado en los principios de *Vers un'architecture* y de *Rappel a l'ordre* de Jean Cocteau. La segunda carta (21/1/1927) fue enviada a Walter Gropius, con la petición de algunas fotos de proyectos alemanes para comentarlas en el II artículo "Los extranjeros" (Febrero 1927). El 8/2/1927 Gropius contestó a Rava, sugiriendo que escribiera a Hugo Häring para obtener las fotografías de la *Siedlungen Törten* en Dessau, del Bauhaus y de las obras de Erwin Gutkin. Sucesivamente, con respecto a las propuestas alianzas, en la carta (3/2/1927) dirigida a Friedrich Paulsen, director de Bauwelt, Rava propone ocupar dentro de la revista alemana un espacio-rúbrica que propuso llamarse "Correspondencia desde Italia". La colaboración no se realizará, pero en cambio el Grupo 7 conseguirá la publicación del primer artículo "Arquitectura" en el número de Bauwelt de Febrero 1927.

Las múltiples cartas enviadas del estudio de Rava en Milán - que llevan impreso el logo del Grupo 7 - llegan inesperadamente al objetivo: la noticia de la formación de un grupo de racionalistas en Italia llega hasta Jean Badovici, director de la revista «Architecture Vivante», y a Sigfried Giedion. Giedion es curioso, envía un colaborador a visitar la exposición de Villa Real en Abril, como refiere F. Irace²⁶, se convence y escribe a Rava que le envíe las fotos de maquetas y diseños de los proyectos de Monza: le hace falta este material para proponer la participación del Grupo 7 en la prestigiosa exposición de estreno de la *Siedlung* de Stuttgart. Finalmente, la consideración que los arquitectos extranjeros manifestaron para los italianos en este año se concretó a través de la publicación de los proyectos de Monza en las revistas alemanas²⁷ y en una carta²⁸ de Julius Hoffmann que anunció a Figini la publicación de los proyectos de Monza en el libro de Hilberseimer *Internationale Neue Baukunst* (1927).

4.4.

Die Wohnung: la comparación italiana en Stuttgart

TEMATICAS ABIERTAS	La exposición <i>Die Wohnung</i> , abierta desde el 23 de julio hasta el 31 de octubre de 1927, fue organizada por Mies Van Der Rohe para proponer una reflexión sobre los barrios modernos, empezando desde las casas. En esta exposición Mies invitó arquitectos alemanes y extranjeros. Italia participaba en la exposición presentando los proyectos de varios grupos invitados por Papini como comisario ²⁹ : estaba Roma, con el proyecto del barrio
-----------------------	---

24 Talamona Marida, "Primi passi verso l'Europa (1927-1933)", en Gregotti Vittorio, Marzari Giovanni, *op. cit.*, págs. 55-83.

25 Rava, algunos años después, escribirá que «para ser reconocidos en Italia, era necesario serlo antes en el extranjero».

26 Irace Fulvio, "Confronti: il laboratorio milanese negli sviluppi dell'architettura razionale", en Gregotti Vittorio, Marzari Giovanni, *op. cit.*, págs. 38-56.

27 Los dos periódicos son: *Die Baugilde*, "Moderne Architektur in Italie. Gruppo 7 auf der Internationalen Kunstgewerbe Ausstellung in Monza", Julio, 1927; y *Moderne Bauformen*, Stuttgart, septiembre, 1927.

28 Carta 6/10/1927 en Fig.-Pol 5.1.02. *Corrispondenza D*.

29 Según cuanto escrito por Papini en una carta a Rava de 12/7/1927 en Fig.-Pol. 5.1.02. *Corrispondenza B*.

Fotografía de la pared italiana en la exposición *Die Wohnung*, en Stuttgart, 1927.

A. Sartoris, Estudio arquitectónico, 1927.

A. Sant'Elia, Vivienda escalonada con ascensores, 1914.

G. Giovannoni, Barrio Garbatella, Roma, 1922.

I. Sabatini, Vivienda para los desahuciados, Garbatella, Roma, 1927.

del Artesanado de Aschieri, el colegio de Calza Bini - secretario del Sindicato de Arquitectos, el Albergue para los desalojados de I. Sabatini en la Garbatella, y el Albergue en la montaña de Adalberto Libera; Véneto, con el edificio helio-terapéutico de Duilio Torres; Piamonte, con el proyecto de un barrio urbano de Sartoris; y el Grupo 7, con los proyectos presentados en Monza. A estos invitados se añadían dos huéspedes especiales: los dibujos de *La Città Nuova* de Antonio Sant'Elia y las fotos de la fábrica Lingotto para la FIAT (1919-24), del ingeniero piamontés Giacomo Mattè Trucco, obra publicada en *Vers une architecture e Internationale Architektur*, como ejemplo italiano de construcción moderna.

La variedad de los sujetos expuestos es sintomática del momento de la arquitectura moderna italiana, que se estaba formando pero no se había todavía coordinado en la búsqueda de un lenguaje unitario. Probablemente esta variedad de arquitectos de toda Italia hizo reflexionar al Grupo 7 sobre una unión futura: no por casualidad en aquella ocasión Libera estaba presente. De esta manera, la pared expositiva dedicada a Italia en Stuttgart se transformaba en el primer territorio de comparación directa entre lo que se había construido o estaba en construcción, y las intenciones de proyecto del Grupo 7: diferentemente de Monza, los siete tuvieron que compartir el espacio con otros proyectos muy distintos entre ellos, como se notaba poniendo en comparación *La Città Futura*, el *Lingotto* FIAT y el barrio Garbatella de Roma.

VARIEDAD Y COMPARACIÓN

A pesar de la postura de alejamiento del Grupo 7 con respecto a los contenidos del manifiesto futurista, el hecho de compartir la misma pared expositiva con Sant'Elia hizo necesaria una reconsideración de las temáticas introducidas por aquellos diseños. Los escenarios de la Ciudad Futura de Sant'Elia, con sus edificios verticales y de funciones urbanas mixtas, parecían adecuados a contextos americanos más que europeos o italianos³⁰; pero en estos dibujos la circulación de trenes, coches y personas en distintos niveles constituía un escenario futurible de organización de la ciudad. El enfoque en el asunto de la circulación parecía encontrar otra confirmación con la presencia de la fábrica FIAT Lingotto, con su pista de ensayo encima del edificio. El Lingotto integraba la circulación de coches con la del personal, representando, pues, el primer edificio italiano polivalente con funciones distribuidas en varios niveles.

En la misma pared estaban expuestas fotografías del barrio popular Garbatella³¹, plan general diseñado por Gustavo Giovannoni, y construido entre 1922 y 1928 en Roma, que preveía alojamientos y servicios para los obreros del área industrial. Las varias tipologías de casas fueron diseñadas a través de concursos en los que participaron los mejores estudiantes de Giovannoni: P. Aschieri y M. De Renzi, futuro colaborador de Adalberto Libera. Importante obra por la escala urbana, la Garbatella tenía la peculiaridad de conciliar el espacio verde con los edificios; casas de rápida construcción o casas multifamiliares de tres, dos y un solo nivel, fueron realizadas con un lenguaje que pretendía recuperar la tradición local e histórica de la casa italiana³².

De la pared italiana en Stuttgart surgía entonces la cuestión abierta de la ciudad, compuesta por edificios de carácter funcional y moderno o de carácter tradicional italiano.

³⁰ Cresti C., *Futurismo e architettura*, Angelo Pontecorvoli Editore, Firenze, 2009.

³¹ El barrio Garbatella nació en 1919 como proyecto de un puerto industrial en el área del río Tiber. El proyecto no se realizó y se quedó la propuesta del barrio obrero.

³² El barrio Garbatella «desde un punto de vista lingüístico es testimonio de una búsqueda de lo pintoresco y lo vernáculo, del descubrimiento de los elementos de la arquitectura menor de la Roma entre el siglo XVI y el siglo XVIII, que Giovannoni [...] iba proponiendo en aquellos años y que representaba una forma de respuesta progresiva al eclecticismo, que se intentaba abandonar [...]» en Rossi Piero Ostilio, *Roma. Guida all'architettura moderna 1909-2000*, Roma, Laterza, 2000, págs. 28-31.

El asunto de cómo enfrentarse a las nuevas ciudades italianas estaba ya en el aire, aunque solo a nivel de propuestas experimentales y sin una sólida coordinación entre los arquitectos. Papini, uno de los primeros en visitar Stuttgart y el Weissenhof, cuando volvió a Italia³³ propuso a unos arquitectos, incluso al Grupo 7, preparar una exposición en Venecia con el título "Como queremos nuestra ciudad". Según lo que Sartoris escribe a Rava, esta exposición consistía en un plan urbano concordado entre todos los arquitectos participantes, y cada participante habría tenido que diseñar un proyecto, eligiendo entre teatro, parlamento, casas, estadio y carreteras³⁴.

La exposición de Venecia no tuvo lugar; de todas maneras, los sujetos de las propuestas se pueden interpretar como el reflejo de una voluntad de coordinación entre los varios arquitectos en el programa de modernización del país. De hecho, este proceso de modernización se puso en marcha oficialmente en el 1928 - como describiremos en el capítulo 5 - y sin haber establecido, todavía, una precisa dirección arquitectónica, los arquitectos de las diferentes tendencias - racionalistas, novecentistas, futuristas de segunda generación - querían promover su propia versión.

LA CIUDAD
MODERNA
ITALIANA

De la vanguardia futurista el Grupo 7 recogía el mensaje de reforma, es decir la transformación de la ciudad interviniendo en sus dinámicas y tipologías de edificios.

Sin embargo, las estructuras de fábricas, torres y puentes que manifestaban la nueva época industrial en los dibujos de Sant'Elia, en los proyectos del Grupo 7 pierden el contenido celebrativo: la cantidad de hormigón y vidrio es calculada en manera precisa para la construcción, como en el Lingotto FIAT. Además, los proyectos del Grupo 7 no tienen el carácter multifuncional de los dibujos de Sant'Elia o del Lingotto ya construido: reducen los edificios a una función única, alejándose de las visiones del porvenir a través de una operación realista, según Bruno Zevi³⁵. El barrio Garbatella, en cambio, representaba un ejemplo de cómo construir nuevos barrios obreros con edificios en el verde y contruidos según necesidades esenciales. En estos se podían ver ejemplos de mayor apego a la tradición y al contexto italiano, ejemplos que, como escribe Sabatino, resultaron muy interesantes para una arquitectura moderna que quería recuperar sugerencias regionales e históricas³⁶.

Es una situación que, todavía, sigue lejos de la disputa entre carácter internacional y nacional, entre funcionalismo nórdico y rasgos más mediterráneos, que empezará oficialmente a partir de los años '30, pero desde luego estos dos ejemplos representaban dos caminos posibles a emprender en la elección de la nueva arquitectura.

33 Papini estaba en Stuttgart el 8 de agosto de 1927, y escribió a propósito de la exposición italiana el 22 de agosto de 1927, fuente archivo.

34 Carta 22/08/1927 en Fig.-Pol. 5.1.02 *Corrispondenza B*. Tomarán parte en esta exposición el Grupo 7 y otros arquitectos, como Cuzzi y Gyra, y Sartoris. No obstante que Sartoris fuese entusiasta de la propuesta, la exposición no se realiza porque hubieron problemas con la administración política de la ciudad.

35 Zevi dirá que el racionalismo italiano podía ser más dinámico y vital si hubiera recibido las sugerencias futuristas en términos de anti-simetría y renuncia al equilibrio estático.

36 Sabatino M., *Orgoglio della modestia*, Milano, Franco Angeli Editore, 2013, p. 101. M. Sabatino define el barrio Garbatella como intervención de arquitectura menor, pintoresco, donde los apartamentos eran de carácter rustico: «El barrio Garbatella se inspiraba en modelos vernáculos de la región, parte de un creciente interés hacia una arquitectura italiana que se caracterizaba por sugerencias regionales».

En el 1923 L. Barbera señala que en "Arquitectura y Artes Decorativas" G. Calza publica un ensayo sobre el origen de la casa moderna latina, enseñando bloques de casas colectivas en Ostia Antigua. Los arquitectos futuristas como Aschieri cambian su visión al entrar en contacto con esta descubierta arqueológica gracias a la apariencia límpida de la estructura y la adherencia funcional, entrevista de 23/03/2017.

En este marco la posición de Libera es interesante según dos enfoques, de tipo estratégico en la acción del Grupo 7, como veremos en el capítulo 5, y a nivel de proyecto, por operar una síntesis entre la arquitectura clásica y moderna. En Stuttgart, Libera presenta el Albergue de montaña (1926), un proyecto universitario. A partir de sus primeros proyectos, Libera empieza a utilizar los elementos técnicos y constructivos como vigas, pilares, ventanas repetidas, respondiendo a una precisa lógica constructiva, que interesaba a los arquitectos milaneses del grupo. Dentro de un paisaje estilizado, donde aparecen montañas, se coloca el albergue que se reduce progresivamente a la manera de un escalón. Esta idea se relaciona con la arquitectura arquetípica antigua, como el templo de la Fortuna Primigenia en Palestrina que a través de escalones acompañaba la cuesta de la colina y contemporáneamente exaltaba su monumentalidad; o como los Mercados de Trajano formados por niveles que retroceden progresivamente. Libera escribió con respecto a ese proyecto que se trataba de un «gran albergue, a partir de la investigación sobre la celda (habitación o apartamento) del edificio» y la celda-tipo, sumadas a las reflexiones surgidas del viaje a Weissenhof, marcó el comienzo de la próxima investigación del Grupo 7 sobre el tema de la casa.

EXPERIMENTOS Las maquetas del Grupo 7 no fueron enviadas a la exposición, pero en su lugar se sacaron unas fotografías, que tenían entonces que destacarse en la comparación, y expresar el valor tridimensional de la maqueta. Luigi Figini, ya fotógrafo de proyectos de su estudio con G. Pollini, probablemente fue quien se encargó de este aspecto de la presentación para todo el grupo³⁷. Hemos observado que Figini hizo varias pruebas de la fotografía del Edificio del Periódico para *Die Wohnung* con el objetivo de mejorar el resultado final, añadiendo una rampa a la base del edificio a través de un collage y aumentando el reflejo del vidrio en unas ventanas³⁸. Como respaldo a este interés por el material nos ayuda el artículo de Gino Pollini "El vidrio en la arquitectura moderna"³⁹ en el que Pollini comentaba ampliamente los varios efectos del vidrio - transparencia, reflejos, matices de colores, del que aprendemos como el carácter frío y mecánico del vidrio pareció encontrar en los ojos de los italianos una componente más corpórea, y no solo diáfana⁴⁰ que volverá en la Casa Eléctrica (1930). Fue la exposición *Die Spiegelglas*⁴¹, contemporánea a *Die Wohnung* la que ofreció a Pollini estas ideas.

³⁷ El papel de Luigi Figini como fotógrafo del Grupo 7 es una hipótesis que se plantea en la tesis por haber encontrado la fotografía del edificio por el proyecto Sede de Periódico de Larco y Rava en el archivo MART, carpeta 3.1.2.1. *Lavori colleghi*, donde Figini escribió a mano instrucciones sobre cómo modificar la fotografía. En ésta el nombre del edificio está escrito en francés porque tenía que ser enviada a S. Giedion, quien notó los proyectos del Grupo 7 en Monza. Comparando esta foto modificada con la foto que fue expuesta, se puede notar que las dos coinciden. Esta hipótesis podría ser interesante para definir con más precisión los papeles de cada arquitecto en el grupo, además de adelantar la fecha en la que Figini empezó a hacer experimentos fotográficos. Este ámbito de investigación es todavía nuevo, véase mi artículo "La rappresentazione dell'architettura: Figini y Pollini nella età del Gruppo 7" en *Disegnare, Idee Immagini*, núm. 56, junio 2018.

³⁸ En las fotos observadas en archivo de los interiores de los proyectos, como la Casa Eléctrica (1930), el apartamento de Pollini en Milán (1930), y el bar Craja (1930-31), la Villa Studio para un artista (1933) los materiales estarán siempre alterados: además del vidrio, también los metales siempre serán más brillantes que en la realidad. Figini realizaba alteraciones fotográficas muy complejas para ennoblecer los materiales industriales modernos con la finalidad de demostrar que en estos existían cualidades estéticas, como reflejos o brillos. Es un aspecto que Terragni también cuidará si pensamos en la conocida fotografía de la Casa de Fascio en la que la cúpula de la Catedral de Como se refleja en la mesa de cristal.

³⁹ Pollini Gino, "Il vetro nell'architettura moderna", *Natura*, núm. 3, 1930, págs. 52-54.

⁴⁰ Se entiende que la transparencia de los racionalistas italianos no era funcionalista como la de Gropius, véase Rowe Colin, *Transparency*, Perspecta, 1961.

⁴¹ Para la exposición *Die Spiegelglas* de Mies Van Der Rohe y Lily Reich, véase Frampton K., *Tettonica e Architettura*, Milano, Skira, 2005, págs. 198-201.

Adalberto Libera, Albergue en la montaña, 1926.

Sede del Periódico, foto presentada en la exposición *Die Wohnung* en 1927 (arriba) y foto conservada en el archivo MART (abajo).

Viaje al Weissenhof: reflexiones sobre la arquitectura extranjera

De hecho, la ocasión más importante para el Grupo 7 que se produjo gracias a la participación a *Die Wohnung*, fue el viaje que tres de los siete arquitectos realizaron a Alemania. Pollini y Rava hicieron juntos el viaje al final de agosto⁴², viaje al que participó también Adalberto Libera, invitado por Pollini. Al final del viaje Rava propuso a Libera unirse al Grupo 7.

Puede ser que Rava, Pollini y Libera visitaron otras ciudades además de Stuttgart, como por ejemplo Frankfurt o Colonia⁴³, importantes destinos para quienes, como los arquitectos del grupo, querían visitar las nuevas arquitecturas alemanas: además del Weissenhof, también habían obtenido buenos resultados con la construcción moderna las oficinas Fagus de Gropius (1914), citadas en el artículo II “Los extranjeros”, y el barrio “Praunheim” de E. May en Frankfurt (1926). Terragni se fue a Alemania en octubre, justo cuando la exposición estaba a punto de terminar. Figini se quedó en Milán, mientras que no hay ninguna noticia con respecto a Frette y Larco.

En ausencia de fuentes directas, sólo podemos hacer suposiciones a propósito de lo que Pollini, Libera y Rava comentaron de la visita al barrio y a las casas del Weissenhof. Las únicas opiniones a nuestra disposición son las de Carlo Belli, Roberto Papini y Gaetano Minnucci, que también se fueron a Stuttgart.

COMENTARIOS:
BELLI, PAPINI,
MINNUCCI

Según M. Talamona, empezó a aparecer «cierto desengaño»⁴⁴ en Belli. Belli señalaba que los nuevos edificios de Stuttgart no parecen ser bien construidos porque los materiales no siempre estaban elegidos apropiadamente y la puesta en obra era de baja calidad; además «las casas “mecanizadas” y geométricas transmiten una sensación de frío, casi impiden que el calor doméstico se difunda en el interior de la casa»⁴⁵. Para él, eso demostraba, el peligro de concebir la arquitectura de manera abstracta, siguiendo principios teóricos y no exigencias prácticas; al revés las casas de Mies y Gropius eran más versátiles, porque las paredes móviles parecían solucionar el problema de la planta rígida, bloqueada entre muros macizos.

Papini comentó en agosto 1927 a Rava que Stuttgart había «frenado su entusiasmo [...] La experiencia fue significativa e instructiva: desde luego, hay que visitarla [...] las casas de Le Corbusier parecen una “academia del modernismo”»⁴⁶. Aún más destacable es su opinión con respecto al camino que la arquitectura italiana tenía que emprender. «La arquitectura italiana debería alejarse de esquemas cerebrales y tendría que considerar la función equilibrada y artística, llegando así al binomio estructura-decoración. La arquitectura italiana tendría que añadir todo lo sensible y, querría decir, lo sensual que le hace falta a los extranjeros. Ellos pierden el tiempo con su abstracción intransigente»⁴⁷.

⁴² Pollini, Rava y Libera se fueron a principios de septiembre y probablemente se quedaron en Alemania durante más de tres semanas (datos deducidos con cartas de archivo).

⁴³ Las informaciones disponibles a propósito de este viaje son muy pocas y no son seguras: sólo tenemos referencias en Talamona M., “Primi passi verso l’Europa, 1927-1933”, en Gregotti Vittorio, Marzari Giovanni, *op. cit.*, págs. 55-83.

⁴⁴ Talamona M., “Primi passi verso l’Europa, 1927-1933”, *ibid.*

⁴⁵ La sensación de frío volvía en los interiores de Oud, Poelzig y Scharoun, en Talamona M., *op. cit.*, pág. 60.

⁴⁶ Carta de Papini a Rava de 6/8/1927, en Fig.-Pol. 5.1.02. *Corrispondenza B.*

⁴⁷ *Ibid.*

Igualmente Gaetano Minnucci⁴⁸, arquitecto romano quien organizó con Libera la exposición de arquitectura racional en Roma (1928) escribió a Figini que «aun definiéndose racionalista, no está perfectamente de acuerdo con Le Corbusier, ni con los muebles realizados en Stuttgart, ni con Gropius»⁴⁹.

4.6

Conclusiones

Al volver a Italia, Pollini, Libera y Rava acordaron juntos los proyectos que el Grupo 7 realizaría para la Exposición de Arquitectura Racional del año siguiente: casas económicas, en serie e italianas⁵⁰. El tema elegido se relacionaba con el viaje a Alemania.

Las casas experimentales extranjeras ofrecían a los arquitectos italianos un amplio abanico de soluciones a nivel de planimetría, constructivo y formal: concretaban la casa-tipo, descrita por el Grupo 7 como el resultado del perfeccionamiento de las necesidades de la época moderna⁵¹.

Además, las casas del Weissenhof seguían y ampliaban el experimento inicial realizado por el Grupo 7, con respecto a la industrialización de los elementos arquitectónicos con que se habían enfrentado en los proyectos de Monza. Cabe subrayar que Terragni recibió la comisión del Novocomum poco después de haber vuelto a Italia y, como veremos en el capítulo 6, párrafo 1, el contexto europeo desempeñó un papel tan importante como la autonomía compositiva del mismo Terragni en las soluciones proyectuales.

A las demostraciones técnicas de la utilización de los componentes en serie – como las estructuras en acero de Mies, los muros y los entramados prefabricados montados *in situ* de Gropius y Hilberseimer, el mobiliario industrial de Le Corbusier – las casas del Weissenhof llamaban aún más la atención sobre la necesidad primaria del hombre moderno: el espacio en que vivir y moverse libremente – gracias a la división en espacios flexibles y a los muebles sencillos y esenciales – apto a satisfacer las necesidades primarias de dormir, comer y las actividades saludables que se realizan después del trabajo, en las terrazas verdes y los espacios debajo del empujado. En aquel momento en el Weissenhof se centraban los esfuerzos en perfeccionar la casa como célula tipo, origen de las sucesivas agregaciones de las que Mies ya daba demostración en su tipología de casas en línea. Mies no planteó sus casas según la planta libre como Le Corbusier, sino investigaba una forma de habitar conectada a la tradición, sin por ello renunciar a materiales prefabricados: estos por un lado permitían variantes del uso del espacio de acuerdo a la composición de la familia residente, y por otro tenían una apariencia simple, sin decoración, resaltando la componente constructiva.

48 Minnucci había escrito en 1926 “L’architettura e l’estetica degli edifici industriali” primera ocasión en que las realizaciones de la arquitectura funcional europea se difundieron en Italia. Minnucci escribía «Construcción no es, pues, necesariamente arquitectura, pero nunca lo es la decoración. Estos criterios han supuesto la capacidad de comprender, y consecuentemente de crear, una nueva estética que, por su carácter es especialmente industrial. Quizás la expresión más real y sincera de nuestra época sea la arquitectura de los nuevos edificios de la industria». Por lo que concierne su escasa apreciación de las casas de Le Corbusier y Gropius, él sentía afinidad con la cultura arquitectónica holandesa y había publicado en 1926 el libro “L’abitazione moderna popolare nella architettura contemporanea olandese”.

49 Carta 16/10/1927 en Fig.-Pol. 5.1.02. *Corrispondenza B*.

50 Costanzo Michele, *Adalberto Libera e il Gruppo 7*, Mancosu editore, Roma, 2004, pág. 42. Véase capítulo 5, párrafos 5 y 6.

51 Según cuando escrito el I artículo del Grupo 7 en diciembre de 1926, véase capítulo 2, párrafo 1.

Por esta razón las casas de la Primera Exposición Racional de Roma serán casas unifamiliares, o mejor dicho, se tratará de unidades individuales agregadas en serie continua – las de Rava – o repetidas como bloque autónomo, quizás al infinito – las de Libera. En éstas se reconocen las características del espíritu de las casas de Stuttgart. Las analogías formales fueron consecuencia directa de esto: los criterios universales daban lugar a ejemplos que, aun produciendo uniformidad, aparecían, sin embargo, “monumentales e imponentes”, escribía el Grupo 7 en el primer artículo.

Finalmente, creemos que el Weissenhof impactó de manera diferente en cada uno de los arquitectos: Gino Pollini guardó el recuerdo de aquella experiencia en la fotografía de la casa n. 13 de Le Corbusier de la que compró una fotografía – y refiriéndose a esta casa Figini ocho años después realizó su casa en Milán (1935) – además de muchos libros y revistas extranjeras que los arquitectos compraron⁵².

CARÁCTER
AUTÓNOMO

Recordando las consideraciones de Belli, Papini y Minnucci, para los arquitectos del Grupo 7 el viaje al Weissenhof también supuso la ocasión de enfrentar directamente la arquitectura internacional y construir *a diferencia* su propio espíritu nacional. La arquitectura italiana tenía que encontrar su especialidad, o “sensibilidad”, usando las palabras de Papini; pues, no es una casualidad que las casas económicas presentadas en la exposición de 1928 se definirán “italianas”.

La exigencia de los siete arquitectos de definir el carácter italiano puede tener razones diferentes: de carácter profesional, ya que para trabajar en un momento histórico marcado por un continuo llamamiento al nacionalismo, era necesario convencer el directorio político de la validez del racionalismo; del carácter de identidad, procedente del sentido de afiliación cultural a la arquitectura clásica, griega y romana, medieval y renacentista italiana, que habían estudiado en la universidad; de carácter racional, ya que aplicar reglas exactas y no generalizadas no podía prescindir de las condiciones locales en las que se realizaba el trabajo. En esta perspectiva, Gino Pollini escribirá en 1930: «internacionales son los nuevísimos medios de construcción, las razones de la lógica y la higiene. Nacionales, diferentes de país a país, son los resultados. Igualmente diferentes son las necesidades básicas (condiciones sociales, de paisaje, de clima, etc.)»⁵³.

El Grupo 7 será capaz de enfrentar estos estímulos y necesidades especialmente en los proyectos entre los años 1928 y 1930 en los primeros proyectos realizados: el Novocomum y la Casa Eléctrica, prototipo y resultado de la confluencia de los aspectos internacionales y de las situaciones locales. A partir de ese momento, y en los 3 años siguientes, el Grupo 7 enfocará su investigación en asuntos más reales y pragmáticos, como la casa mínima, reproducible, y concebida como prototipo – que habían analizado atentamente en Stuttgart; les ayudarán Alberto Sartoris y Adalberto Libera que formará parte oficialmente del Grupo 7 a partir de Octubre de 1927.

52 Entre éstos tenemos *Internationale Neue Baukunst* de L. Hilberseimer de propiedad de A. Libera (hoy consultable en la biblioteca de Valle Giulia en Roma). Además, cabe destacar que el recuerdo del viaje al Weissenhof parecía basarse sólo en los libros y la experiencia realizada en el extranjero, no encontrando en el archivo MART ningún croquis de este viaje.

53 Y seguirá en 1966: «Un nuevo tipo o modelo edilicio se puede destinar a la producción en serie y a la repetición, y eso también se puede convertir en un hecho positivo dentro de áreas geográfico-ambientales homogéneas, en zonas donde no existan especiales contraindicaciones locales. Pero, normalmente la obra tendrá que definirse completamente e individualmente en la realidad completa de todas las relaciones especiales del lugar en el que se tiene que colocar; la “libertad” de la experiencia artística solo se realizará en aquella “concordancia”. Y el ambiente se percibirá en su significado más amplio de espacio físico natural o realizado por el hombre y de lugar de las actividades humanas», en Pollini G., *op. cit.*, pág. 127.

Adalberto Libera, cartel de la Primera Exposición Italiana de Arquitectura Racional, 1928.

Capítulo 5

1928. ARQUITECTURA RACIONAL O NACIONAL

5. 1.

La política fascista de 1928 y el empuje hacia un lenguaje nacional

G. Ciucci¹ reconoce dos años fundamentales en la política de modernización del territorio italiano puesta en marcha durante el régimen de Mussolini: 1928² y 1936. En estos dos momentos asistimos a un impulso hacia la búsqueda de un lenguaje arquitectónico nacional, idóneo para representar el fascismo; y a su exasperación hacia la monumentalidad, de la que el concurso sin ganadores para el *Palazzo del Littorio* en la Avenida de los Foros Imperiales (1934) y las masivas intervenciones en el casco histórico de Roma, como por ejemplo, la destrucción de Borgo Pio (1936-50), representan su culminación.

1928. POLÍTICA
TERRITORIAL

El primer paso, en mayo 1927, consistió en una nueva organización administrativa del territorio³: las ciudades italianas fueron coordinadas entre sí a través de la institución de las Provincias; los prefectos y los podestás, nombrados por Mussolini, remplazaron el alcalde y el consejo comunal. Con esta reforma se decidió la distinción entre ciudad con vocación agrícola o industrial, con la intención de controlar el desarrollo del territorio; se decidió el desplazamiento de personas del campo a las industrias, y la repartición de la población entre campo y áreas urbanas; fue organizada la construcción de obras públicas, infraestructuras y servicios, necesarios a la hora de potenciar las actividades de cada municipalidad. En este año empieza una de las más importantes obras en el territorio: la bonificación de las zonas palúdicas Pontinas, grande área situada en el sur este de Roma, convertida en Agro Pontino, a la que sigue la fundación de sus nuevas ciudades, Latina y Sabaudia (1932).

La política territorial del régimen de Mussolini confiere a tres ciudades el papel de guía para el desarrollo nacional: Turín, Milán y Roma⁴ fueron elegidas como centros industriales y políticos. Con este plan, entre los años 1930 y 1932 se implementa el número de carreteras y autopistas de conexión entre las ciudades, y se construyen los servicios urbanos más importantes: estaciones de trenes, universidades y edificios de la gestión administrativa, como los palacios de justicia.

Las autopistas conectaron Turín con Milán, y Milán con Bérgamo, Brescia, Padua hasta Venecia, formando un eje comercial y productivo que cruzaba todo el norte de Italia. Roma devino el centro político, desde el que se enviaban las directivas nacionales. Solo en parte éstas coincidían con las necesidades de las ciudades industriales del norte, mientras que el Centro y el Sur sufrían transformaciones para favorecer la agricultura. Consecuentemente, la clase burguesa del norte de Italia, compuesta en mayoría por industriales, perdió progresivamente de interés en los asuntos

1 Ciucci Giorgio, *Gli architetti e il fascismo. Architettura e città, 1922-1944*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 2002, págs. 34-51. La tesis utiliza este texto como referencia histórica.

2 Mussolini, tomándose la “responsabilidad política, moral e histórica” del asesinato Matteotti en 1926, fue capaz de rescatar el fascismo en 1927 y en 1928 pudo renovar su acción política; en 1929 estableció el concordado con el Papa.

3 El cambio de la administración política del territorio fue anunciado en el “Discorso della Ascensione” pronunciado por Mussolini en 26/5/1927, en Ciucci Giorgio, *op. cit.*, pág. 33.

4 Al mismo tiempo otras ciudades, como Florencia, Venecia y Nápoles fueron excluidas del circuito reformador y se quedan ciudades de cultura. Génova, Bolonia y el sur de Italia no fueron involucrados en la reforma del territorio.

políticos del fascismo, resultando en una hostilidad hacia la intervención del estado, y terminando con el sospechar de Roma y de su clase política. Esta actitud se reflejará en el Grupo 7 y sus relaciones con los arquitectos romanos, a la hora de constituir el Grupo Nacional de Arquitectos en 1930, como se explica en el siguiente párrafo 2.

La política del territorio se institucionalizó en 1930, cuando Mussolini estableció el Instituto Nacional de Urbanística en Roma para promover la construcción y direccionar los principios de la planificación urbana. Las nuevas indicaciones urbanísticas promovían la ciudad mono-céntrica y compacta, y las industrias situadas alrededor: los cascos históricos coincidían con la cultura humanística y antigua, y en estas áreas se prefería intervenir parcialmente; los barrios periféricos, en cambio, estaban designados para alojar la población, en especial los obreros y los artesanos, además de colocar las actividades de tipo comercial e industrial, donde no hacía falta relación directa con el centro. El fascismo, pues, muestra fuertes límites con respecto a la arquitectura: está interesado en las funciones centrales de las ciudades burguesas, pero no se cuida de crear una ciudad fundada en tejidos populares; por lo contrario, intenta colocar la clase obrera al margen de la ciudad⁵, y se ocupa de radicalizar a los campesinos en el campo.

ARQUITECTOS Y DESARROLLO

El sector de la edificación se convirtió en el más importante para realizar ese esquema de desarrollo: entre el 1926 y el 1942 se convocaron 180 concursos para nuevos planes urbanos y edificios singulares.

Además de la comprensible lucha por los cargos, cabe destacar que todos los arquitectos creían en el desarrollo del país y querían contribuir a este.

Como ha notado G. Ciucci⁶, la edad temprana de Mussolini, que había llegado a ser Jefe de Gobierno a los 39 años, representó la victoria de los jóvenes contra el antiguo sistema, convirtiéndose en un atractivo para el natural entusiasmo de sus jóvenes sostenedores. Rava antes de la primera Exposición escribió que: «El movimiento de arquitectura racionalista encaja perfectamente con el programa cultural fascista»⁷. De los edificios singulares hasta las reorganizaciones de enteros sectores de la ciudad, planes urbanos incluso, los arquitectos racionalistas tenían que «dar respuestas técnicas a estas inversiones político-económicas» que el gobierno promovía. Por eso, había que representar estas iniciativas de reforma a través de una arquitectura alineada con el tiempo presente.

EXPOSICIONES DE 1928

En este contexto, en 1928 se realizó la Primera Exposición de Arquitectura Racional en Roma, organizada por A. Libera a través de sus contactos en la capital, el primero fue Gaetano Minnucci. Además tuvieron lugar la Exposición de

Artes y Artesanía de Turín y la exposición de los muebles económicos (ENAPI) de Milán.

La primera fue abierta en mayo hasta noviembre 1928 dentro del Parque del Valentino en Turín, en el que se construyeron veinte pabellones, cuyo objetivo era enseñar que la producción artesana

5 La política se opuso desde casi la unificación de Italia para que Roma no fuese obrera. Hasta el 1937 no se proporcionó ningún cambio en esta directriz, y por eso Roma se ha quedado con la industria menor y el artesanado, en Seronde Babonaux Anne-Marie, *Roma. Dalla città alla metropoli*, Editori Riuniti, Roma, 1983, pág. 228. Y Mussolini se dedicó a proporcionar el progreso en el campo para detener la inmigración hacia la ciudad.

6 Entrevista realizada con G. Ciucci por el 14/03/2017.

7 Rava Carlo Enrico, "Dell'europeismo in architettura", *Rassegna italiana*, febrero, 1928, en Cennamo Michele, *Materiali per l'analisi dell'architettura moderna*, Napoli, Fausto Fiorentino editore, 1973, págs. 77-84.

e industrial, junta a la arquitectura de los arquitectos piamonteses, eran partes activas en el proceso de la reforma constructiva del país⁸.

La exposición de Milán fue organizada por las pequeñas industrias (ENAPI), y el Grupo 7 expuso allí sus diseños de muebles. Fueron expuestos muebles producidos por las empresas del norte de Italia, con el objetivo de reforzar el binomio arte-industria que luego será confirmado en la edición de la IV Bienal de Artes Decorativas e Industriales de Monza en 1930, en la que el Grupo 7 construyera la Casa Eléctrica (capítulo 6, párrafo 3).

Roma tuvo el papel de conducir el desarrollo arquitectónico del país en clave promocional: el Sindicato Fascista Nacional de Arquitectos (1923), con A. Calza Bini secretario, fue encomendado del patrocinio de la Primera Exposición de Arquitectura Racional.

El 1928 es también el año en que nacen las revistas de arquitectura más influyentes, “Domus” y “Casabella”, en Milán en 1928 con el mismo objetivo de reforzar la relación entre industria, artes y público. La única revista de arquitectura hasta aquel momento era “Architettura ed Arti Decorative” del Sindicato de Arquitectos, dirigida por G. Giovannoni y M. Piacentini.

5.2.

Influencias de la política nacional en el Grupo 7

La actitud de recelo entre el Norte de Italia y Roma se había difundido también entre los arquitectos. El Grupo 7 daba su interpretación al mundo de Milán, industrial, con una cultura típica del Norte de Italia, mientras que Roma se centraba mucho en la retórica, vinculada a actividades institucionales⁹.

En contraposición con este regionalismo, Adalberto Libera del Grupo 7 organiza la Primera Exposición de Arquitectura Racional, recogiendo a su alrededor jóvenes arquitectos y estudiantes de las escuelas de arquitectura que procedían de toda Italia y, además, consigue realizarla en la sede prestigiosa del Palacio de las Exposiciones de Roma. Este importantísimo logro tiene el objetivo de cohesionar la futura clase ejecutiva e imponerla para sustituir los viejos exponentes, agrupándola bajo el nombre único de “Racionalismo”.

Inicialmente, lo que había hecho Libera fue criticado por el Grupo 7, porque les parecía que demasiados profesionales querían recibir el nombre de “racionalistas”. Según ellos, la mayoría de los participantes malinterpretaba los contenidos de la palabra “racional” con un simple significado lingüístico y apoyaba la nueva tendencia solo para formar parte del grupo que recibiría encargos públicos según la inminente política de reformas territoriales.

Era sobretudo Carlo Enrico Rava quien avalaba la sospecha, manifestando preocupación por la creciente importancia que Adalberto Libera iba cobrando: éste manifestaba capacidades para

8 En la exposición de Turín de 1928 la mayoría de los arquitectos que participaron eran piamonteses. Entre los más conocidos Giuseppe Pagano, importante protagonista; a lado de él, encontramos Cuzzi e Gyra, ya mencionados en el capítulo 4, párrafo 2. A. Sartoris (pabellón del hierro y del arte de la madera), G. Levi Montalcini, colaborador estricto de G. Pagano, F. Casorati (pabellón textil) y los futuristas de segunda generación, E. Prampolini, Fillia e N. Diulghero. Con respecto a la exposición de Artesanía e Industria de Turín véase Garuzzo Valeria, *L'architettura all'Esposizione Nazionale Italiana*, Torino, *Testo e immagini*, 2002.

9 Cabe señalar que Italia era un país recién nacido, pero había nacido partida y no podía prescindir de una dialéctica interior. Por esta razón, cuando el Grupo 7 reivindica su propia “milanesidad”, esto también significa afirmar que la contraposición entre modernistas y académicos depende de una separación de Italia de tipo académico-institucional.

L'Architecture Rationnelle Italienne

Maison de bureaux.

Siège d'un grand quotidien.

Architectes :
RAVA et LARCO
MILAN.

Maison de bureaux.

Ensemble fastique
d'un centre d'études modernes (schéma).

Architecte :
ALBERTO ARTORI
FUMI

Edifice des communautés artisanes (construit).

Pavillon pour l'Exposition
des produits orthopédiques « Extension ».

Architecte :
ADALBERTO LIBERA
ROME.

Pavillon du « Groupe 7 »
destiné aux nouveaux matériaux.

Architecte :
GUIDO FRETTE
MILAN.

Maison pour l'« Après-Travail ».

Architectes :
FIGINI et POLLINI
ROVERETO-MILAN.

Système de terrasses sur la mer — dépendances d'un
établissement balnéaire — (Les 4 colonnes centrales
en béton armé, contiennent les ascenseurs).

Usine à gaz.

Architecte :
GIUSEPPE TERRAGNI
COMÉ.

Garage pour 500 autos.

saber organizar y coordinar más arquitectos en Italia¹⁰; y esta colaboración era necesaria, para que los racionalistas consiguieran deponer a los académicos y a los afiliados del Sindicato Fascista de los Arquitectos y para obtener comisiones. Libera, además, tenía relaciones con M. Piacentini y G. Giovannoni, de quien era todavía discípulo en la universidad de Roma, personalidades que no gozaban el favor de los milaneses. Con esta preocupación, Rava le pidió a Libera que se trasladara a Milán para fortalecer la base del grupo en el Norte. Libera se negó: no quería renunciar a su posición en Roma ya que en 1928 había recibido los primeros encargos, como, por ejemplo las casas económicas para el barrio Tor di Quinto en Roma. En fin, a causa de esta rivalidad y recelo hacia Libera, Rava decidió abandonar el Grupo 7 en mayo de 1929.

La relación conflictiva entre Milán y Roma se volverá a manifestar a principios de 1930, cuando fue necesario organizar un Grupo Nacional de arquitectos racionalistas para hacerle frente a Piacentini y a su entorno, que iban cobrando siempre más poder en la gestión de las comisiones. Este movimiento desembocará en la creación del M.I.A.R. – Movimiento Italiano de Arquitectura Racional – con “la mesa de los horrores” de 1931, asunto tratado en el capítulo 7, párrafo 1.

Organizando el Miar, los arquitectos romanos intentaron presionar a los milaneses para que entraran en el movimiento. El Grupo 7 tenía miedo de perder la primacía y la exclusividad de “grupo racionalista”: llevar el centro a Roma supondría la pérdida de importancia en las decisiones estratégicas¹¹. Se estaba poniendo en cuestión también el papel adquirido por los milaneses en las relaciones entre Italia y Europa, especialmente para la adjudicación del cargo de delegado italiano en los CIAM, cargo inicialmente destinado a Sartoris en 1928, sucesivamente a Sartoris y Rava – que no participó – en 1929, cargo que deseaban adjudicarse también los arquitectos romanos¹².

5.3.

Primera Exposición Italiana de Arquitectura Racional en Roma

Adalberto Libera y Gaetano Minnucci idearon la Primera Exposición de Arquitectura Racional en una noche de enero de 1928, según la memoria de Carlo Belli¹³. Minnucci fue uno de los primeros arquitectos que se puso en contacto con el Grupo 7 después de la publicación de sus cuatro artículos¹⁴; además había realizado un apartamento moderno en Roma¹⁵ para su familia, expuesto en esta ocasión.

PROYECTOS En la exposición participaron cuarenta y tres arquitectos, jóvenes estudiantes la mayoría, que expresaban la exigencia de renovación.

10 En 1969 Libera escribe: «Se empezó con un largo intercambio de cartas entre Roma y Milán, pero pronto me di cuenta de que la lucha de pocos sería demasiado débil y que había que invitar más arquitectos», en Cennamo M., *Materiali per l'analisi dell'architettura moderna*, Fausto Fiorentino ed., Napoli, 1973, pág. 94.

11 El temor no era inmotivado: cuando en 1932 encargaron a Piacentini para proyectar la ciudad universitaria de Roma, éste, con la intención de dividir a los jóvenes racionalistas, invitó a participar en el proyectos también a algunos arquitectos que suportaban el Grupo 7, como G. Pagano y G. Ponti.

12 Carta de Figini a Pollini (10/12/1929) en Fig.-Pol.5.1.03.*Corrispondenza C*. Hay un comentario de Figini que explicita este recelo: en esta carta los arquitectos romanos presionan al Grupo 7 pidiéndole que Sartoris renunciara al papel de delegado en el CIAM de 1930 de manera que alguien de Roma pudiera ocupar su plaza. En la carta de Bottoni a Libera y Pollini (20/01/1930) Bottoni propone Pollini como primer delegado, en Fig.-Pol.5.1.03.*Corrispondenza C*.

13 Belli Carlo, “Origini e sviluppi del Gruppo 7”, en Cennamo M., *op. cit.*, pág. 97.

14 Hemos escrito con respecto a Minnucci y a su proximidad con el Grupo 7 en el capítulo 4, párrafo 5.

15 En el archivo MART, en una carta de Minnucci a Figini, Minnucci ironizaba sobre el hecho de que puso construir una vivienda moderna en Roma porque se la había encargado a sí mismo.

Turín

G. Chessa, Pabellón fotógrafos.

Cuzzi y Gyra, Pabellón orfebres.

A. Sartoris, Celdas obreras, Ginebra.

Roma

M. Ridolfi, Tienda de flores y Albergue colectivo.

G. Capponi, Proyecto para un teatro.

L. Piccinato, Proyecto para una estación de trenes.

G. Minnucci, Casa, Roma, 1928.

D. Torres, Instituto helio terapéutico, Venecia, 1922-23.

La unidad de Turín estaba compuesta por arquitectos con unos años más de experiencia; Milán estaba representada por el Grupo 7; Roma, por Libera, Ridolfi, Minnucci y la mayoría de estudiantes; había la sala Veneto con Duilio Torres y “Aislados” con Bottoni y Baldessari; participaron solo dos estudiantes del sur de Italia. Los proyectos estaban todos listos ya a finales de febrero; el único inconveniente consistía en la aprobación del Sindicato Nacional Fascista italiano de Arquitectos para que la exposición tuviese lugar. Por esta razón, los jóvenes arquitectos invitaron Calza Bini a participar en la exposición.

OBJETIVO DE LA EXPOSICIÓN El cartel promocional, una columna cuadrada con la armadura de hierro expuesta, diseñada por Libera, empezó a aparecer por las calles de Roma a partir de los primeros días de marzo¹⁶. Además, la elección de la sede subrayaba la importancia de la ocasión: el conocido Palacio de las Exposiciones situado en el centro de la ciudad. El catálogo de la exposición, con la gráfica editorial de A. Libera¹⁷, además de contener todos los proyectos presentes, tenía un apartado con textos escritos por los arquitectos que exigían la reforma de la arquitectura italiana: por supuesto aparecían los primeros tres artículos del Grupo 7.

La «sed de hormigón, hierro, vidrio y ladrillos»¹⁸ de los siete milaneses, a la búsqueda de encargos no conseguidos después del buen éxito de las exposiciones de 1927, era una sensación compartida entre todos los jóvenes quienes participaron en la exposición de Roma: de los 138 proyectos preparados para la exposición, solo 5 se habían construidos¹⁹. La variedad de temas de proyectos expuestos comprendía casi todos los elementos para la construcción de la ciudad: industrias, centrales eléctricas, infraestructuras (estaciones y aeropuertos), servicios primarios (hospitales, casas económicas, escuelas, iglesias), servicios para el tiempo libre (cines, club deportivos, teatros, tiendas), oficinas, otros servicios (aseos públicos, garajes y gasolineras); casas para las vacaciones, casas económicas (diseñadas por el Grupo 7), un solo proyecto de viviendas obreras en Ginebra de Sartoris, y la vivienda para los desahuciados de I. Sabatini en el barrio Garbatella. Todos fueron acomunados entre sí con dos adjetivos, "racional" e "italiano", pretendiendo sellar el futuro camino de la arquitectura italiana.

El número de participantes y la variedad de proyectos apuntan claramente hacia la finalidad de la exposición pensada por Libera y Minnucci: para quitarle a la generación anterior los encargos públicos era necesario llamar la atención de Roma, con cualquier medio posible y con el mayor número de proyectos a través de una operación estratégica de unión cultural entre los arquitectos del norte y del centro de Italia.

Con respecto a la pasada exposición de Monza, en Roma se expusieron distintas tipologías de arquitecturas para la ciudad, mientras que sólo se expuso un proyecto de interiores, la vivienda de Minnucci. Los proyectos novedosos apuntaban hacia una generación de arquitectos en fermento y dotados de ideas bastante claras a propósito de la nueva arquitectura. Normalmente, se observa un buen uso de los nuevos materiales, como el vidrio y el hormigón armado, utilizados de manera clara y esencial con respecto a las funciones del proyecto, como en el quiosco de florista de M.

16 “La Mostra di architettura razionale inaugurata a Roma”, *Corriere della Sera*, 29/3/1928, en Cennamo M., *op. cit.*, pág. 211.

17 Mulazzani Marco, “Cent’anni fa di Adalberto Libera”, *Casabella*, núm. 716, noviembre 2013, pág. 4.

18 Belli Carlo, *op. cit.*

19 Lancellotti Arturo, “La mostra di architettura razionale”, *La Casa bella*, núm. 5, mayo 1928, págs. 31-34. Las obras realizadas eran: la casa en Roma de G. Minnucci, un interior en el pabellón del aeronáutica de G. Minnucci y E. Faludi, el instituto helio-terapéutico de D. Torres, la vivienda para los desahuciados de I. Sabatini, la oficina FIAT de M. Trucco.

Ridolfi, hasta evidenciar las potencialidades de la estructura en hormigón armado por medio de voladizos, pilares finos o entramados con un espesor muy escaso.

Además, se nota, entre los proyectos, la diferencia de formación: algunos proyectos de los estudiantes romanos estaban diseñados con fachadas curvilíneas y plantas simétricas, como los proyectos de Capponi y de Piccinato, mientras que el Grupo 7 parecía más seguro, gracias también al antecedente de Monza y a una mayor experiencia en la utilización de las referencias de la arquitectura extranjera. Los proyectos de los turineses resultaban más profesionales y calculados; algunos de estos se realizarían al cabo de pocos meses para la Exposición de Industria y Artesanía de Turín, como el pabellón de Cuzzi y Gyra o de Gigi Chessa, notado del Grupo 7 por el voladizo. Por último, el estilo de los proyectos enseñados cambiaba de acuerdo a las "escuelas": la romana con influencias neo-futuristas en las perspectivas de abajo hacia arriba, y la septentrional con las vistas y axonometrías muy realistas.

PRIMERAS CRÍTICAS

La variedad de las tipologías enseñadas manifestaban desacuerdos entre los críticos y el comentario de Arturo Lancellotti en la recién nacida "Casabella" representaba la expresión más sincera de aquel juicio. «Toda la arquitectura tendría que ser racional, porque responde a las necesidades más inmediatas de nuestra miserable existencia»²⁰, pero la necesidad de «adaptarse a la escasez de medios» supone que a partir de hoy habrá que conformarse con viviendas pequeñas y a forma de «dado», con colores que, afortunadamente, contribuyen a alegrar sus paredes. Si según Lancellotti era muy difícil acostumbrarse a la severidad de la nueva arquitectura de las viviendas, la idea de que a través de todo esto se pudieran construir quioscos, estaciones, hasta termas o teatros, es decir arquitecturas que no estaban pensadas para la residencia, parecía ser posible. A través de la Primera Exposición de Arquitectura Racional empezaban a delinearse las futuras discusiones sobre cuáles construcciones podían seguir criterios de modernidad y cuáles, por lo contrario, tendrían que conformarse con criterios de italianidad, como las viviendas. Carlo Enrico Rava y Adalberto Libera, los mayores exponentes de la arquitectura racional en Italia, clarificaron estos asuntos en sus artículos.

5.4

Arte y arquitectura racional en los artículos de Carlo Enrico Rava y Adalberto Libera

El Grupo 7 era consciente de que el término "racional" podía originar malentendidos o hostilidad abierta: la eficiencia en la construcción, el uso de elementos seriales y materiales industriales, las nuevas técnicas parecían excluir el asunto artístico, favoreciendo el significado mecánico. Ya lo habían percibido en su manifiesto, en el intento de poner en relación la derivación de la casa-tipo con las tipologías fundamentales de la antigüedad romana, como la catedral, las termas o las rotondas, símbolos evidentes de belleza clásica. La misma idea de racionalidad, que valoraba la abertura hacia los países extranjeros, luego ponía en discusión el carácter de italianidad de la nueva arquitectura.

RAVA: EUROPEISMO EN ARQUITECTURA

El artículo "Europeísmo en arquitectura" escrito por Rava en "Rassegna italiana", fue el primero que afirmaba explícitamente que la arquitectura racional no excluía el concepto de estética, sino lo reformaba según nuevos cañones, y al

²⁰ Lancellotti Arturo, "La mostra di architettura razionale", *op. cit.*

mismo tiempo defendía la arquitectura racional italiana de las acusaciones de plagio extranjero²¹. Publicando el artículo en febrero 1928, Rava preparaba la defensa a los ataques inminentes de la crítica, escribiendo que «aquí reside el error, en confundir la “estética de la máquina” con la “influencia de la máquina” [...] la estética mecánica hace que las formas procedan directamente de la arquitectura de la máquina y se inspira en el aspecto exterior de ésta [...] concepto ilógico, irracional, completamente en contraste con las teorías racionalistas»; añadía que la Torre de Einstein y los edificios con forma de avión eran proyectos de academia. Al revés, la influencia de la máquina servía para reconocer un *espíritu de necesidad* análogo en la lógica constructiva.

En este artículo Rava afirma que la combinación de materiales modernos – cristales, metales niquelados, latones, vidrios deslustrados, linóleo y luces artificiales – ofrecía nuevas posibilidades decorativas, sobre todo en las viviendas. «Quien persigue el racionalismo y conoce sus potenciales - continúa Rava - no puede prescindir de los valores decorativos, ni afirmar que “todos los interiores de las viviendas modernistas parecen “clínicas”».

Más de un tercio del artículo trata el difícil asunto del internacionalismo arquitectónico: ante todo rechazando cualquier acusación de plagio²² de los racionalistas italianos hacia obras extranjeras; en segundo lugar afirmando que las «exigencias de renovación compartidas expresan la civilización de una época». Rava transforma la palabra internacionalismo en europeísmo, esperando detener las críticas que, a partir de 1928, empezaron a dirigirse a la arquitectura racionalista: la nueva época fascista no se podía representar con una arquitectura que importaba criterios estéticos y funcionales del extranjero, incluso de Rusia. La “novelesca utopía masónica” o la acusación de “sistema bolchevique”²³ dirigidas al racionalismo eran, siempre según Rava, inmotivadas: partiendo de bases y exigencias nacionalistas, Italia habría alcanzado el “espíritu helénico” del que los demás resultaban faltos, y se habría conformado perfectamente con el programa fascista.

Carlo Rava se había dado cuenta de los riesgos a los que se exponía el racionalismo, entretejiendo relaciones con la corriente modernista internacional y se defiende poniendo el acento sobre la diferencia entre Italia y los demás países introduciendo una referencia a la cultura “helénica”, al mismo tiempo clásica y mediterránea. Pero se trata de una referencia claramente ambivalente, porque él sabía que la cultura helénica había representado los fundamentos del neoclasicismo del siglo XIX en Alemania, en Inglaterra y en toda Europa. Enterándose del problema, prefiere reducir el ámbito de la discusión – de internacional a europeo, y por distinción italiano – en lugar de declararse abiertamente por Europa y perder el asentimiento interior del régimen italianista.

LIBERA:
DETERMINANTE Y
SENSIBILIDAD

La defensa de la arquitectura racionalista en términos artísticos apareció también en el artículo de Adalberto Libera²⁴. Según lo que escribe, el arte procede del equilibrio entre *determinante* (condiciones reales y exteriores) y *sensibilidad* (intuición lírica del hombre que procede del interior). Describe el *determinante* del mundo contemporáneo como artificial y mecánico: «la casa y las comodidades, la oficina y su

21 Rava C.E., "Dell'europeismo in architettura", *Rassegna italiana*, febrero, 1928, en Cennamo Michele, *op. cit.*, págs. 77-84.

22 Rava se defiende argumentando que la idea de plagio es muy distinta de la de influencia; es más, la influencia hay que promoverla en vez que temer, ya que podía producir «importantes desarrollos», *ibidem*.

23 Acusación que fueron dirigidas a los racionalistas y que Rava describió en el artículo que escribió en Domus, febrero 1931, año de la "Mesa de los horrores", véase capítulo 7, párrafo 1.

24 Minnucci G., Libera A., "Presentazione dell'esposizione", Editore De Alberti, Roma 1928, en Cennamo M., *op. cit.*, págs. 104-106.

ritmo, la carretera asfaltada y los ruidos, la noche con el teléfono omnipresente». La *sensibilidad* contemporánea tiene, pues, que enriquecerse gracias a las posibilidades que proceden del mundo real, del dinamismo, de la velocidad, de la tecnología y tiene que saberlas interpretar.

Hasta ahora, continúa Libera, se podían distinguir tres categorías que manifestaban movimientos de tendencia modernista: la producción técnica, donde el *determinante* prevalecía; el futurismo y los -ismos donde lo que tenía más relieve era la sensibilidad; y el arte nuevo o racionalismo que conseguía equilibrar los dos aspectos gracias al control de la *sensibilidad*. Si el término “racionalismo” parece referirse tan solo al *determinante*, Libera quiere demostrar, por lo contrario, éste es expresión de la sensibilidad moderna y que de esta manera puede equilibrar el asunto técnico con el asunto artístico – en el racionalismo existía sensibilidad y modernidad. Terminando su artículo, Libera identifica en la técnica²⁵ un instrumento que deja límites «bastante elásticos» que permitan un «juego de variaciones espaciales por las que la sensibilidad puede determinar el ritmo estético libremente».

RACIONALISMO
O IDENTIDAD
NACIONAL

En 1928, justo antes de la exposición, la prueba del Grupo 7 consistía en justificar el lado artístico de una arquitectura “objetiva”, que no dejaba sitio para la decoración, ni tampoco para la originalidad compositiva: según Rava la arquitectura moderna italiana podía ser racional, ya que el racionalismo pertenecía a un ámbito cultural más amplio; según Libera era el control de la sensibilidad artística – racional – sobre la técnica. Ambos creían mucho en el potencial estético de la nueva arquitectura y se aplicaban con desvelo en justificarlo frente a la hostilidad de la sociedad, a la que seguían atribuyendo una visión todavía incorrecta.

La defensa artística significa demostrar que la arquitectura racional también es nacional: respeta la tradición italiana y se basa en los mismos criterios compositivos de ritmo, simetría, “descanso de las formas”, según Rava, mientras que Libera ofrece una interpretación técnica y artística.

Emergía, pues, una ecuación entre racionalismo y nacionalismo²⁶, peligrosa porque utilizada por los adversarios de los racionalistas ya desde 1928, oposición intensificada en los años sucesivos, con la finalidad de excluir los jóvenes racionalistas del circuito de las comisiones. Piacentini, poniendo en discusión que el racionalismo en el arte era ajeno a la tradición italiana contrastaba el carácter nacional de la nueva arquitectura²⁷. Libera, que al final de su artículo interpretó con lucidez el fenómeno del racionalismo y expresó la distinción entre asuntos técnicos, de confort y de cultura como caracteres internacionales, y los de clima y ética como condiciones nacionales²⁸, en el artículo de abertura del catálogo de la exposición insistía sobre la tradición romana²⁹. Estableciendo una ecuación entre arquitectura racional y arquitectura romana, él pretendía

25 Véase capítulo 5, párrafo 5.

26 G. Ciucci refiere que Giacomo Polin (colaborador del estudio de Figini y Pollini) estaba escribiendo un libro sobre la Casa Eléctrica (publicado en 1982) y en algunas páginas había utilizado la palabra “arquitectura nacional” en lugar de “arquitectura racional”. Cuando Polin hizo leer los borradores a Pollini, este consideró que la superposición era inexacta y pidió de eliminar cualquier posible ambigüedad entre nacional y racional; para respetar el pensamiento de Pollini, Polin decidió eliminar este peligro mediante el simple cambio, cuando fue necesario, de la inicial “n” de nacional con la “r” de la racional, en entrevista de 13/03/2017.

27 P. Nicoloso dedica el párrafo “La italianidad dudosa de la arquitectura racional” a este asunto, en Nicoloso Paolo, *Architetture per una identità italiana*, Gaspari Editore, Udine, 2009, pág. 60.

28 El Grupo 7 recuperará esta versión en el artículo “Encuesta sobre la edilicia italiana” de 30/03/1930, véase capítulo 7, párrafo 1.

29 En el artículo de introducción a la Exposición Racional Libera y Minnucci escribían que: «sabemos que esta es nuestra arquitectura porque nuestro es el legado romano de la potencia constructiva. Y profundamente útil, racional, utilitario e industrial es la característica íntima de la arquitectura».

justificar las raíces italianas de la arquitectura racional. “La racionalidad, la utilidad, la industria” existían en la arquitectura romana como en la racional, y ambas tenían el mismo objetivo: hacer la arquitectura italiana grandiosa y monumental, según cuanto los milaneses del Grupo 7 escribieron en el primer artículo de 1926. Rava, de Milán, pone en relación el racionalismo con el helenismo, confiriéndole valores propios de la cultura occidental. Se notan diferencias sustanciales entre Rava y Libera, que se debían a la posición estratégica de cada uno de los arquitectos en el territorio italiano, además de revelar que el Grupo 7 no era tan unido como quería aparecer.

5. 5

Las casas en serie económicas e italianas de Rava y Larco

En la Exposición de 1928 el Grupo 7 sigue representando Milán, sus propios progresos, y, al mismo tiempo, la vanguardia de los racionalistas. Además de los proyectos de Monza, el Grupo 7 enseñó cuatro pabellones para las empresas de materiales industriales, y casas. La elección de este tema fue planteada de común acuerdo entre Rava y Libera, después de su visita al Weissenhof³⁰. Eligieron «el más humilde»³¹ de los asuntos para presentar en Roma: la casa *económica e italiana*, como sugerencia de actuación en el territorio italiano. Además la presencia dominante de las dos tipologías, casas y pabellones, resaltaba la unidad del grupo, según unos comentarios de la época³².

TIPOLOGÍAS DE CASAS EXPUESTAS Carlo Rava con Sebastiano Larco y Guido Frette diseñaron nueve tipologías: dos tipos de casa económica italiana de tipo obrero, uno mediano, uno señorial (Rava y Larco); dos casas italianas en serie (Frette). Libera presentó otras tres tipologías: casa de 20, 40 y 70 mil liras. No obstante a una primera ojeada las casas presentadas se parecían bastante entre ellas por las grandes paredes de vidrio, la presencia de terrazas en la cubierta, las barandillas en hierro, se caracterizaban por conseguir «formas compactas y no siempre resueltas»³³. La casa fue la tipología más estudiada por los arquitectos extranjeros: las nuevas técnicas constructivas, el orden y lógica distributiva del interior, la importancia de la circulación, terrazas verdes y mobiliario elementales coincidían con las condiciones de mejoría de la vida del hombre moderno³⁴, y el Grupo 7 había reconocido el relieve de estas innovaciones.

La elección del grupo de diseñar casas *económicas* parece rara, ya que en la Italia de 1928 no existía la necesidad de reconstrucción, ni se podían prever la construcción de nuevos barrios

³⁰ Aquí el fragmento de M. Costanzo a propósito de la conversación entre Rava y Libera: «Sé que en Stuttgart han construido y nosotros nos quedaremos con los diseños: pero el sujeto nos permite acercarnos, como mucho, a una posible realización», en Costanzo Michele, Adalberto Libera e il Gruppo 7, Mancosu editore, Roma, 2004, pág. 42.

³¹ Costanzo Michele, ibídem.

³² Paladini Vincio, “Architettura razionale”, *L'interplanetario*, 1/4/1928, en Cennamo Michele, *op. cit.*, pág. 179. Escribe el autor: «El Grupo 7 ha demostrado su sólida unión crítica en la limitación de los asuntos elegidos, con atención y seguridad; esto demuestra la claridad de su intenciones, el marco y la adherencia entre formas e intenciones artísticas».

³³ Polin Giacomo, *La casa elettrica di Figini e Pollini*, Roma, Officina Edizioni, 1982.

³⁴ Savorra Massimiliano, “La casa razionale”, in Irace Fulvio (a cura di), *Storie di interni*, Carocci editore, Roma, 2015, págs. 47-76.

Carlo Enrico Rava, Sebastiano Larco, Casa señorial (plantas, vista delantera y trasera), Roma, 1928.

Carlo Enrico Rava, Sebastiano Larco, Casa tipo obrero en serie continua (planta, vista delantera y trasera), Roma, 1928.

Carlo Enrico Rava, Sebastiano Larco, Casa económica en serie (vista delantera y trasera), Roma, 1928

Carlo Enrico Rava, Sebastiano Larco, Casa de tipo medio (planta, vista trasera y delantera), Roma, 1928

populares³⁵. Esto nos lleva a creer que decidir el diseño de unidades tipo, basadas en la economía y funcionalidad de uso respondiera a la idea de proponer e impulsar la reforma de pensamiento y lenguaje arquitectónico de la vivienda.

En sus propuestas de casas aisladas, propias del norte de Italia, los arquitectos introdujeron algunos criterios de división de los espacios observados en Stuttgart, junto con elementos exteriores parecidos a las casitas mediterráneas, como por ejemplo las escaleras exteriores que ponían en comunicación las terrazas³⁶. Es más, no presentaron ningún estudio o modelo de agregación de las unidades entre ellas, ni una planimetría urbana que mostrara una posible distribución de las unidades en la ciudad, como notó Piacentini en su artículo en que comentaba la exposición³⁷. Quizás el Novocomum de Terragni, del que se exponía los primeros dibujos en esta ocasión, habría podido representar una posible solución agregativa de unidades de las viviendas, pero esto no parece el objetivo de los diseños expuestos.

CASAS ECONÓMICAS DE RAVA Y LARCO

Las tipologías de las casas económicas diseñadas por Larco y Rava presentan soluciones diferentes entre sí, por número de plantas, tamaño de los espacios interiores, elementos arquitectónicos. La casa de tipo obrero es dividida en dos núcleos, constituidos por una zona de estar - comunicada con la cocina por medio de muebles que se podían abrir y cerrar - y una zona noche. La zona distributiva y la de servicios están entre las dos zonas, decisión muy insólita dentro de las propuestas europeas de casas obreras³⁸. La planta de la tipología mediana aparece no lineal en la distribución interior, mientras que la volumetría subraya la compenetración entre los sólidos.

En la segunda tipología, el tipo señorial y singular, contaba con un espacio extensible, gracias a paneles correderos, elemento novedoso que Belli había evidenciado en la casa de Mies en Stuttgart; la planta de arriba se organiza con un distribuidor central del que se abrían las habitaciones. La volumetría esta vez era compacta. Los muebles son módulos, y también los elementos arquitectónicos son múltiples el uno del otro³⁹. La modularidad es más evidente en las ventanas, de diferente tamaño y forma, y que se conforman a la elección de Rava de «comunicar las aberturas únicamente a las funciones interiores». De esta manera, por medio de criterios independientes de la simetría se obtiene la «alternancia entre macizos y vacíos».

CASAS EN SERIE

Las cuatro "casas en serie" fueron diseñadas no solo refiriéndose a las técnicas industriales o a los elementos arquitectónicos, sino a las casas mismas. Rava, en el artículo titulado "tipo y serie"⁴⁰, imagina casas que se pueden reproducir

35 En Milán el Instituto autónomo de casas populares convocó los concursos para proyectar los primeros barrios populares en 1932. En 1929 Enrico Griffini había realizado una casa obrera en Rozzano en el barrio "al Bisoncello".

36 Las escaleras en las terrazas se parecen a la casa Moissi de A. Loos en Venecia (1923), que Rava casi por cierto conocía.

37 Piacentini Marcello, "Prima Internazionale architetonica", *Architettura ed Arti Decorative*, agosto 1928, en Cennamo M., *op. cit.*, págs. 127-131.

38 En las que los servicios se colocan a lo largo del muro común, como las casas del barrio Hoek Van Holand de J.J.P. Oud.

39 En el retro de la fotografía hay una descripción dactilografiada: «Búsqueda de un ritmo satisfactorio de la (?) de gran abertura comunicadas exclusivamente a las razones interiores, pues, independientes de simetrías, por medio de un equilibrio de compensación entre macizos y vacíos, grandes vidrieras, grandes aberturas, terraza, galería, balcones. Elementos estandarizados múltiples los unos de los otros». El principio de modularidad es presente en la casa 16 de Gropius en el Weissenhof.

40 Rava Carlo Enrico, "Tipo e serie", *Tribuna*, 13/04/1928, en Rava Carlo Enrico, *Nove anni di architettura vissuta, 1926 (IV) -35 (XIII)*, Roma, Cremonese editore, 1935, págs. 49-52.

Adalberto Libera, casa L, perspectiva y plantas, 1928.

Adalberto Libera, casa M (izquierda y abajo) y S (planta a la derecha), 1928.

en la ciudad, sin temor de la rígida homogeneidad y uniformidad formal: escribe Rava, a través de un plan urbano se podía garantizar la alternancia entre un tipo y otro; también la distancia entre una casa y la siguiente podía variar para exaltar esta diferencia. Por fin, si las variaciones urbanas no fueran posibles, las casas solucionarían la monotonía por el uso del diseño racional, que respeta las diferencias del uso interior. Rava le concede, pues, al núcleo doméstico el papel de protagonista en el desarrollo de una ciudad extendida, casi imaginando el modelo de una ciudad horizontal, que, de todas formas, no aparecía en los diseños del grupo.

Continuando en su artículo, Rava se pregunta cómo relacionar el asunto racional y técnico con el estético: la solución encontrada es «hacer coincidir la armonía de las formas con la sinceridad de la estructura». Supone, pues, que el carácter de la reproducibilidad, la economía y el funcionalismo pragmático sean los únicos medios de los que una nueva estética podía surgir: «solo de la solución más práctica y racional se podrá sacar un ritmo estético».

La construcción en serie que Rava proponía era su manera de explicitar la *renuncia a la originalidad*, a través de la elección de unos pocos tipos fundamentales, según lo escrito en el primer artículo de 1926. Aun parece no avanzar mucho más allá de este asunto: en esta ocasión hacía falta una demostración en diseño para entender la validez de las soluciones propuestas.

5.6

Adalberto Libera y las celdas residenciales

Las casas económicas e italianas están tratadas por Adalberto Libera según un principio de unidad: se trata de viviendas mono-volumétricas, compactas y dotadas de todas las necesidades. La novedad principal es el precio de venta, que determina el *espacio mínimo*, consiguiendo casas «de verdad muy económicas» según el comentario de Lancellotti⁴¹.

Mientras que Rava parece investigar el asunto racional por medio de una dimensión modular de los espacios interiores, Libera propone una solución concreta de la racionalidad en el proyecto. Los espacios son mínimos porque tienen que encajar en precisos metros cubos para conseguir el precio final de las casas: 20, 40 y 70 mil liras para obtener 160, 380 y 600 metros cubos. Libera anticipa, a través de estos proyectos, la relación entre *casa minimum* y problemas de carácter económico, «problema cuya solución oscila entre factores “semanal del obrero” y coste de producción edilicia»⁴².

DIMENSIONAMIENTO DEL INTERIOR

El primer objetivo es dar una dimensión correcta a los ambientes exteriores, para evitar desperdiciar espacio y coste. Las plantas de las tres unidades son parecidas entre sí: los tipos L y M presentan casi las mismas dimensiones (10 x 9,20 m y 11,20 x 9,40 m); los muros encierran el espacio interior dentro de un perímetro rectangular continuo y limpio. No hay simetrías en la disposición de los espacios, sino orden, conseguido repartiendo el área de uso diurno de aquella de uso nocturno.

La división de las habitaciones se estudia con atención para permitir una circulación interior suelta. Además, se nota como la superficie de las tres viviendas se ha calculado en función del número de camas según la composición familiar, reduciendo los dormitorios al mínimo y

⁴¹ Lancellotti Arturo, “La mostra di architettura razionale”, *op. cit.*, pág. 34.

⁴² Libera Adalberto, “Casa minimum”, *Natura*, núm. 3, 1930, en AA.VV. *Adalberto Libera. La città ideale*, Mondadori Electa, Quaderni di architettura, Milano 2013, pág. 43.

proporcionando más espacio a las habitaciones de uso común⁴³: en la casa L la sala de estar ocupa casi el 50% de la superficie disponible y está en un espacio definido que no se puede engrandecer, como el de las casas de Rava; en la casa M la sala de estar funciona en tanto que patio cubierto que distribuye las demás habitaciones situadas a su alrededor según un esquema en forma de “L”. A las plantas funcionales les correspondían volumetrías sencillas y netas, unitarias y proporcionadas en vacíos y macizos.

ELEMENTOS EN SERIE Y AHORRO	El segundo objetivo era el de conseguir una reducción de los precios, gracias al empleo de elementos arquitectónicos en serie, como la estructura, las ventanas y el mobiliario.
-----------------------------------	--

Las plantas muestran el uso de una estructura en hormigón armado, del que se podían obtener volumetrías esenciales. Las ventanas siguen también criterios de serie y están diseñadas en función del ambiente interior: horizontal para el salón y los dormitorios, circular para la aeración, y de gran tamaño para unos espacios especiales de la casa, como el ingreso de la casa M o la escalera con terraza cubierta de la casa L⁴⁴. Los muebles responden a la necesidad de ahorro del espacio interior; el tema del mobiliario económico será investigado Libera siempre en 1928, en el “Concurso para el mobiliario y la decoración económica de la casa popular”, y en 1930 cuando diseñará los muebles de la Casa Eléctrica.

Los criterios de reducción hasta lo esencial previstos por Libera en estos proyectos también tenían que «garantizar unas condiciones mínimas para que el hombre pueda seguir con sus funciones vitales: Espacio, Aire, Luz»⁴⁵, para satisfacer los requisitos de salubridad, ya ampliamente difundidos en las arquitecturas extranjeras, y que se definirán con el *existenzminimum* (1929).

El pórtico de la casa M, en cambio, constituía un elemento accesorio, o, mejor dicho, no estrictamente necesario para una casa económica, diseñada para cumplir con cantidades mínimas de espacio, de aire y de luz. La satisfacción de estos requisitos no representaba el único elemento que sugiera modernidad: era necesaria aquella intuición lírica, que Libera llamó sensibilidad, que permitía proporcionar respuestas de carácter espiritual. Esta sensibilidad permitía volver a introducir el papel central del hogar, de la identidad de un pueblo con su vivienda: «hay que cumplir estas condiciones porque en la casa se desarrolla la vida doméstica, en la casa el ciudadano se vuelve padre y marido, en la casa se forja el carácter de un pueblo».⁴⁶

REPETICIÓN DE ELEMENTOS	En la casa M se pueden encontrar dos elementos constructivos, el pórtico y la columna que Libera repetirá en sus proyectos futuros ⁴⁷ : son elementos que proceden de la tradición romana, pero contruidos con nuevas técnicas y
----------------------------	---

⁴³ El IV Congreso de Economía Doméstica se realizó en Roma en 1927 y fue dedicado a la educación de las mujeres sobre el tema de la racionalización del hogar. Savorra M., “La casa razionale”, en Irace F., *Storie di interni*, Carocci editore, Roma, 2015, pág. 64.

⁴⁴ Y tenían algunas analogías con los elementos arquitectónicos de las casas extranjeras, la vidriera angular de la casa tipo L, que parece inspirarse en el atelier Ozenfant (1923) y las ventanas circulares, parecidas a las del Bauhaus de Dessau (1926).

⁴⁵ Libera Adalberto, “Casa minimum”, *Natura*, núm. 3, 1930, en VV. AA., *Adalberto Libera. La città ideale*, Mondadori Electa, Quaderni di architettura, Milano 2013, pág. 44.

⁴⁶ Libera Adalberto, *ibidem*.

⁴⁷ Según Ciucci, el figurativismo es un instrumento clave para interpretar la arquitectura de Libera. Libera diseña figuras y las repite en varios proyectos: esto ocurre para los elementos arquitectónicos y los edificios en sí. A la columna se le confiere significado técnico. En un escrito de la posguerra, Libera

generadores de espacios para el hombre moderno⁴⁸.

Giò Ponti en 1942 escribirá que «la idea estructural y técnica siempre gobierna la arquitectura de Libera»⁴⁹. El elemento de la columna - ya presente en el proyecto “Fuente de agua” (1927-28), y que se encuentra en el manifiesto de la Exposición de Arquitectura Racional - es un elemento estandarizado, económico y estático: su repetición siempre se da a lo largo de perímetros geométricos, como el círculo o el cuadrado; siempre mantiene el mismo paso, como en el pabellón SCAC (1928-1930), proyecto que Libera expuso junto con las casas económicas, pero completado solo en 1930; en fin se adoptó en especiales situaciones espaciales, como sucederá en la sala de entrada del Edificio de la Oficina de Correos de Roma (1932) y en el pórtico de la casa M. Pues, a través de la repetición de elementos derivados de necesidades constructivas, los proyectos de Libera se relacionan con la arquitectura romana antigua, y afirman su propio rasgo en la síntesis entre técnica y sensibilidad artística, modernidad e identidad local.

En el capítulo 7, párrafo 5 veremos como en la Unidad de Habitación Horizontal en Roma, con un lenguaje evolucionado con respecto al de los años '30, el instrumento de la repetición se utilizará a nivel estructural en el edificio central, y a nivel compositivo en las unidades residenciales con patio⁵⁰.

5.7

La crítica de la época con respecto a los proyectos racionales

La crítica de la época sobre la exposición racionalista se enfocó en el conflicto entre arquitectura como *técnica* y arquitectura como *arte*, entendida como aspiración espiritual y apariencia formal. A causa de la reducción de formas y lenguaje hasta lo esencial de parte de los racionalistas, las casas expuestas fueron llamadas por unos críticos “casas franciscanas”, que tenían “aspecto de clínica”. Piacentini criticó a los racionalistas por no haber pensado en cómo estos edificios podían en concreto encajar en las ciudades italianas: «el único que lo hizo fue Ridolfi en su casa colectiva en Roma»⁵¹. La gran cantidad de proyectos sobre la casa, expuestos también de otros arquitectos, crearon muchísima confusión: las casas económicas y racionales fueron comparadas con las

evidenciará el carácter funcional de las columnas del pórtico del Palacio de los Congresos en Roma, afirmando que estas eran de hecho «columnas racionalistas», en entrevista de 14/03/2017.

48 Los investigadores han observado que la arquitectura romana fue el gran interés de Libera desde su carrera universitaria; en cada croquis, el más célebre es el del Panteón, Libera manifestaba su voluntad de entender el funcionamiento constructivo y espacial de los edificios romanos de los que derivó tres asuntos desarrollados a lo largo de toda su obra: la planta central, la dimensión monumental enfatizada por la estructura, y el material constructivo, como condiciones complementarias e insolubles, en Muntoni A., "1926-28: dalla scuola di architettura di Roma alla prima Esposizione di architettura razionale", en VV. AA. *Adalberto Libera, Opera completa*, Milano, Electa, 1989, págs. 24-51.

En el ámbito de la tesis, esta consideración favorece la hipótesis de que Libera entró en el Grupo 7 y avaló su programa en cuanto los milaneses proponían la modernización de la arquitectura sin romper con la tradición clásica e italiana del pasado.

49 Ponti Giò, “Stile di Libera”, *Stile*, núm. 17, 1942, págs. 10-19, y en Casabella, núm. 716, noviembre 2003, pág. 16.

50 Cabe recordar que también el proyecto del “Albergue en la montaña” (1926) del período juvenil se basaba en la investigación sobre la célula mínima, véase capítulo 4, párrafo 4. Y notamos que la conocida cartelera de la exhibición del “Concurso para el mobiliario y la decoración económica de la casa popular” de 1928 se componía de ambientes célula.

51 Piacentini Marcello, “Prima Internazionale architettonica”, *Architettura ed Arti Decorative*, agosto 1928, en Cennamo Michele, *op. cit.*, págs. 127-131.

Luigi Figini (arriba) y Carlo Enrico Rava (abajo), Exposición del mueble económico, ENAPI, Milán, 1928.

Luigi Figini, croquis de mueble pasante y de ingreso para la exposición ENAPI, 1928.

casitas de vacaciones para la ciudad marítima de Fregene⁵².

Los únicos proyectos que no fueron criticados eran los proyectos para las industrias y los pabellones: nacían con objetivo funcional y sin pretensiones de reforma de lenguaje de la arquitectura en la ciudad. La sociedad del tiempo, y los intelectuales también, concedían a la modernidad algunos espacios de expresión, pero fuera del centro de la ciudad, en lugares aislados y, por lo tanto, sin ningún contacto con el legado histórico italiano, considerado como baluarte de identidad cultural. La mayoría de los críticos de la época tampoco había entendido de qué manera los proyectos racionalistas querían conseguir una nueva estética⁵³.

Esta ambigüedad en la línea crítica, que antes parece comprender la reforma sobre los criterios racionales, e inmediatamente después la desconoce definiéndola “adaptación a medios limitados” y “un conformarse”, es significativa de la actitud de los comentaristas de la exposición. Resulta pero que al lado de las críticas fuertemente negativas y sarcásticas, y a las de algunos críticos que, como Lancellotti permanecían ambiguos en el juicio, otros críticos empezaban a alinearse en favor de la reforma auspiciada por los racionalistas⁵⁴.

5. 8

Exposición del mobiliario económico y popular (ENAPI)

El tema de la casa económica fue objeto de investigación en la Exposición del mobiliario económico y popular (ENAPI), que tuvo lugar en el Palazzo de la Permanente de Milán, en mayo de 1928. A la exposición participaron Carlo Enrico Rava con Sebastiano Larco, y Luigi Figini - se trata de su primer y único encargo sin Pollini - seleccionados entre 50 arquitectos. Asunto del concurso, promovido de la Obra Nacional para “Después-del-trabajo”, eran muebles básicos, económicos, capaces de adaptarse dentro de los espacios de las casas populares. La exposición estaba además promovida por las industrias vénetas y lombardas, que querían ampliar sus ventas a través de la involucración de arquitectos y artistas, consolidando la fuerte relación entre empresariado y arquitectos del Norte de Italia. Diferentemente de los arquitectos de Roma, los arquitectos del Norte podían beneficiar de clientes ya familiares con la producción industrial.

Según los comentarios en la revista “Natura”, las personas que querían economizar no se fijaban ni en la facilidad de uso, ni tampoco en el ahorro de espacio, sino en el coste barato del mobiliario. De todas maneras, «aunque formas de uva o manillas de bronce no florecían de los muebles, el público parecía apreciar la sencillez de las líneas claras, entendiendo que la estética se estaba transformando»⁵⁵.

AUSTERISMO Y SIMPLICIDAD

Los espacios de la exhibición simulaban unas típicas habitaciones de la casa: ingreso, cuarto de los padres y del hijo, el espacio comedor. Aunque los muebles diseñados por Figini y Rava encajaban con la clientela “popular”, la austeridad no implicaba necesariamente sencillez: la limitación de los recursos, la reducción del material y la liberación de los materiales opulentos exigían que los arquitectos se enfrentaran con técnicas

⁵² Cennamo Michele, *op. cit.*, pág. 177.

⁵³ Véase párrafo 3 de este capítulo.

⁵⁴ Señalamos los artículos de A. Midana en *Casabella* núm. 5, 1928 y de E. Paulucci "Architecture Rationelle Italienne", *7 Arts*, Bruxelles, 6/5/1928.

⁵⁵ "La mostra milanese al concorso nazionale per l'ammobiliamento della casa popolare", *Natura*, núm. 9, 1928.

simplificadas, formas elementales, racionales. Figini en sus apuntes “Reflexiones con respecto al mueble moderno” escribió que «el mueble moderno no deriva de la simplificación, sino del planteamiento calculado y racional de antiguos y nuevos problemas (nuevas necesidades y sistemas de vida)»⁵⁶.

Estos diseños, pues, son la demostración de cómo las teorías racionalistas se podían aplicar a la ocupación de las habitaciones de la vivienda.

Los diseños que Figini realizó eran todos muy precisos y bien definidos. Diseñó muebles para cada habitación, dotando el espacio de todo lo necesario, en las habitaciones se encuentra la cama, el armario, la mesilla de noche, la silla, la mesa y una cuna en metal. En un croquis de la entrada - el único completo - Figini imaginó un conjunto real para colocar todas las piezas: relaciones de colores (grosos de color negro y planes de color avellana y grises) y distancia entre los objetos proporcionaban un nuevo equilibrio entre el espacio, los muros y los muebles. Seguía comentando Figini: «hoy en día el mueble no puede existir como algo aislado a la manera de una pieza de arte». El armario que Figini diseñó para la sala de comer representa una novedad: la parte trasera y delantera están ambas diseñadas como muebles frontales, y los cajones se pueden abrir por ambos lados. Este mueble representa entonces una primera investigación de cómo separar espacios conjuntos y de uso diferente como la cocina y el salón comedor; es esta una partición semi-abierta que encontraremos otra vez en la Casa Eléctrica (1930).

REPETICIÓN SERIAL Y SINGULARIDAD

El racionalismo enseñaba que, en presencia de un espacio limitado, el mueble tenía que adaptarse: en este sentido, las condiciones mínimas constituían la base para encontrar la solución más conveniente, útil y estética. Este mueble diseñado por Figini parece no conformarse con ser una solución final, resultado de la sola aplicación de razones económicas. Todavía se puede ir más en detalle: el tamaño de los cajones es diferente, adaptándose o imaginando su contenido, y proporciona variación. Entonces, a una serie genérica de cajones diseñados en base a necesidades genéricas, y por eso también *seriales*, Figini la sustituye con un concepto de *singularidad*, enseñando una arquitectura que no solo se perfecciona y diferencia a través de su repetición, sino encuentra una aplicación “hic et nunc” de las condiciones alrededor.

MATERIALES Y CONTRASTES

Figini escribe de “arquitectura del mueble” y la compara a la arquitectura: «puede servir poco, mal y para nada, puede ser útil sin que sea artística. Llegamos así al mueble útil»⁵⁷. A pesar de esta declaración, nos parece que los muebles cumplen con ser racionales por sus formas elementales y por no dejar espacio a nada superfluo, pero notamos que el contraste entre los materiales - madera y metal - procura embellecimiento; la atención al detalle que Figini pone en sus muebles es mucho más evidente de la que Rava pone en los suyos. Esta experimentación de los muebles económicos no se repetirá, pero el proceso entre contrastes elementales quedará el mismo: metal y vidrio en los muebles del apartamento de Pollini (1930), naturaleza y geometría artificial en la Casa Eléctrica (1930).

⁵⁶ Se puede notar que también en la nueva estética de los muebles se identificaban como factores adversarios los mismos que impedían el advenimiento de la arquitectura racional: Figini escribía que hay muebles de tipo «antiguo (raros y para conservarlos en los museos), falso antiguo (absurdo estético moral), falso moderno (aberración del gusto moderno, el más frecuente y peligroso, es decir neoclásico, “neoliberty”, estilo ‘900)», en Figini Luigi, “Architettura dell’ambiente moderno, appunti e moralità”, 1932, en Fig.-Pol.2.1.1 - 018. *Articoli. Relazioni. Scritti vari*.

⁵⁷ Figini Luigi, *ibídem*.

La modernización del Grupo 7

En 1928, cuando ya el fascismo se había afirmado, el Grupo 7 cumple un acto importantísimo: organiza la Primera Exposición de Arquitectura Racional y presenta el Racionalismo, como arquitectura que puede acompañar el fascismo en la labor de modernización del país. Se trata de un creciente trabajo de conquista por parte del Grupo 7, como nueva clase ejecutiva, que empezó con mucha cautela con los artículos en “Rassegna Italiana”, sucesivamente se presentó a Monza, y solo gracias a la intuición de Libera consiguió expandirse a nivel territorial. A través de Libera, pues, el Grupo 7 se desarrolla entre dos niveles: por un lado reúne un amplio grupo nacional al que llama arquitectura racional, por otro se coloca en el centro de un grupo de vanguardia, representando la parte más productiva e industrial del país (Milán).

La influencia del Grupo 7 en el Racionalismo italiano en este año es evidentísima, ya que consiguen realizar una gran maniobra: recogen importantes adhesiones, como por ejemplo Minnucci, y el apoyo y el reconocimiento de movimiento importante para el régimen por parte de instituciones político-profesionales, como Calzabini; pero no G. Pagano en esta ocasión. El intento de afirmación, que también se traduce como lucha entre generaciones, a finales de la exposición no proporciona el resultado esperado por los jóvenes de imponerse como guía de la modernización en Italia. Pero el Grupo 7 consigue inventar la «identidad crítica»⁵⁸ del racionalismo: los críticos tienen dudas que el asunto de la funcionalidad y del espíritu artístico en la arquitectura racional puedan coincidir, y el Grupo 7 se encargará de solucionar esta bifurcación en los proyectos siguientes: las casas.

En 1928 el tema de la casa se trata de manera extensiva: casas económicas y racionales, aisladas, en línea, de uno o dos pisos, muebles e interiores, solo falta la aplicación real a nivel urbano. Con este objetivo se puede entender mejor la voluntad del Grupo 7 de seguir desarrollando el intercambio con el exterior⁵⁹: en 1928 se asistirá al «nacimiento del Grupo CIAM con Grupo 7 y Sartoris»⁶⁰ y luego unos miembros del Grupo 7 participarán en los CIAM de 1929 y 1930. En pocas palabras, en 1928 ellos se preparan para la revolución que enfrentarán en los años sucesivos: la casa moderna en la ciudad, ya anunciada en la presentación de la axonometría del Novocomum (véase capítulo 6, párrafo. 1), que en 1929 se concretará con la participación en el concurso para el plano urbano de Bolzano (véase capítulo 6, párrafo 2) y la nueva comisión para la Casa Eléctrica (véase capítulo 6, párrafo 3).

⁵⁸ Que todavía queda abierta: según G. Ciucci «el racionalismo es un intento de identidad de la arquitectura italiana que nace y muere entre 1926 y 1933», entrevista del 14/03/2017. Según A. Saggio «el racionalismo es algo exacto, nace como intento importante de conquista de la arquitectura del Estado que se afirma en 1928», entrevista del 21/03/2017. Mientras para Ciucci, el racionalismo italiano es una tendencia o una estación del pensamiento arquitectónico, para Saggio el racionalismo es un movimiento definido de manera exacta por la voluntad de sus fundadores de conquistar el poder profesional convenciendo el fascismo – representado fundamentalmente por Mussolini aunque por medio de los hombres que guían las organizaciones profesionales y académicas, es decir Calza Bini y Piacentini.

⁵⁹ El Grupo 7 continuó a buscar el intercambio con el extranjero, en la convicción de que la arquitectura italiana podía cambiar solo si colocándola dentro de un contexto más amplio, como el europeo, donde las bases eran más sólidas y científicas. La publicación de los trabajos del Grupo 7, presentados en la Primera Exposición de Arquitectura Racional, se publican también en las revistas extranjeras como *7 Arts* y *Ter es forma* y se enseñan en la exposición de Arquitectura realizada por en *Museum Folkwang* en Essen.

⁶⁰ Sacado del Sommario cronológico bio-bibliográfico 1926-1958 recopilado por Figini y Pollini, en Fig.-Pol. 8.2.3. *Bio-bibliografia*. Los delegados del primer CIAM serán A. Sartoris y C.E. Rava, pero Rava no irá.

G. Terragni, Novocomum, Como, 1927-29, foto del edificio en obra.

G. Terragni, Novocomum, Como, 1927-29, foto de la época.

Capítulo 6

1929 - 1930. ENCARGOS Y ÉXITOS

6.1

Novocomum

A finales de 1929, Giuseppe Terragni obtuvo el resultado más importante para los jóvenes racionalistas; cuando se dismantelaron los andamiajes, en las afueras de Como apareció una arquitectura inédita y revolucionaria: el Novocomum, primer gran edificio residencial construido por los racionalistas en Italia, clara demostración del “nuevo espíritu” de reforma.

La historia de la comisión se relaciona con acontecimientos y personajes locales: a finales de 1927 Edio Peduzzi, de Como, gerente de la inmobiliaria Novocomum, encargó al joven arquitecto de Como, Terragni, que él mismo por cierto conocía¹, que construyera un edificio residencial en Via Sinigaglia, justo cuando Terragni acababa de volver del viaje al Weissenhof (octubre de 1927). La oportunidad de construir la primera gran obra racionalista fue el resultado de una coincidencia de intenciones, afortunada e importantísima².

COMO: ÁREA DE NUEVA EXPANSIÓN

Se subraya el contexto de la ciudad de Como de la época, porque cobrará importancia en la sucesiva interpretación del Novocomum.

Desde 1925 el área urbana entre el casco antiguo y el lago era una zona que se estaba expandiendo, con algunas nuevas construcciones: existía el estadio Sinigaglia (G. Greppe, 1925-27) en la parte sur-oeste y el templo Voltiano (F. Frigerio, 1927) al este hacia los jardines públicos. Sucesivamente se construirán la Casa del Balilla (G. Malentero, 1933-36), el establecimiento Canottieri Lario (G. Mantero, 1930-31) y el Monumento a los caídos (G. Terragni, 1932), edificios públicos a conclusión del plano de transformación de la zona que mira al lago.

El lado sur de Via Sinigaglia se completará con edificios residenciales para las clases acomodadas: la primera parcela de esquina en una posición privilegiada es la donde surgió el Novocomum, mientras que la penúltima a oeste la ocupará la Casa Frigerio (1940). Pero cuando se diseñó el proyecto, la parcela donde surgiría el edificio de Terragni estaba ocupada la mitad por el edificio neo-liberty de G. Caranchini (1899), que también construyó la misma sociedad de Peduzzi. El objetivo de la construcción del nuevo edificio era la de realizar 350 apartamentos para alquilar o vender. El programa consistía en ocho pisos para cada planta, un total de 5 alturas, y una silueta que ocupase la mayoría de la parcela.

REQUISITOS TÉCNICOS Y DE CONTEXTO

Terragni en la descripción técnica del Novocomum escribió que «los conceptos que informan de la obra [son] aprovechamiento del área disponible; del elemento panorama. Por lo que concierne el primero: utilización de la estructura en hormigón armado (sugerida también por las condiciones del terreno sujetas a infiltraciones de agua) y desarrollo de la planta en dos partes que avanzan hacia el patio. Por lo que concierne el segundo:

-
- 1 La transformación de la imagen de la ciudad empezó por primero en el área de Piazza Cavour con la reforma de la fachada del hotel Metropole-Suisse (1926), primer encargo de Terragni, realizado en lenguaje “liberty”.
 - 2 Para asegurarse la aprobación, al ayuntamiento le presentaron un proyecto con rasgos Novecientos; a la hora de dismantelar los andamiajes, el edificio construido era completamente diferente del proyecto aprobado, y fue necesario instituir una Comisión para decidir si demoler o mantener el edificio.

Como, área de expansión hacia el lago. El edificio Novocomum es el número 2.

G. Muzio, Ca' Bruta, plano, Milán, 1923.

Esquema distributivo del Novocomum.

desarrollo de balcones hacia el lago y hacia los jardines públicos, ventanas amplias, verandas en la esquina, terraza en cubierta accesible»³. El proyecto se funda, pues, en datos de carácter técnico-funcional y datos de contexto del paisaje local y, ya desde principios, cuida las dos exigencias sin desequilibrio entre la una o la otra.

Entre los datos de contexto también aparece la relación que el nuevo edificio instauraría con el edificio de Caranchini, y entonces la solución de las aristas y de las fachadas laterales que, como veremos sucesivamente, son importantísimas en el diseño del volumen.

DISTRIBUCIÓN Y TIPOLOGÍA DE LOS PISOS La cantidad del programa para realizar⁴ y la presencia del edificio de al lado se reflejan en el diseño de la silueta y en la distribución de los pisos: de manera parecida a la Ca' Bruta de Muzio⁵ (1923) y, según la lógica del bloque residencial del siglo XIX, el Novocomum calca el perímetro de la parcela, obteniendo un frente principal de 63,30 metros de largo y dos alas laterales de 23 y 27 metros. En el diseño distributivo del Novocomum, tres escaleras posteriores sirven a dos apartamentos en las esquinas y a cuatro apartamentos en el centro en cada planta.

Comparando la segunda versión del proyecto, que fue presentada en la Exposición de Arquitectura Racional del 1928 en Roma, con las investigaciones europeas sobre el tema de la casa de aquel año, parece evidente que la distribución de los apartamentos del Novocomum estaba muy lejos de las propuestas de las casas en línea del Weissenhof, o que todavía no podía satisfacer los principios de apartamentos en condiciones óptimas y equivalentes⁶. El Novocomum resulta, entonces, tradicional en el diseño y no muy relacionado a las investigaciones relativas a la vivienda racional: la preocupación de Terragni, en cambio, es toda para las volumetrías y las fachadas.

INTERIORES DE LOS PISOS Por lo que concierne la división de los espacios interiores, los apartamentos del Novocomum resultan muy diferentes también de las propuestas de espacio residencial de las casas económicas presentadas por el Grupo 7 en la misma exposición de 1928: todas las habitaciones se conectan entre ellas gracias a un pasillo central sin ventanas, que separa también el salón y el comedor de la cocina. Por lo que concierne la distribución de las habitaciones se presume que Terragni siguió el diseño usual de los edificios de la época, respondiendo a un programa intenso por número de habitaciones y, como ha observado D. Ghirardo, visto que los apartamentos estaban destinados a la clase burguesa⁷.

3 Relación mecanografiada enviada por Terragni a Figini, que sacó algunas partes que publicó en *Natura*, núm. 1, 1930. En *informe técnico del Novocomum*, en Fig.-Pol. 5.1.03. *Corrispondenza C*.

4 «CAPACIDAD-DIMENSIONES. 195 locales, 4 pisos más el entresuelo - 34 apartamentos -7 oficinas - Apartamentos de 4, 5 y 6 ambientes. Frente principal m. 63,50 de largo - Altura piso terraza m. 19,50» en Luigi Figini, «Realizzazioni del "Gruppo 7". Una casa. Arch. Giuseppe Terragni», *Natura*, núm. 1, 1930, pág. 6.

5 Ha sido Giulia Veronesi quien ha puesto en relación el Novocomum con la Ca' Brutta de Muzio. Como explicaremos sucesivamente, la Veronesi se refería a los semblantes lingüísticos de la fachada de la primera versión del Novocomum, en Vitale Daniele, «Lo scavo analitico», en Cavalleri G., Roda A., *Novocomum, Casa d'abitazione*, Como, Nuove Parole, s.l. 1988, págs. 26-27.

6 Según G. Ciucci, el Novocomum «no responde a los principios propios de la casa racional y establecidos por el CIAM, según los que los apartamentos deben meterse en condiciones óptimas y equivalentes»; «no responde al criterio general según el que la racionalidad de los apartamentos se convierte en ley formativa del edificio», en Ciucci Giorgio, *Giuseppe Terragni 1904 - 1945*, Electa, Milano, 1994, pág. 320.

7 Comentario de D. Ghirardo en la versión extendida: «Although exquisitely detailed, the upper-class apartments within broke no new ground, in implicit acknowledgement of the bourgeoisie's willingness to accept modern images but reluctance to change the pattern of daily living in the privacy of their homes, Terragni's design therefore repeated conventional plan types», en Ghirardo Diane, *Italy*, Reaktion Book, London, 2013, pág. 104.

Fotografía del interior del piso de esquina en la primera planta.

Planta primera.

Esquema de las ventanas en la fachada principal.

Vista del Novocomum mirando hacia los jardines; y ventanas en la fachada principal.

Además, sabemos que él no se encargó de la decoración interior, aparte de dos apartamentos⁸, razón por la que, como observa G. Ciucci, «Terragni solo se preocupa de construir una casa diferente [...] que no pretende ser un prototipo, sino una excepción inteligente y refinada en el panorama de la edificación burguesa»⁹. El proyecto, pues, no se relaciona con las intenciones de renovación del Grupo 7 por lo que concierne los interiores de los apartamentos, sino por lo que se refiere a la volumetría y a la composición de las fachadas, revolucionarias por ser un edificio de viviendas.

PAISAJE Y
FACHADA

La posición del área en frente del lago tenía una inequívoca vocación paisajística, como ha evidenciado Terragni en la memoria del proyecto. La fachada principal con las ventanas panorámicas, los contrastes de colores y la volumetría pura y esencial, intencionalmente falta de adornos, desempeñarían un papel decisivo en la relación entre el edificio y el lago, dando lugar a una nueva imagen de la arquitectura moderna. Según L. Lanini, la fachada del edificio es el lugar en que se manifiestan todas las «tensiones figurativas»¹⁰; tensiones figurativas evidentes en el carácter de serialidad de las ventanas, repetidas con variaciones de ritmo alternado, empotradas en el muro y de geometría sencilla. Terragni crea tensión cambiando la división entre las aberturas de los primeros dos pisos con los pisos superiores, y combinando dos tipos de ventanas: una tradicional, alta, y una moderna, horizontal, típica del lenguaje nórdico¹¹. El tipo ancho refuerza la horizontalidad de la planta baja de las oficinas, de la primera planta y de los voladizos del último piso, confiriéndole a estos puntos especiales una versión reelaborada de *fenêtre en longueur*, continua pero interrumpida en correspondencia de las paredes divisorias interiores.

La entrada principal se ha reducido a una única abertura – mientras que en la primera versión era un cuerpo cilíndrico hacia fuera – en el eje central, pero falta de marcos: contradice el figurativismo de la entrada de los edificios burgueses, pero no su tipología y posición.

Los balcones finos y alargados en toda la fachada principal corroboran aún más el carácter de horizontalidad ininterrumpida que recuerda las soluciones para un edificio moderno a lo largo de las calles adoptadas por arquitectos alemanes, como Mendelsohn¹². Los largos balcones surgen con la intención de ofrecer terrazas panorámicas, tanto como las ventanas amplias ofrecían una vista ensanchada, más aireada hacia el lago. Con estas soluciones Terragni quiere integrar la composición de la fachada, para ser vista desde la calle, y para ofrecer vistas panorámicas desde el interior.

8 Terragni solo se encargó del diseño de algunos muebles de dos apartamentos: la Federación Fascista de los Agricultores del primer entresuelo y el despacho del Prof. Cazzamalli, que vivía en el último piso.

9 Ciucci G., *op. cit.*, pág. 39.

10 Lanini Luca (edición crítica), *Luigi Zucconi Quindici anni di vita e di lavoro con l'amico e maestro Giuseppe Terragni*, Libria, Melfi 2015, pág. XIV. Y añade: «y las críticas: pienso en el fracaso de la casa del Fascio, que parte justo de la composición de las fachadas».

11 Fue Marcello Piacentini quien, criticando los proyectos de la Exposición de Roma de 1928, escribió que los jóvenes racionalistas habían adquirido formas «absurdas» del lenguaje internacional. Entre éstas se encontraban «las ventanas anchas, buenas para difundir uniformemente la escasa luz del norte, ya no altas, como siempre hemos utilizado», en Piacentini Marcello, «Prima Internazionale Architettura», *Architettura ed Arti Decorative*, agosto 1928, ahora en Cennamo Michele, *Materiali per l'analisi dell'architettura moderna*, Fausto Fiorentino editore, Napoli, 1973, pág. 128.

12 Escribimos Mendelsohn porque «Terragni, desde luego, conocía por lo menos el edificio de Mendelsohn del Berliner Tageblatt de 1921-23, publicado por Minnucci en 1926 en la p. 571», en Saggio Antonino, *Giuseppe Terragni: vita e opere*, Roma, Laterza, 1995, pág. 32. Sabemos también que Pollini era entusiasta de los almacenes de Mendelsohn en Frankfurt, observados por la relación entre edificio y calle que se había resuelto mediante líneas horizontales. Ya a partir de unos de los primeros croquis del Novocomum, Terragni adopta esta solución en el diseño de los balcones en la fachada principal.

Giuseppe Terragni, primeros dibujos del Novocomum, finales de 1927 y 1928.

Giuseppe Terragni, versión del 1928 presentada en la Primera Exposición de Arquitectura Racional en Roma.

Novocomum y edificio de Caranchini, fachada sur oeste, 1929.

COLORES Y MATERIALES

Los colores del edificio, además de alcanzar sintonía con los colores del sol y del lago y matizar el impacto de su inserción en el contexto, representan el instrumento por medio del que se quería distinguir la masa volumétrica racionalista italiana de los modelos internacionales, en blanco¹³. La relación entre volumen y color Terragni la trata como asunto de un artículo nunca escrito¹⁴, y también se desarrollará en el proyecto de la Casa Eléctrica (capítulo 6, párrafo 3), realizada por el Grupo 7 en 1930.

También el uso de materiales – madera para los ventanales rectangulares y hierro para los marcos de los cilindros de vidrio, linóleo para los suelos de los apartamentos y mármol para el zaguán de la entrada – estaba pensado para cada espacio. Las soluciones de colores y materiales del Novocomum se relacionan, pues, con la búsqueda del lenguaje arquitectónico especial, diferente de los modelos internacionales, emprendida por el Grupo 7 en aquellos años.

VOLUMETRÍA

La potente articulación volumétrica del edificio es, por supuesto, el elemento más llamativo: el Novocomum, dirigiendo la fachada hacia el lago y con la necesidad de resolver los dos ángulos, fue diseñado para crear una nueva fuerte presencia urbana¹⁵. La fuerza y la originalidad volumétrica es la idea central del proyecto, estudiada ya desde los primeros dibujos en perspectiva y desde la primera versión oficial, cuya vista desde arriba fue presentada junto con los proyectos del Grupo 7 en la exposición de 1928.

Lo que hizo Terragni por lo que concierne la excavación de la volumetría y la solución angular ha sido analizado de manera profunda por los críticos: hoy en día podemos evidenciar que la relación con el edificio existente fue un “concepto informador”, como lo definió el mismo Terragni, del diseño del volumen. Según L. Zuccoli, colaborador de Terragni, la relación con el edificio de Caranchini se resolvió a principios de 1928¹⁶ y a partir de esta relación se realizó el redondeo de los ángulos¹⁷.

El diseño de las alas laterales y de la solución angular luego fue interpretada como una respuesta de

13 «Color de la fachada - lisiadura: “noisette claro” y color naranja en las partes en retroceso y la superficie por debajo de los voladizos. Marco de las ventanas: color rojo-naranja. Barandillas de los balcones: color azul claro; persianas de color verde-gris –fachada trasera hacia el patio: forjados color marfil, voladizos de color amarillo cromo – ventanas de las escaleras y barandillas separadas de los balcones: color naranja; ventanas: color amarillo», *Memoria técnica del Novocomum*, en Fig.-Pol. 5.01.3. *Corrispondenza C*. En el Novocomum el color fue tan importante que, a la hora de estrenar la tienda del fotógrafo Mazzeletti en Como (1930), Terragni diseñó los escaparates: al lado de las fotografías expuestas del Novocomum en blanco y negro, decidió colorear el espacio alrededor con los colores empleados en su edificio, para que no se perdiese este elemento fundamental al mirar las fotografías.

14 En una carta de 1930 a Pollini, Terragni comunicaba que el título de su artículo podría ser «Arquitectura: masa + color/o también/Ritmo de los colores = ritmo de los volúmenes/o también/ ¿Racionalismo o Funcionalismo?», en Fig.-Pol. 5.1.03. *op. cit.*

15 G. Ciucci habla de una «presencia urbana identificada, forma fuerte y agresiva, capaz de marcar, de constituir un lugar», en Ciucci G., *op. cit.*, pág.39.

16 Zuccoli Luigi, “L’inizio della mia attività a Roma e poi a Como nello studio di Terragni”, en Zuccoli Luigi (edición crítica di Luca Lanini), *Quindici anni di vita e di lavoro con l'amico e maestro architetto Giuseppe Terragni*, Melfi, Libria, 2015, pág. 10. Es precisamente Zuccoli quien evidencia la «necesidad considerada racional de encontrar una mínima relación con la arquitectura ya existente».

17 «En la maqueta de noviembre 1927 este lado del edificio no estaba todavía resuelto. La idea nació en Terragni, pensando que el Novocomum tenía que completar la mitad del solar y juntarse al edificio existente. En una memoria escrita por Caranchini, él comentaba que había solucionado unos problemas arquitectónicos a través de conexiones curvilíneas entra la fachada principal y las fachadas laterales. Entonces a Terragni le pareció lógico adoptar esta solución para completar el solar», en Zuccoli Luigi, Memoria de L. Zuccoli para el congreso “L’eredità di Terragni e l’architettura italiana 1943-1968 - atti del Convegno di studi Como, 14 - 15 settembre 1968”, en *L’architettura Cronache e Storia*, núm. 1, mayo 1969, pág. 9.

Giuseppe Terragni, croquis del Novocomum, 1929.

I. Golosov, Elektrobank y Club obrero de Zuyev, Moscú, 1927.

oposición de lenguaje: esquina excavada y volumen estereométrico en el Novocomum, esquina redondeada y marcos decorativos en el edificio de Caranchini¹⁸. La oposición de lenguaje se nota también en la solución de conexión con el edificio contiguo, que se encuentra en los distintos diseños en perspectiva: en los primeros, la pared se plegaba en correspondencia del enlace, mientras que en la solución final se decide por los balcones laterales entrantes, para resaltar el contraste a través de una inversión volumétrica¹⁹. Además la imagen del volumen moderno y esencial se contraponía enérgicamente al edificio de Caranchini, ya que en 1929 los dos edificios tenían la misma altura de cinco plantas.

RELACIÓN CON
LOS PROYECTOS
DE GOLOSOV

Para obtener el máximo partido en términos de panorama, «el volumen que se curva intenta conectarse con el lago, los jardines y las colinas», como escribió Ponti²⁰, y las esquinas del Novocomum efectivamente matizan la vuelta a la Vía Sinigaglia, acompañando la vista de las colinas situadas alrededor, como observado directamente en sitio, y de las fotos en las revistas italianas en 1930. Analizando los diseños, se nota que ya en la primera versión de principios de 1928 aparecía el redondeo de los ángulos, mientras que el voladizo del último piso se diseñó en la versión presentada en Roma al cabo de pocos meses.

A pesar de todo eso, los críticos interpretaron la solución de la esquina en su totalidad y complejidad con referencias a otros proyectos de la época: en 1950 Zevi escribe a propósito de «soluciones angulares constructivistas en que cilindros de vidrio eliminan las aristas en cuatro pisos, dejando el quinto piso en voladizo en el vacío, y en la banda en voladizo del segundo orden, (el paralelepípedo) recuerda un modelo de Golosov y, de todas formas, testimonia el deseo de alejarse de la mera estereometría»²¹. Las analogías subrayadas por Zevi, así como según K. Frampton²², se justifican: en el Novocomum aparecen los mismos elementos figurativos – el cilindro en el ángulo, el volumen en voladizo de forma cuadrada. Sin embargo, en el Zuyev Club, y aún antes de esto en el diseño de la Elektrobank (1927), Golosov oculta la estructura de soporte al interior de la vidriera que, aunque ligera y transparente, sujeta un – menos importante proporcionalmente – volumen macizo. En el Novocomum también se ha buscado este contraste, pero la estructura principal del cuerpo cilíndrico está expuesta y se reconoce en las dos columnas que sujetan el voladizo final.

Si en Golosov el acento está en el cilindro de vidrio, que adquiere el semblante de una lámpara arrinconada²³, en Terragni el protagonista resulta ser el volumen en voladizo del último piso, superpuesto a la operación de redondeo de los ángulos.

18 A. Saggio se refiere a la «analogía opositora» del Novocomum con el modelo del edificio tradicional: «el instrumento compositivo es análogo; parece desviar porque la organización es al revés y, pues, el mensaje expresivo que la arquitectura comunica es completamente opuesto» en Saggio Antonino, *op. cit.*, pág. 25.

19 Luego notamos que las fachadas laterales, que en las primeras versiones eran diferentes entre ellas, mientras que en la definitiva son iguales, indican un momento en que Terragni pensó en un edificio asimétrico: el intento de romper la simetría respondía al proceso de adaptación de la arquitectura al contexto.

20 Ponti Giò, «Una modernissima costruzione in Como dell'Arch. Giuseppe Terragni», *Domus*, abril, 1930.

21 Zevi Bruno, *Storia dell'architettura moderna*, Torino, Einaudi, 1950, pág. 188. Zevi compara la versión de 1928 con el edificio final y afirma que «el cuerpo semicilíndrico de origen mendelsohniana interrumpía la horizontalidad del paralelepípedo para, luego, subrayar la fuerza tridimensional expandiéndose a la terraza superior».

22 «The Zuyev Club is typical of this last and as such it is Golosov's enduring claim to fame, since this unique corner treatment first posited in his Elektrobank project of 1927 is in effect a modernized *bâtiment d'angle* derived from the Neo-Baroque fabric of the nineteenth-century city. Reinterpreted here in dynamic terms, it seems to have had considerable influence outside the Soviet Union, above all on the early work of Giuseppe Terragni», en Kenneth Frampton and Yukio Futagawa, *Modern Architecture, 1851-1945*, pág. 282.

23 También en el artículo II el Grupo 7 había escrito a propósito del poder expresivo de torres de vidrio que se iluminan de noche, refiriéndose al proyecto de H. Kosina (1924).

El Lissitzky, *Wolkenbügel*, proyecto publicado en el libro de A. Behne *Der Moderne Zweckbau*, 1926.

Novocomum, estructura del forjado en voladizo durante las obras, 1929.

Novocomum, fachada principal hacia el lago, 1929.

Las interpretaciones de Zevi²⁴ y de Frampton a propósito de la relación entre el Novocomum y el constructivismo ruso, y también la de D. Vitale con el acercamiento a temas futuristas²⁵, encuentran su confirmación en la comparación con los proyectos de Golosov; pero superando la afinidad formal²⁶, la solución angular de Terragni surge de una reflexión sobre las potencialidades del voladizo como técnica constructiva y elemento de ruptura de equilibrios estáticos consolidados. Terragni recoge, de hecho, las reflexiones sobre el uso del hormigón armado elaboradas con sus colegas del Grupo 7, observa los proyectos y las construcciones extranjeras que desafiaban la gravedad, a partir de los voladizos de los franceses hasta llegar a los de los rusos, deduce el método, entiende la idea, ve su potencia revolucionaria y la utiliza en el punto crucial de su primer importante proyecto.

El asombroso voladizo del último piso del Novocomum fue, desde luego, el primero en toda Italia: ya no un balcón, sino un forjado de alrededor de 25 metros cuadrados está colgado sin soportes. Terragni había podido estudiar esta idea en las publicaciones de los arquitectos rusos de aquellos años, cuyos mejores logros se alcanzaron con el proyecto del "Horizontal Skyscraper" de El Lissitzky (*Wolkenbügel*, 1926) y con el Club Obrero de K. Melnikov (1927-28), proyectos en los que el voladizo estructural se desarrolla de manera completa.

Los diseños de El Lissitzky, publicados en el libro de A. Behne *Der Moderne Zweckbau* (1926), que Terragni guardaba en su biblioteca²⁷, representaban cuerpos de fábrica colgados entre las nubes, edificios que sobresalen de pocas columnas de escaleras y ascensores anclados al suelo, flotando sobre intersecciones de calles. El comentario del mismo El Lissitzky a propósito del proyecto evidencia el relieve revolucionario de la técnica constructiva: a través de la estructura en acero es posible colgar en el vacío edificios enteros de muchos pisos, como hasta ahora solo los puentes habían hecho²⁸. El Club Obrero de Melnikov en Moscú muestra las posibilidades de voladizo en una estructura de hormigón armado, con las tres grandes tribunas salientes del cuerpo principal²⁹.

24 La interpretación de Zevi continúa: «Terragni, en cambio, estudia con pasión los contenidos y las funciones, para deducir formas; su tridimensionalidad es antiperspectiva, de tal manera que los ángulos serán vaciados en el Novocomum, en la Casa del Fascio y también en el motivo que recorre la abertura de cristal, bajo los balcones de los bloques de viviendas en Milán», en Zevi Bruno, *Giuseppe Terragni*, Bologna, Zanichelli Editore, 1980, pág. 7.

25 «Esta es la elección principal, la que determina los rasgos del edificios y lleva a las soluciones angulares. En este sentido se puede hablar de matriz futurista. Eso se consigue gracias a instrumentos compositivos que se repiten constantemente, aunque con significados diferentes, en la obra sucesiva: vacíos y encajes, superposiciones e inclusiones construyen el edificio como asunto volumétricamente complejo, agitado», en Vitale Daniele, «Il Novocomum tipo e formalismo», en Cavalleri G., Roda A., *op. cit.*, págs. 165-166.

26 Según L. Zuccoli «Moderne Bauforme llegaba al estudio de Terragni pero no tan regularmente. En esta revista todavía no se había publicado el proyecto de Golosov, asunto que se puede comprobar en cualquier biblioteca [...] Según mi opinión, si comparamos las fechas entre el diseño que Terragni proporcionó y las fechas de Golosov, Terragni no tenía ningún elemento para referirse a esta última solución», en Zuccoli Luigi, Memoria de L. Zuccoli, *op. cit.*, pág. 9.

27 Hemos averiguado que el proyecto *Horizontal skyscraper* de El Lissitzky fue publicado en la portada del libro de A. Behne *Der Moderne Zweckbau* (1926). Terragni tenía este libro en su librería, según un artículo de A. Albertini: «lo que da una huella peculiar a la biblioteca es la calidad de las publicaciones de reseña o de documentación sobre la arquitectura internacional contemporánea. Se trata en primer lugar de libros procedentes de Alemania. Son los libros de Adolf Behne, *Der Moderne Zweckbau* (München 1926)», en Albertini Antonio, «La biblioteca di Giuseppe Terragni», en Ciucci Giorgio, *op. cit.*, pág. 88.

28 Lissitzky sostenía que «as long as humans cannot fly, moving horizontally is natural and moving vertically is not. Thus, where there is not sufficient land for construction, a new plane created in the air at medium altitude should be preferred to an American-style tower», en ASNOVA News, Moscow, 1926. págs. 2, 3.

29 A nivel figurativo los voladizos se pueden interpretar como sustracción de materia en la parte más baja del volumen. El ángulo del Novocomum se puede interpretar de manera parecida, para resaltar el voladizo. No estamos seguros de que Terragni conociera el proyecto del Club Obrero de Melnikov, pero el Grupo 7 conocía la ASNOVA (véase capítulo 3, párrafo 2).

A pesar de que el Grupo 7 ya había descrito en la teoría las potencialidades constructivas del hormigón, por fin con la construcción del Novocomum podían recoger los frutos de su aplicación que restituían la estética a la pura esencialidad volumétrica.

Incluso las casas de Le Corbusier que «se conforma con proporcionar con sus arquitecturas un simple esqueleto sobre el que elaborar formas definidas de belleza»³⁰ anulaban los viejos criterios expresivos para formular nuevos, basados en el uso del hormigón armado; y los siete arquitectos las recordaron en los pilotes y los balcones continuos en voladizo. Estas obras, por supuesto, habían contribuido a las reflexiones de Terragni y del Grupo 7; al mismo tiempo, se nota que en éstas las distancias entre forjado y columna son más moderados, no tan fuertes como en los proyectos rusos.

Con estas referencias de proyecto – pero no las únicas, ya que los constructivistas rusos llevaban tiempo investigando la potencialidad de las estructuras colgadas – el significado del voladizo en el Novocomum es independiente de analogías formales y adquiere fuerza en autonomía: Terragni, al darse cuenta de la importancia de la idea de voladizo, la reelabora y la aplica a la parte terminal de los dos ángulos, creando aquella tensión, aquella oposición entre curvatura y prolongación del volumen rectangular, aquella diferencia de lenguaje que luego se ha reconocido como elemento fundamental de la obra³¹. En el Novocomum, pues, la volumetría se cumple en el voladizo³², una aplicación extrema, teñida también de ruptura y provocación: ningún soporte por debajo, es más, «sería inútil ir buscando por lo menos un pilar, incluso falso, que pudiera reducir la exagerada inquietud de los voladizos alarmantes»³³.

6.1.1.

Influencia del Grupo 7 en el proyecto del Novocomum

Todos los éxitos impactantes, pero, tienen que referirse a la razón fundamental por la que ocurren: el Novocomum se realiza en su totalidad dentro del ámbito teórico, práctico e histórico de la batalla por la reforma racionalista emprendida por Terragni junto con el Grupo 7.

INFLUENCIA DE LA TEORÍA

Ya en los artículos programáticos se proclama el nacimiento de una “nueva época arcaica”³⁴: el uso de la estructura en hormigón armado servirá para despojar las fachadas de decoraciones, y como pretexto para dar una nueva impostación a la arquitectura, basándose en principios de esencialidad y conformidad con la lógica racional. El Novocomum representa la aplicación concreta y construida de los principios expuestos: volúmenes claros y esenciales, enlucido simple, ninguna línea de decoración en ventanas o balcones; la entrada

³⁰ Grupo 7, “II. Gli stranieri”, *Rassegna Italiana*, febrero, 1927, en Cennamo Michele, *op. cit.*, pág. 50.

³¹ En los dibujos y también en la maqueta de estudio de la penúltima versión, se puede observar una línea horizontal de separación entre el último piso y la pared lateral que resalta la independencia del volumen terminal del cuerpo de la parte de abajo.

³² T. Schumacher describe las aulas en voladizo de la escuela de Busto Arsizio (1934) y lo mismo hace L. Lanini. Pero no se ha notado que especialmente la solución B para el Congreso del Palacio Littorio en Roma (Terragni y A. Carminati, P. Lingeri, M. Nizzoli, E. Saliva, M. Sironi, L. Vietti, 1934) se fija especialmente en la «plaza cubierta por el audaz voladizo (24 metros) del primer piso» proyecto descrito por Zevi como discurso de «clara e incisiva impostación racional», en Zevi B., *Giuseppe Terragni*, Zanichelli, Bologna, 1980, pág. 107.

³³ Figini Luigi, “Realizzazioni del “Gruppo 7. Una casa. Arch. Giuseppe Terragni”, *op.cit.*, pág. 2.

³⁴ Grupo 7, IV artículo, mayo 1927 (véase capítulo 2, párrafo 3).

central realizada intencionalmente de manera más simple³⁵. Se señala como Terragni ya desde el principio del proyecto había decidido adoptar los principios de reducción a lo esencial en un edificio tan visible – a diferencia de sus trabajos anteriores en Como en 1926 – ya que él mismo había discutido y firmado el contenido de los artículos con sus colegas, en ocasión de la formación del Grupo 7 a principios de 1927 en Milán, justo unos meses antes de la comisión.

El Novocomum se puede introducir, pues, entre las obras realizadas por el grupo con la finalidad compartida de renovación del lenguaje arquitectónico italiano.

EXPOSICIONES DEL GRUPO Y VIAJES

Igualmente importante es el momento en que Terragni recibió la comisión en su carrera profesional³⁶: empieza a dibujar los primeros croquis del Novocomum después de las exposiciones colectivas de Monza y Stuttgart, e inmediatamente después del viaje a Alemania, después de haber visto los resultados conseguidos en Europa con las técnicas modernas.

El viaje es el recurso para ponerse al día en el extranjero: indispensable, se realiza *in situ* y con esto se adquieren experiencias directas, además de revistas y libros extranjeros, como habían demostrado Rava, Libera y Pollini al volver de Stuttgart.

Los ejercicios de las exposiciones de 1927 y 1928 habían representado para ellos la ocasión fundamental para comparar, reelaborar, reformular ideas: desde los primeros proyectos inspirados en *Internationale Architektur* hasta las casas económicas italianas inspiradas gracias al viaje a Stuttgart, el lenguaje de los proyectos evoluciona y se actualiza.

No obstante aunque el Novocomum tenga muy poco en común con los proyectos de los demás miembros del grupo en las exposiciones, éste disfruta los impulsos para dar una nueva interpretación, así como sucede lo contrario. Solo como ejemplo, podemos notar que en la exposición de 1928 las casas en serie de Rava y Larco están dotadas de grandes ventanas angulares y un balcón con voladizo que continúa la esquina de la casa; también en la casa de Libera el ángulo del volumen se vacía con un gran superficie de vidrio. No queremos establecer analogías formales forzadas con el Novocomum, pero es evidente que a partir de la comparación entre soluciones diferentes nacen nuevas reflexiones de proyecto. Y, desde luego, la exposición de Arquitectura Racional de 1928, con todos los proyectos del grupo, representa la nueva identidad de la arquitectura italiana.

Este punto de contacto y de comparación se puede comprobar en las cartas: en la correspondencia de Figini y Pollini con Sartoris, los tres comentan el Novocomum como ejemplo logrado e importante conquista para las realizaciones prácticas del grupo y, pues, del racionalismo italiano³⁷; y Terragni, aproximadamente en el año siguiente, escribe que quiere exponer sus obras junto con las de los demás para demostrar la multiforme actividad del grupo³⁸.

35 La casa en Vía Messina de Libera en Roma (1941) mantendrá el mismo carácter esencial, aunque Libera conceda que las ventanas tengan marcos interiores. También podríamos decir que el uso del color en el Novocomum hay que interpretarlo en su sentido primitivo (claroscuro creado con colores de una misma tonalidad y contrastantes, como pasaba en las pinturas de Masaccio).

36 Terragni en 1927 solo tenía 24 años.

37 Carta de Figini a Sartoris (30/5/1929): «Terragni, por ejemplo, con su edificio para viviendas en Como ha dado un paso importantísimo en el camino hacia las realizaciones prácticas del grupo, y entonces del racionalismo italiano». Carta de Sartoris a Pollini (9/10/1929): «No dudo que la casa de Terragni en Como sea una de las pocas arquitecturas italianas realmente bella», en Fig.-Pol. 5.1.02. *op. cit.*

38 Carta de Terragni a Pollini (s.f. incompleta): «Te envío también para este artículo algunas de mis fotos de detalles y del ambiente “sala di Mostra” que espero que queráis publicar junto con las vuestras relativas a la casa eléctrica, para demostrar la multiforme actividad del Grupo», en Fig.-Pol. 5.1.03. *op. cit.*

Moscowjet, edificio residencial en Moscú; y Terragni, Novocomum. Proyectos publicados en *Dedalo* v.4, 1931.

Luigi Figini, "Realizzazioni del "Gruppo 7". Una casa. Arch. Giuseppe Terragni", en *Natura*, núm. 1, 1930.

La segunda versión del Novocomum fue presentada en la Exposición de Roma de 1928 junto con los otros proyectos del Grupo 7, que tenía una sala especial: Grupo 7 – Milán. Aquí se expusieron una perspectiva axonométrica y tres plantas que, inexplicablemente, no recibieron ningún comentario de la crítica de la época, no obstante aquellas representaciones manifestaran un carácter de modernidad extremo.

El grupo a través de escritos y diseños trataba de mantener unidos estética y técnica, espíritu y función: vemos a Libera con el pabellón SCAC, o también Ridolfi con la Torre de los Restaurantes. Pero al terminar la exposición Terragni era el único del Grupo 7 que había recibido una comisión en la que volcar todas las expectativas y someter a comprobación el trabajo realizado hasta entonces, solo y con el grupo.

Figini en una carta a Sartoris de finales de mayo de 1929, cuando se quitaron los andamiajes del Novocomum, escribe que para el grupo esto era la «prueba de fuego»³⁹ que tiene que justificar la existencia y darle valor de verificación al grupo, verificación práctica sin la que nos habríamos quedado en la teoría pura, abstracción inútilmente intelectualista»⁴⁰. El lenguaje fuerte y definido del Novocomum, con el voladizo intencionalmente agresivo, la fachada reducida a lo esencial, los contrastes entre líneas rectas y curvas, es el instrumento por medio del que el joven racionalista lanza el reto al resto de Italia, seguro del soporte del Grupo 7. Mostrarse tan seguro del inminente reto habría sido difícil sin el apoyo de los críticos y de los arquitectos aliados.

En este contexto, el asunto del Novocomum es significativo también por la labor llevada a cabo por el arquitecto para obtener la aprobación del Ayuntamiento, o sea con una presentación según los cañones novecentistas⁴¹.

Terragni depositó el diseño con la complicidad de Peduzzi; a la hora de quitar los andamios en 1929, apareció un edificio que no correspondía con el diseño que habían aprobado. Fue creada una comisión de verificación, capitaneada por P. Portaluppi⁴², para decidir si mantener o derribar el edificio. La comisión decidió que el edificio se pudiese quedar, ya que la arquitectura no constituía «elemento de deterioro del contexto urbano alrededor»⁴³.

6.1.2

La crítica y los aliados: preludeo de nuevos escenarios

El Novocomum encendió el debate del año 1930. La comisión para verificar la conformidad del edificio con el decoro de la ciudad fue un acontecimiento inédito: Terragni tuvo que seguir este caso y no podía irse de Como, como escribió a Pollini. En seguida empezaron a aparecer artículos de acusación: Ojetti publicó la foto del Novocomum al lado de la del edificio residencial del arquitecto Mossowjet en Moscú.

39 Figini describirá el Novocomum también como «prueba de fuego» de un objetivo de cámara fotográfica, en Figini Luigi, *op. cit.*, pág. 5.

40 Carta de Figini a Sartoris, 30/05/1929, en Fig.-Pol. 5.1.02. *op. cit.*

41 La primera versión oficial de 1927, en «estilo '900» fue diseñada por Zuccoli. En esta versión el Novocomum ya tenía las dimensiones que serían las finales, a excepción del piso de la terraza. Mientras tanto Terragni seguía trabajando en la versión real, la segunda, de enero de 1928, de que aparecieron una vista desde arriba y tres plantas.

42 P. Portaluppi fue profesor del Politécnico y Terragni fue su alumno.

43 Gruppo 7, «Inchiesta sull'edilizia nazionale», *Il Popolo d'Italia*, 30 marzo 1930, en Libera Adalberto, *La mia esperienza d'architetto*, La Finestra Editrice, págs. 36-41. El borrador del artículo se encuentra en Fig.-Pol. 8.3. *Gruppo 7 e proto-razionalisti visti dall'estero (appunti e bibliografie)*.

La acusación de plagio⁴⁴ era, desde luego, el mejor instrumento para vapulear la naciente arquitectura racional italiana, aunque la victoria del Novocomum sobre la comisión para el decoro era un punto en favor de los racionalistas.

Al lado de las acusaciones, cabe señalar los juicios positivos de los aliados, Ponti, Pagano e Figini, comentarios que anunciaban las futuras discusiones sobre el papel funcional o poético que la arquitectura racional tendría que desempeñar.

Escribiendo del Novocomum, Ponti como director de Domus y Pagano en las páginas de Casabella⁴⁵ empezaban la promoción de la cultura de la vivienda vista como «medida de la renovación arquitectónica, como reflejo de una civilización»⁴⁶.

Pero las finalidades son deferentes: si Ponti había abierto su Domus con el artículo *La casa italiana*, con la intención de alabar el gusto burgués y atraer a los comitentes de Milán⁴⁷, Pagano, en cambio, trataba el problema social de la «casa para todos».

G. PAGANO:
LECTURA
FUNCIONALISTA

En Casabella de abril 1930 Pagano, después de haber completado el Palacio Gualino⁴⁸ en Turín (1929), un edificio racional, titulaba su artículo de defensa «Los beneficios de la arquitectura moderna» (Casabella, núm. 3, 1930). Arrinconada en las primeras líneas la «polémica de carácter artística», describe el Novocomum como «el primer ejemplo orgánico y exhaustivo de Arquitectura Racionalista en Italia que [...] se demuestra una óptima *machine à habiter*, justo para movilizar una frase nueva».

En esta casa «se respira bien y mejor gracias a la absorción de los rayos solares» y se trata de condiciones garantizadas a todos los inquilinos, no solo a los «poseedores de villas patronales». Continúa subrayando que la arquitectura moderna cumple una revolución ahora posible y para todo el mundo: «será para todos la casa del mañana». Pagano se desvela en la descripción de materiales económicos, como el linóleo o el enlucido liso, la mampostería ventilada, el uso de muebles racionales y los beneficios saludables del pacto con el verde y el aire: esta interpretación del edificio explica la orientación “funcionalista” del pensamiento de Pagano, que adopta del Novocomum los aspectos que le sirven para demostrar sus tesis. Se relaciona, y ya estamos en 1930, con las propuestas europeas a propósito de la vivienda mínima, prefabricada y económica, insertadas en el problema de la “casa para todos”, como prioridad de la nueva sociedad⁴⁹.

44 U. Ogetti, *Dedalo* v.4, 1930-31, pág. 591.

45 Pagano llegará a ser director de Casabella en 1932.

46 Cagneschi C., *La costruzione razionale della casa. Scritti e testi di Giuseppe Pagano*, Bologna, 2005.

47 Escribe Giò Ponti que el edificio de Terragni «para quien está siguiendo los casos de Mendelsohn, Loos, Le Corbusier y Taut no resultará nuevo, pero la utilización de las posibilidades técnicas, como el hierro y hormigón armado, combinada a la idea de proyecto que se desarrolla en función de estos avances pueden dar lugar a un éxito estético y estilístico totalmente nuevo [...] al confort de luz y de ambiente se le añade un confort espiritual», en Ponti Giò, *“Una modernissima costruzione in Como dell’Arch. Giuseppe Terragni”*.

48 El edificio de oficinas conocido como Palazzo Gualino constituye uno de los primeros ejemplos de diseño integral de varios aspectos. Situado en una esquina muy visible - entre Corso Vittorio Emanuele y Via della Rocca - todo había sido cuidadosamente planeado y diseñado, de las fachadas a las escaleras, de las áreas comunes a la gestión y mano de obra local, de los materiales utilizados con maestría a las luces brillantes y colores, hasta el mobiliario y las luminarias interiores. Es el primero edificio donde se emplea al aire acondicionado exprimiendo atención a problemas distributivos y técnicos. Palacio Gualino será criticado para la total ausencia de elementos decorativos: para Pagano la arquitectura es una disciplina “al servicio del hombre”, sometida a “la esclavitud utilitaria”, y su respuesta tiene que ser clara, esencial, “modesta” liberada de opciones estéticas y formales y basada por lo tanto en el solo carácter de necesidad. Estos temas que acercan la investigación de Pagano a la de Loos seguirán desarrollándose en el Instituto de Física de la Ciudad Universitaria en Roma (1935) y en las investigaciones sobre el *arte primitivo* del 1936, influyendo en su visión funcionalista de la arquitectura, como explicaremos más en el detalle en el capítulo 7.

49 Véase capítulo 7, párrafo 3.

El artículo que Figini escribió en *Natura* titulaba «Realizaciones del “Grupo 7”. Una casa. Arch Giuseppe Terragni»⁵⁰. El edificio se describe a través de las fotografías y el artículo de Figini contiene trece. Por eso es evidente la interpretación divulgativa: el Novocomum tiene que representar la imagen de la modernidad y se nota el mismo eco promocional de *Internationale Architektur*. La interpretación es desequilibrada en la expresión lírica, poniendo de relieve la arquitectura de contrastes entre materiales y el lenguaje volumétrico revolucionario; y paradójicamente en el artículo nunca aparece la palabra “racional” o funcional.

Todo lo que concierne las características funcionales o constructivas se analiza en sus significados poéticos: se nota que «los ventanales panorámicos son tan grandes, que todo el paisaje horizontal a veces podrá invadir la habitación [...] y, entre suelo y techo, será posible ver los perfiles de las montañas, las aguas azul prusia rozar el linóleoum [...] y pequeñas nubes planear [...] (en la) habitación, pasando a mitad del aire entre muro y pilar». También el hormigón es el «signo del espíritu nuevo, rasgo seguro de nuestro tiempo, junto con el orden geométrico, geometría espacial de volumen simples».

Poniendo de relieve la expresividad poética o artística, Figini se relaciona con la defensa del racionalismo de Libera y Rava de 1928, cuando declaraban que en la lógica racional existía el “espíritu estético”, reformado en el lenguaje. Y vuelve a aparecer en posición central el tema de la arquitectura moderna, ya no abstracta como la del norte, pero anclada al territorio, a la identidad local y al paisaje italiano, mediterráneo: «En el camino hacia el Novocomum se encuentra el letrero con la palabra que si leemos de izquierda a derecha se llama: Avance, y que si leemos de derecha a izquierda significa: Tradición»⁵¹.

A través de una interpretación total de Novocomum, destacamos el inicio de las operaciones de descomposición del volumen, como la sustracción de la materia como reacción al contexto externo, que se notan en las obras de Terragni. Su léxico expresivo se enriquece gracias a los voladizos y a los contrastes volumétricos, pero queda tradicional en el planteamiento y en los apartamentos, como señalado precedentemente.

Terragni demuestra, pues, poder jugar con la contradicción: trabaja con la forma unitaria del volumen abstracto, pero lo talla con una profunda excavación, que está relacionada con la peculiaridad de su contexto y de sus condiciones históricas. En efecto, además de la relación con el edificio contiguo y de la relación visual con el lago y con las montañas, también entran en juego la situación del debate, con las influencias, las referencias, las críticas y las defensas de los aliados.

En nuestra interpretación, el Novocomum, materializado en el volumen rectangular en voladizo encima del ángulo redondeado, al conjugar tradición y modernidad, planimetrías burguesas y fachadas económicas, representa un conflicto rebuscado e intencionalmente no resuelto; este conflicto no puede interpretarse únicamente como consecuencia del contexto ambiental o urbano; sino es necesario también considerar los asuntos históricos y las relativas discusiones sobre la arquitectura que llevan Terragni, jovencísimo, a sintetizar los impulsos de su tiempo, realizando una obra por cierto fuera del ordinario, todavía investigada y debatida hoy en día.

⁵⁰ La paternidad de la obra no es cuestionada: Terragni, autor del proyecto, es parte del Grupo 7; Domus y Casabella presentan la obra como «casa residencial en Como, construida por el arquitecto Giuseppe Terragni del Grupo 7».

⁵¹ L. Figini, ya mencionado en capítulo 3, párrafo 4.

Los dos aspectos, geográfico e histórico, son insolubles en el Novocomum y, en efecto, «en esta obra coinciden la interpretación poética de Figini y la interpretación funcional de Pagano»⁵².

Lo que sorprende es el gran proceso promocional puesto en marcha por los jóvenes arquitectos: si la exposición de Roma terminó sin que empezara la discusión, es solo con la construcción del Novocomum que aparecerán todas las fuerzas en campo: los funcionalistas, los novecentistas, los racionalistas, como preludio a la formación del M.I.A.R. (tratada en el capítulo 7).

Aunque estos resultados no los hubiera previsto Terragni en sus intenciones, está claro que el Grupo 7 y los jóvenes racionalistas adoptaron el Novocomum como manifiesto para la promoción de la reforma de la arquitectura italiana.

⁵² A. Saggio entrevista del 21/03/2017.

Adalberto Libera, Gino Pollini, Concurso para el plan urbano de Bolzano, 1929.

Plano general.

Área industrial: plano y perspectiva del barrio obrero.

6.2

Plan urbano de Bolzano

La victoria sobre la Comisión de investigación del Novocomum de enero de 1930 coincidió con un segundo éxito del Grupo 7: el primer premio conseguido por Pollini y Libera en el concurso para el Plan urbano de Bolzano. El primer premio fue compartido ex aequo con otras dos propuestas, de G. Muzio y de E. Sottsass; M. Piacentini presidía la Comisión.

Libera y Pollini empezaron los diseños a principios de noviembre de 1929, cuando ambos se encontraban en Trento⁵³. Para aumentar las posibilidades de victoria, Pollini escribió a Terragni pidiéndole que fuera allí, que participara en el proyecto y que diseñara «perspectivas miguelangelescas, como solo tú sabes hacer»⁵⁴. Terragni, que seguía empeñado con la comisión de investigación en Como, rechazó y Figini diseñó la perspectivas⁵⁵.

Por primera vez el Grupo 7 se enfrentaba con la escala urbana, con el problema de transformar una ciudad histórica de estructura medieval renacentista en una ciudad moderna: había que tomar en consideración la circulación de carreteras y de la red de ferrocarriles, los centros de servicios y proyectar una zona productiva y un barrio obrero.

El plan urbano establecía objetivos estratégicos, como «el incremento demográfico de la ciudad para los siguientes treinta años; el desarrollo turístico; las características de la ciudad (carácter italiano, mejor dicho véneto de la arquitectura urbana, la disposición típica de Bolzano de las zonas verdes, disposición que valorada y desarrollada podrá convertirla en una gran ciudad jardín; la posición topográfica de Bolzano que determina el desarrollo sur-oeste hacia la parte abierta, soleada, llana del valle)»⁵⁶.

PLAN URBANO
DE POLLINI Y
LIBERA

La primera intervención en el proyecto de Pollini y Libera consiste en el arreglo de la circulación de las carreteras a través del diseño de un nudo, a sur del casco antiguo, en el que confluían las tres arterias que procedían de las ciudades de Bressanone, Merano y Trento. El nudo tenía que regular el tráfico de coches y autobuses para los mayores centros urbanos de Trentino en un punto cerca de la estación de trenes y fuera del casco antiguo.

La segunda intervención es la división de la ciudad en zonas funcionales según los «conceptos urbanísticos modernos»⁵⁷. Se trataba de un modelo de incremento urbano de inspiración internacional: los arquitectos sentían que tenían que racionalizar el desarrollo de las ciudades de Italia, separando las actividades productivas de las áreas residenciales y comerciales.

La zona industrial, colocada en la zona sur-oeste de Bolzano – zona llana y separada de la ciudad por el río y por una zona agrícola de protección – comprende un pequeño burgo de casas para obreros al norte «en una posición salubre cerca de los pies de la montaña». El diseño de las calles de esta zona triangular es concéntrico hacia el norte, punto de conexión con el centro de la ciudad, mientras que la red se ensancha hacia sur para la gran industria, lejos de la ciudad.

⁵³ Los dos arquitectos eran de Trentino, originarios de Rovereto.

⁵⁴ Carta de Pollini a Terragni, 7/12/1929, en Fig.-Pol. 5.1.03. *Corrispondenza C*.

⁵⁵ Los dibujos en perspectiva pero no se encuentran en el archivo MART. Hoy encontramos solo las fotografías del plan urbano general y de los planos de detalle.

⁵⁶ Pollini Gino, “Informe del plan urbano”, en Fig.- Pol. 3.1.1.2 - *Piano regolatore di Bolzano e Casa elettrica di Bolzano 1929*.

⁵⁷ Libera Adalberto, Pollini Gino, “Il concorso per il piano regolatore della città di Bolzano”, *Natura*, núm. 9, 1930.

Adalberto Libera, Gino Pollini, plano del área rural.

Centro turístico-cultural.

El casco antiguo permanecía intacto, aparte de puntuales demoliciones previstas por razones de higiene; en la ciudad consolidada, al margen del casco antiguo y ya dotada de espacios verdes, a través de otras demoliciones se proponía una «ordenación orgánica»⁵⁸ del tejido urbano, dotando una zona de jardines o áreas abiertas, con la finalidad de dilatar la densidad de lo construido en favor del aire y del verde.

El plan prevé, además, dos nuevos centros de función definida: uno para negocios y comercios, otro para actividades turísticas.

El primero se realiza en la parte oeste de la ciudad histórica, con una plaza cuadrada al lado del torrente Talvera donde se asoman edificios comerciales y oficinas. En frente del centro de negocios, en la orilla opuesta, se encontraba el arco de la victoria construido por Piacentini (1926); en el proyecto, de aquí empieza una avenida en dirección de las termas, «núcleo moderno» de entretenimiento y actividades deportivas.

El segundo centro se colocaba a sur del casco antiguo, en posición estratégica cerca de la estación de trenes y de la articulación vial ya mencionada: el centro con función turístico-cultural sería la «página de la nueva arquitectura italiana [...] tendría la estética de una modernísima plaza rectangular donde se colocarán el nuevo teatro, grandes hoteles, un edificio para agencias turísticas».

En fin, según lo que se lee en la relación del plan, los arquitectos dedicaron una atención especial a la zona rural, construida según el «concepto fascista de descentramiento urbanístico», según el que «cada familia que vive en la zona rural tendría que tener su propia casita económica para ofrecer la comodidad máxima con un coste muy reducido [...] los obreros y los pequeños empleados encontrarán en estas zonas condiciones de vida salubres»⁵⁹. La planimetría muestra la baja densidad edilicia del área rural-residencial, con el objetivo de integrar casas, campos y huertas y crear una versión moderna de «gran ciudad jardín».

RESULTADO DEL CONCURSO El jurado encuentra el plan de Libera y Pollini innovador en su intención de transformar Bolzano en ciudad moderna, premia las nuevas propuestas de movilidad y solo critica la manera de «concebir los nuevos barrios de viviendas escasamente relacionados con el carácter urbanístico de Bolzano»⁶⁰.

En el barrio obrero, del que solo existe una perspectiva, los edificios para viviendas económicas, tipología en línea de dos pisos, con cubiertas planas y fachadas despojadas, son la primera aplicación en diseño de conjunto y dentro de un contexto urbano de las casas elaboradas para la exposición de Arquitectura Racional de 1928. Es probable que el jurado, incluso Piacentini, criticara precisamente este carácter escueto y esencial de las casas, que no responde al «carácter urbanístico de Bolzano». Desde luego, el único detalle de las coberturas planas ya contrastaba claramente con los típicos tejados a faldones de los edificios de las zonas de montaña.

Los resultados del concurso se anuncian a finales de 1929, momento en que el I, el II CIAM y el I CIRPAC ya han terminado y los barrios populares de Frankfurt de E. May ya se habían construido.

⁵⁸ Libera Adalberto, Pollini Gino, *op. cit.*

⁵⁹ Pollini Gino, «Informe del plan urbano», en *op. cit.*

⁶⁰ «Urbanistica attuale. Concorsi per il piano regolatore di Bolzano ed Arezzo», *Architettura e Arti decorative*, vol.2, núm.12, 1929-30, pág. 559.

Adalberto Libera, Gino Pollini, burgo del artesanía.

Giovanni Muzio, Plan general de Bolzano, primer premio *ex aequo*, 1929.

Alberto Sartoris participó como delegado italiano en el I y II CIAM, mientras que C. E. Rava, también invitado, no fue, y Gino Pollini participaría en el inminente III CIAM, sustituyendo a Sartoris. La influencia de los nuevos criterios de proyecto urbanístico era muy fuerte en el Grupo 7, y a través del plan urbano de Bolzano los siete arquitectos empezaron a moverse hacia esta dirección.

INFLUENCIA DE
LOS CONGRESOS
INTERNACIONALES

La división en áreas funcionales – vivienda, producción, terciario y entretenimiento – establecida en el apartado *Urbanisme* en la declaración del I CIAM⁶¹ fue aplicada de manera exacta por Pollini y Libera a través de la creación de la zona industrial con barrio anexo, de una nueva área residencial de baja densidad y de áreas para el turismo y el ocio. Interviniendo en una ciudad con un importante casco antiguo, se nota que las “operaciones de cirugía urbana”⁶² se aplicaron solo puntualmente en la circulación interior, limitando al mínimo las demoliciones en el casco antiguo y en la ciudad consolidada.

Analizando las planimetrías se nota también un doble registro de lenguaje, según las circunstancias de intervención: lenguaje representativo o monumental cerca del casco antiguo y en las zonas de las termas, con plazas centrales circulares, rectangulares o en forma de hemiciclo; lenguaje desenvuelto, variado y moderno en las zonas de nueva expansión lejos del casco antiguo.

Sin embargo, esta diferencia de realización resulta reducida al mínimo en el intento de conciliar, o mejor dicho de matizar, el diseño de la ciudad racional con el de la ciudad histórica; en cambio, en la propuesta de Muzio resulta muy evidente la operación de completamiento y expansión por medio de realizaciones típicas de la ciudad del siglo XIX, con referencias a la obra de Giovannoni, o de urbanistas como Haussman y Tony Garnier. Es muy significativa la elección de Muzio de completar las zonas marginales del casco antiguo con el típico bloque edilicio a corte, y de imitar las nuevas áreas residenciales con plantas urbanas elípticas o “tridentes”⁶³ y casas de alta densidad, netamente separadas del área verde o agrícola, fuera de la ciudad.

En el proyecto de Libera y Pollini, por lo contrario, al oeste de la ciudad consolidada surgen viviendas de tipo extensivo de baja densidad y viñas organizadas, colocadas según diseños ortogonales, en que las plazas a forma de cruz o estrella recuerdan las de la *Ville Contemporaine* de Le Corbusier (1925). En el “burgo del artesanado”, colocado cerca de la estación, la disposición en línea de las fábricas a sur con zonas verdes de frente recuerda la organización de los barrios populares alemanes, como el Praunheim en Frankfurt de E. May (1926-27).

La experiencia del plan urbano de Bolzano, además de marcar una madurez de los arquitectos del Grupo 7 en el diseño urbano, también representó un éxito con respecto a los rivales y a los críticos, que empezaron a reconocer el valor de las propuestas de transformación, si el mismo Piacentini estaba en el jurado; y, sobretodo, una señal importante para la promoción del grupo y de las ideas racionalistas.

61 «This order consists of three functions: dwelling, producing and relaxation (maintenance of the species). Its essential object are land subdivision, regulation of traffic, building legislation», en Mumford Eric, *The CIAM discourse on urbanism, 1928-1960*, MIT Press, Massachusetts, 2002, pág. 25.

62 El término lo utilizó Le Corbusier en 1928, en Mumford Eric, *op. cit.*, pág. 15. Notamos que esta acepción también la había adoptado Libera: en una carta de 29/12/1929 enviada a Pollini, Libera describe a Pollini «centrado con cierta ansiedad en Bolzano para juzgar aquella pobre ciudad y tratarla después en la mesa de operación como un paciente cualquiera en el quirófano», en Fig.-Pol. 5.1.02 *Corrispondenza B*.

63 El tridente vial lo repitió G. Giovannoni en los proyectos de reorganización (Via dei Coronari) y nueva construcción (barrio Flaminio) de Roma en los años '10 y '20.

Grupo 7, Casa Eléctrica, Monza, 1930.

Luisa Lovarini, Casa del después-de-trabajo, Monza, 1930.

Giò Ponti, Emilio Lancia, Casa de las vacaciones, Monza, 1930.

6.3 La Casa Eléctrica. 1930

6.3.1. La IV Bienal de Monza, 1930

La cuarta Bienal del Arte Decorativo y de la Industria Moderna de 1930 fue organizada de forma distinta de la de 1927: Giò Ponti, ya director de *Domus*, llegó a ser su nuevo director. Él quiso dar una nueva imagen promocional a esta edición: además de las salas interiores distintas por regiones, ya previstas en la edición de 1927, se preveía la construcción de tres pabellones expositivos en el parque de la Bienal, con la finalidad de llamar la atención del público y de los industriales, enfocando la discusión sobre el tema de la casa.

Tres clientes distintos financiaron los tres pabellones; éstos pidieron que, a cambio, los representaran a través de aquellas construcciones: la Rinascente y la Sociedad De Angeli Frua de Milán, productores de materiales para la decoración, financiaron la Casa de Campaña diseñada por el mismo Ponti junto con Emilio Lancia; la Opera Nacional de las actividades recreativas de los trabajadores de Roma financió la “Casa del después-de-trabajo”, diseñada por Luisa Lovarini; la Sociedad Edison de Milán pagó la realización la Casa Eléctrica, proyectada por el Grupo 7. El mismo Ponti contactó las empresas financiadoras y eligió personalmente los proyectistas.

BINOMIO
ARQUITECTURA-
INDUSTRIA

En primer lugar, Ponti cambió el nombre de la Bienal añadiendo la palabra “industria moderna” para potenciar el binomio arquitectura-industria con respecto al binomio arte-artesanía, que había caracterizado las ediciones

anteriores.

En 1930, el único antecedente de la combinación arquitectura-industria lo había representado la exposición del Artes y Artesanado de Turín de 1928 (capítulo 5): se habían diseñado 20 pabellones, y los arquitectos habían interpretado el tema del producto expuesto y lo habían trasladado en forma y detalles arquitectónicos. La unidad del diseño⁶⁴, fundando la relación entre arquitectura y producto, fortalecía la alianza entre arquitectos y empresas, alianza necesaria para acrecentar la productividad de las empresas locales. Por lo tanto, la operación de Ponti quería asegurar la posición de Milán como capital del producto y del diseño industrial, interesando los ambientes promocionales internacionales y catalizando nuevas inversiones.

LA CASA COMO
“REFLEJO DE
LA CIVILTAD”

En segundo lugar, la decisión de Ponti para que se realizaran los tres pabellones como viviendas realmente listas para ser utilizadas, y no simples ejemplos demostrativos abstractos, encendió la discusión sobre el tema de la casa. Por una parte, elegir estos diseñadores aseguraba que el enfoque se apoyaría en las tendencias más representativas del panorama italiano de finales de los años '20. Por otra, en estos pabellones se iba formando la idea de casa italiana como “reflejo de la civilización”⁶⁵, asunto que el Grupo 7 había planteado en 1928 y que Ponti había anunciado en el primer editorial de *Domus*: el diseño de la casa

64 Casabella calificó el éxito de la feria de Turín como “triunfo de la arquitectura” y juzgó estos pabellones como más satisfactorios que los construidos en la III Exposición de Monza (1927), considerados más estáticos, en “I padiglioni dell'artigianato alla fiera di Torino”, *La casabella*, núm. 6, 1928.

65 G. Polin escribe que la casa a la italiana «especificaba el peculiar programa de moderada renovación perseguido por Giò Ponti», proponiéndose como «impulso esencial hacia la solución moderna de la relación “estilo-civilización”» en Polin Giacomo, *La casa elettrica di Figini e Pollini*, Roma, Officina Edizioni, 1982, pág. 22. La casa que proponía Ponti estaba destinada a una clase medio-alta milanese; idea que cambiará después de la guerra, véase capítulo 7, párrafo 3.

a la italiana «no procede de las solas exigencias materiales del vivir, no se trata solo de una *machine à habiter*. El así llamado *confort* no está en la casa italiana solo para que los objetos respondan a las necesidades», sino que « está en fin [...] en la invitación que la casa a la italiana ofrece [...] el significado más completo de la bella parola italiana, el *CONFORTO*»⁶⁶. Por esta razón los pabellones no tenían solo que explicitar todos los detalles, desde la volumetría exterior hasta el diseño de los espacios interiores con decoraciones, sino ocuparse también del *conforto*, que específicamente significaba diseñar casas de alto nivel.

Para la Casa Eléctrica, la petición de Ponti fue, en efecto, la de diseñar una «casa de lujo»⁶⁷, y también la «casa de Luisa Lovarini estaba muy lejos de la idea [...] del diseño de racionalización de la edificación económica»⁶⁸.

A todo esto se le añade también la estrategia editorial pensada por el mismo Ponti, que encargó el proyecto al Grupo 7 con la finalidad de «convertir Domus en el portavoz de todo el movimiento moderno»⁶⁹. El director de Domus quería destacar en la comparación con *La Casa bella*, que había empezado a publicar editoriales de A. Sartoris con respecto a los avances de la arquitectura en Europa (véase párrafo 3.3), pero el Grupo 7 publicó la Casa Eléctrica en *Natura* en julio de 1930, antes que en Domus⁷⁰.

GÉNESIS DEL PROYECTO EN LA CORRESPONDENCIA

El Grupo 7 se presentaba a la IV Bienal de Monza con un patrimonio de experiencias enriquecido con respecto a la exposición de 1927; y el proyecto de la Casa Eléctrica constituía un momento importante ya que, además de representar una ocasión de promoción pública, ésta fue diseñada como una casa especial, concreción de las teorías del vivir moderno, un manifiesto construido por primera vez a partir del pensamiento racionalista madurado en aquellos años. En fin, representó el único proyecto al que todos los miembros del grupo contribuyeron, excluso Terragni, aportando cada uno su propia personalidad arquitectónica.

El primer contacto entre Giò Ponti y el Grupo 7 remonta a marzo de 1929⁷¹. El diálogo para concretar la participación del Grupo 7 se reanudó a finales de septiembre: Ponti les encargó que realizaran un pabellón en el parque de Monza que fuera una “casa eléctrica”⁷², ya que las empresas eléctricas estaban muy interesadas en la difusión de los electrodomésticos en las casas italianas. Había que preparar rápidamente un proyecto y acompañarlo con la previsión del coste de construcción⁷³.

66 Ponti Giò, “La casa all’italiana”, *Domus*, núm. 1, enero, 1928.

67 Carta de Pollini a Figini de 23/9/1929, en Fig.-Pol. 5.1.04. *Corrispondenza D*.

68 Señala G. Polin: «Tres pequeñas casas parecidas en dimensiones edilicias pero caracterizadas por una distinta destinación funcional y social, con la casa de vacaciones pensada para aquella misma burguesía moderadamente abierta a la novedad a la que se dirigía Ponti en la páginas de Domus, la casa del de las actividades recreativas para los trabajadores como posible modelo de residencia unifamiliar obrera definida en todo detalle, y la casa eléctrica diseñada como experimento [...] modernísimo», en Polin Giacomo, *op. cit.*, pág. 22.

69 Carta de Pollini a Figini de 23/9/1929, en Fig.-Pol. 5.1.04. *op. cit.* El objetivo de Ponti era obtener la primacía editorial en la recensión de los proyectos realizados por el Grupo 7 y también los que Terragni presentó con el grupo de arquitectos racionalistas de Como, como explicaremos sucesivamente.

70 *La Casa bella* también le comunicó a Pollini que la revista estaba bien dispuesta a acoger su contribución. Pero el Grupo 7 publicó las fotografías de la Casa Eléctrica en *Natura*, porque esta revista había encargado el Grupo 7 la edición de un ciclo de seis artículos y el de la Casa Eléctrica fue el sexto. Además de *Natura*, la única revista en la que los arquitectos del Grupo 7 escribirán sus artículos será *Quadrante*.

71 En este periodo la dirección de la IV exposición de Monza invitó Figini a un encuentro preliminar. Carta de Ponti a Figini de 4/3/1929, en Fig.-Pol. 5.1.04. *op. cit.*

72 Carta de Pollini a Figini de 23/9/1929, en Fig.-Pol. 5.1.04 *op. cit.*

73 El coste era de alrededor de 20.000 liras, y Pollini propuso a Figini de realizar el pabellón en hormigón porque era gratuito, y rellenarlo de “celotex”, otro material industrial. Los materiales estaban facilitados

La invitación oficial llegó al estudio de Figini y Pollini el 27 de septiembre 1929⁷⁴, y la confirmación a principio de noviembre⁷⁵, puesto que Ponti estaba negociando un acuerdo con la sociedad Edison. Desde la recepción de esta carta hasta finales de noviembre de 1929 no hay noticias con respecto al desarrollo del proyecto; no sabemos si los arquitectos empezaron el diseño durante estas semanas, pero si fuera así, es probable que Figini se dedicara a las primeras ideas: Pollini y Libera estaban haciendo el servicio militar entre Trento y Cremona, además de trabajar en el concurso del plan urbano de Bolzano; Terragni no quiso participar en este proyecto porque tenía dos nuevos encargos⁷⁶, por lo tanto sólo se quedaban Figini y Frette, razón por la que todo el grupo decidió involucrar a Piero Bottoni para el diseño de la cocina⁷⁷.

La organización del trabajo fue decidida por Pollini y Libera a distancia⁷⁸: Figini y Pollini tenían que encargarse del diseño general de la casa, Libera y Frette del diseño de los interiores y de los muebles. En diciembre y enero del año siguiente fue Figini quien definió los primeros croquis del proyecto. Por su parte Pollini, ahora en Milán y a través de cartas, lo guió⁷⁹ ordenando sus ideas, y facilitándole la lista de los electrodomésticos que podían exponer en la Casa Eléctrica, basándose en su realización del apartamento eléctrico de Bolzano⁸⁰. Finalmente por el 16/12/1929, solo dos semanas después del encargo oficial, Figini presentó a Ponti las plantas 1:50 y dos perspectivas a colores⁸¹.

Observando la correspondencia también se nota que en aquel momento, de finales de 1929 a marzo de 1930, los arquitectos del grupo tenían algunas dificultades económicas, sobre todo porque la exposición de Roma no había atraído a los clientes que ellos esperaban conseguir; además, la Casa Eléctrica también representó un coste directo para los arquitectos, empeñados en la búsqueda de materiales de calidad⁸². Por estas razones, el proyecto representaba una ocasión imperdible para promover su trabajo y conseguir más comisiones.

gratuitamente de las empresas que participaban en su construcción.

74 Invitación en Fig.-Pol. 5.1.02. *Corrispondenza B*.

75 Carta de Frette a Pollini de 2/11/1929, en Fig.-Pol. 5.1.03. *Corrispondenza C*.

76 Figini y Pollini antes de empezar el proyecto habían propuesto a Terragni de encargarse de algo "también muy pequeño, por ejemplo una habitación", según cuanto escrito en una carta de Figini a Pollini (sin fecha, hipotéticamente de 12/12/1929) en Fig.-Pol. 5.1.03. *op. cit.* Terragni declinó la invitación porque tenía nuevos encargos, como las tiendas Vitrum (1930) y la Peluquería (1930) en Como, y la sala de exposición Sartoria Moderna montada en la misma IV Bienal de Monza en 1930.

77 Eligieron P. Bottoni como colaborador por estar él muy al día sobre los desarrollos arquitectónicos internacionales.

78 Carta de Pollini a Figini de 30/11/1929, en Fig.-Pol. 5.1.03. *op. cit.*

79 Carta de 3/12/1929, en Fig.-Pol. 5.1.03. *op. cit.*

80 Pollini realizó en agosto de 1929 el diseño de un apartamento en Bolzano que tenía que funcionar como expositor de electrodomésticos, y que comentaremos en el párrafo 3.2 de este capítulo.

81 Las perspectivas fueron «pinceladas por Figini», en una carta escrita a Pollini por el 16/12/1929 de Figini y Bottoni, en Fig.-Pol. 5.1.03. *op. cit.*

82 En la carta de 1929 de Bottoni a Pollini, Bottoni espera que la actividad particular de Pollini le aporte aquellas compensaciones económicas que la exposición de Roma no le había traído, en Fig.-Pol. 5.1.02. *Corrispondenza B*. La Casa Eléctrica también constituyó un coste: Figini y Pollini adelantaron dinero a unos proveedores, como el del linóleo (carta 8/1/1930) y Libera encargó las luces a un noto artista italiano, Gigi Chiesa (carta de 6/3/1930), en Fig.-Pol. 5.1.03. *op. cit.*

TIPI DI VILLE A PREZZI DIVERSI

OTTENUTI CON VARIANTI ALLA CASA ELETTRICA

L. 40.000

LETTI: QUATTRO
AREA: MQ. 96
TERRAZZO: MQ. 90

L. 60.000

LETTI: QUATTRO
AREA: MQ. 128
TERRAZZO
COPERTO: MQ. 32
TERRAZZO
SCOPERTO: MQ. 64

L. 100.000

LETTI: DIECI
AREA: MQ. 176

L. 50.000

LETTI: SEI
AREA: MQ. 96

L. 75.000

IL PIANO TERRAZZO È SOTTO
TOPO A CURA DI VINCENZO
NELLA CASA ELETTRICA.
AL TERZO PIANO S'INNOVA
AGGIUNTE E L'ACQUA

LETTI: SETTE
AREA: MQ. 128
TERRAZZO
COPERTO: MQ. 64

L. 100.000

TERRAZZO
COPERTO: MQ. 64
TERRAZZO
SCOPERTO: MQ. 30

natura rivista mensile illustrata
100 pagine 100 illustrazioni
COPIE DI SAGGIO - GRATIS A RICHIESTA

Folleto pubblicitario de la Casa Eléctrica, 1930.

Tre pittoresche vedute. L'intonaco esterno è in "cromalite"; i pilastri in ferro sono verniciati alla cellulosa.

Foto Bombelli

Veduta della fronte posteriore con l'ingresso di servizio e le finestre dell'acquaio (a sinistra) e della camera dei figli (a destra).

Veduta dal lato delle stanze da letto con la grande finestra della camera matrimoniale, e l'attigua del bagno.

Fotografías del exterior de la Casa Eléctrica publicadas en *Domus* de agosto de 1930.

6.3.2

La casa funcional

CARÁCTER
PUBLICITARIO DE
LA CASA ELÉCTRICA

La exposición de Monza constituyó, pues, una ocasión de promoción para las empresas: además de la Sociedad Edison, también los productores de hormigón, vidrio y linóleo para la Casa Eléctrica se esperaban la misma visibilidad. Los arquitectos concibieron así este pabellón como un preciso dispositivo de exposición, empleando todos los materiales de construcción y los electrodomésticos, y trazando el recorrido de visita en el folleto publicitario⁸³. En el folleto, también la arquitectura del edificio se insertaba dentro de la propuesta comercial: cinco versiones diferentes de la casa, cambiando de tamaño, se adaptaban a la disponibilidad del comprador. Las diferentes versiones se obtenían añadiendo o engrandeciendo las mallas de la estructura, y a cada solución le correspondía un precio determinando.

Según la lectura de G. Polin, «el método expositivo de la bienal parece sugerir afinidades con la exposición de París (1925) y su contexto efímero, lo cual había proporcionado una serie de pabellones y pequeñas construcciones, introduciendo la arquitectura como criterio ordenador [...]. Después de dos años en el Weissenhof de Stuttgart [...] los edificios, pensados como modelos reales, se habían transformado en metáforas parciales de la condición humana»⁸⁴.

Desde nuestro punto de vista, las viviendas del Weissenhof representaban el objetivo de proyecto integral que el Grupo 7 se proponía alcanzar; mientras que el pabellón del Esprit Nouveau de Le Corbusier⁸⁵ fue importante para el Grupo 7 por constituir la referencia para definir el concepto de paisaje artificial, tratado en el párrafo 3.3.

Polin explica la Casa Eléctrica como un experimento entre pabellón temporáneo y casa real. En efecto, si el punto de vista publicitario – comercial, “efímero” – de la Casa Eléctrica el Grupo 7 no se podía desatender, ésta fue también la primera ocasión para una casa en la que realmente se podía vivir: «la Casa Eléctrica se ha construido con la finalidad de exponer todos los aparatos eléctricos [...] y hacer más confortable la vivienda moderna. El pabellón se ha concebido como una verdadera villa, completa de todo mobiliario y decoración»⁸⁶.

CASA
FUNCIONAL

Es en este proyecto donde el Grupo 7 vuelca todas las experimentaciones realizadas en los años anteriores y los completa con la modernización teórica y las sugerencias proyectuales reelaboradas después de los viajes al extranjero: no es una casualidad si Figini recordó esta construcción como «aún lógica de caja en sus flujos europeos más mecanicistas»⁸⁷. En la Casa Eléctrica, pues, el Grupo 7 pudo, por fin, enfrentar de manera ordenada y coherente los interiores domésticos, la industrialización de los elementos constructivos, el aspecto económico, los materiales y el mobiliario, y, finalmente, la relación con el verde, como ya se había hecho con las viviendas experimentales del Weissenhof de Stuttgart.

83 Figini pregunta a Pollini y Libera ideas para una nueva forma de reclame y de contestarle pronto, en carta de Figini a Pollini de 8/1/1930, en Fig.-Pol. 5.1.03. *op. cit.*

84 Polin Giacomo, *op. cit.*, pág. 29.

85 Las fotografías de este pabellón, en el que las amplias aberturas de la fachada enmarcaban los árboles y el verde, constituían imágenes de clara atracción para Figini y Pollini, tanto que decidieron guardar en su archivo muchos ejemplares de esta fotografía, sucesivamente reproducida en el libro de Figini, *L'elemento verde e l'abitazione* (1950).

86 Memoria escrita por Figini y Pollini, en Fig.-Pol. 3.1.1.6. *Casa Elettrica*.

87 En Fig.-Pol. 8.4. *Articoli miei di Figini*. Con “caja” Figini se refiere al aspecto simple y compacto de las viviendas del norte de Europa.

Interior de la Casa Eléctrica, espacio central del salón, 1930.

Planta y secciones de la Casa Eléctrica, 1930.

El esquema de la Casa Eléctrica es esencial: se trata de un edificio rectangular de 16x8 metros, con el espacio central a doble altura (de 4.84m +2.96m), la cocina y las habitaciones de igual largo (3.90m) dispuestas a sus lados. Se puede notar que el sistema de las plantas y las cinco versiones representan una evolución de los modelos de la casa económica presentados en la Exposición de 1928 y, más específicamente, de las casas económicas de Libera.

En la Casa Eléctrica la distribución de los ambientes se centra en la sala de estar central, en conexión directa con la cocina, con habitaciones de dimensiones reducidas, según los criterios de vida modernos⁸⁸. En todas las versiones de la Casa Eléctrica se repite la misma lógica, según la que las habitaciones se colocan dentro de un perímetro rectangular, del que se obtiene un volumen esencial, extruido hacia arriba para el acceso a la terraza, y creando una importante doble altura.

IDEA DE TIPO
Y CASA EN
SERIE

En la planta las dimensiones de las distintas soluciones se dan en metros cuadrados: el criterio de las dimensiones de los espacios procede seguramente del avance en los estudios teóricos sobre la casa y el “espacio mínimo” formulados en el II CIAM, que influenciaron de manera explícita la cocina de Bottoni y los dormitorios muy reducidos. Además, el empleo de las columnas en hormigón armado permitió controlar de manera mejor la flexibilidad y la abertura del espacio sin paredes divisorias, garantizando a las cinco versiones de la vivienda calidades espaciales fundamentales: el amplio e indiviso espacio de la sala de estar y la pared de vidrio en la fachada principal, generadora de una nueva relación con la luz y con el exterior (tratada en el párrafo siguiente).

Las diferentes versiones de la Casa Eléctrica representan un llamamiento a lo que el Grupo 7 había postulado en el cuarto artículo: «Es evidente que a este sistema se relacionan los conceptos de construcción en serie, de creación de aquellos tipos fundamentales [...] destinados a continuo perfeccionamiento el futuro»⁸⁹. El tipo, pues, procedía de un proceso de refinación, y se conseguía a través de la variación de unos elementos diferentes. La misma idea de tipo, que el Grupo 7 usó en las casas de 1928, se encuentra expuesta en un escrito de Figini, que explica «esa es la finca Casa Eléctrica, en el tipo construido en la exposición de Monza. Pero otros tipos análogos, en base a las distintas exigencias de coste, de capacidad y de dimensiones se han estudiado, simplemente añadiendo o quitando elementos o habitaciones a la construcción tipo ya realizada»⁹⁰.

Además que en la planta general, es en los espacios interiores, diseñados por cada arquitecto, donde es evidente la producción en serie y el aspecto económico en acuerdo con los materiales proporcionados por las empresas y con el mobiliario.

COCINA
FUNCIONAL
DE P. BOTTONI

La cocina de P. Bottoni representó la verdadera novedad. Él propuso un modelo observado en sus viajes a Frankfurt, y adaptado a la Casa Eléctrica⁹¹.

88 En memoria dactilografiada del proyecto en Fig.-Pol. 3.1.1.6. *op. cit.*

89 Grupo 7, “IV. Una nuova epoca arcaica”, *Rassegna Italiana*, mayo 1927, en Cennamo Michele, *Materiali per l'analisi dell'architettura moderna*, Napoli, Fausto Fiorentino Editore, 1973, pág. 68. Sigue el cuarto artículo: «Sabemos que hablar de “construcción en serie” a muchos le parece bajar el nivel del concepto de arte [...] Pero [...] en segundo lugar, con poquísimos elementos, como los que ofrece la construcción en serie, no se puede excluir categóricamente que se puedan variar los efectos».

90 Figini Luigi, “Una villa”, *Natura*, núm. 7, 1930, pág. 7.

91 Para la génesis de la cocina moderna de B. Taut, a Margarete Schütte-Lihotzky véase Savorra Massimiliano, “La casa razionale”, in Irace F. (a cura di), *Storie di interni*, Carocci editore, Roma, 2015, págs. 64-68. «Al *Existenzminimum* de la cocina de Frankfurt, se le contraponía la más amplia cocina americana, caracterizada por un mesón de trabajo central – a isla o a península, cuando libre en los tres lados – y por la fusión con el espacio del living», en Savorra M., *op. cit.*, pág. 67, modelo que parece adoptado por Bottoni en la solución de fregadero central.

Piero Bottoni, cucina de la Casa Eléctrica.

Adalberto Libera, Guido Frette, muebles del espacio comedor.

La cocina fue concebida a través de una lógica totalmente funcional. No solo se considera el movimiento de la persona en la cocina para definir la distancia entre los muebles y el tamaño de los muebles en función de los utensilios de la cocina, sino que los mismos dispositivos estaban mecanizados: un plato circular, colocado en el mueble central, giraba entre la cocina, el comedor y el fregadero. Los mismos muebles alimentados de la electricidad trabajaban para el hombre, revelando, de esta manera, una confianza optimista de los arquitectos en la tecnología y en la potencial estandarización de los componentes.

SALÓN Y APARTAMENTO ELÉCTRICO

La precisión de funcionamiento de la casa se encuentra también en el salón y el comedor, divididos por medio de una cortina y de unas fajas de linóleo en el suelo, modalidad que aparecía frecuentemente en las fotografías de los interiores de las casas. Además se relacionaba a la experiencia del *Apartamento eléctrico* en Bolzano, recién completado por Pollini.

En agosto de 1929 Pollini fue encargado de diseñar una exposición de electrodomésticos. La sociedad promotora decidió simular el interior de una casa para hacer evidente el uso de los aparatos eléctricos en determinados espacios. Él instaló, pues, un apartamento completo en el que la entrada, el salón, la cocina, el cuarto de servicio, una habitación, y el aseo se sucedían en una secuencia precisa. En este apartamento, sin ventanas, las luces eléctricas contribuían a crear un espacio mecánico, enfatizando el uso racional y organizado de cada habitación; de hecho, Pollini escribió que: «las formas de la estética moderna nacen espontáneamente a partir de la solución racional a los problemas que nos presenta la vida de hoy. Concepto que, si se mantiene válido para la arquitectura en la que los nuevos elementos derivan de los nuevos sistemas de construcción, también se aplica al arte decorativo, en el que la forma de un objeto debe originarse a partir de su uso práctico»⁹².

MUEBLES Y MATERIALES

La cantidad de los aparatos eléctricos expuestos en cada habitación de la Casa Eléctrica⁹³ fue matizada por el mobiliario diseñado por Frette y Libera⁹⁴ que introdujo una componente artesanal: los muebles del comedor y de la habitación de los padres se habían realizado en madera, contrastando con el acero brillante de la barandilla y de las cornisas de las puertas. El mobiliario del comedor, como la silla diseñada por Libera, tenía una apariencia esencial; el tipo de madera empleada, abedul y haya, se conecta a los muebles económicos realizados por Figini en la exposición del mueble económico de Milán del 1928.

⁹² Pollini Gino, "L'elettricità e la casa", *Natura*, núm. 9, 1929.

⁹³ En la Casa Eléctrica se expusieron la aspiradora y la enceradora en el salón; plancha, nevera, radiadores, cocinas y estufas eléctricas en la cocina; cafeteras y teteras, hervidores, tostador, calentaplatos y cuece huevos en el comedor; la lavadora automática, secador de manos eléctrico con chorro de aire caliente; el horno; un tipo especial de ventilador de aire caliente y frío o perfumado; el molinillo de café y el aparato para preparar la mayonesa; los aparatos de cocina como la batidora o la picadora de carne. Un aparato electro térmico que alimentaba el cuarto de baño con agua caliente; bañeras con agua levantada por medio de electricidad, esterilizada y potable gracias a un ionizador.

⁹⁴ Según las cartas que Libera envió a Figini por el 6/3/1930 los diseños del mobiliario estaban más o menos terminados. Analizando la correspondencia se nota que fue Libera quien ideó los muebles, mientras que Frette se ocupaba de la relación con los abastecedores, en Fig.-Pol. 5.1.04. *op. cit.* Figini y Pollini se encargaron además de la habitación del hijo y utilizaron unos muebles que habían ideado y realizado para el apartamento de Pollini.

Adalberto Libera, silla para el salón comedor.

Piero Bottoni, habitación de la camarera.

Luigi Figini, Gino Pollini, habitación para el hijo.

Adalberto Libera, Guido Frette, habitación de los padres.

A través de la introducción de materiales básicos en los muebles, el Grupo 7 enfrentaba otra vez «una base que puede aparecer árida, con medios que pueden aparecer estéticamente limitados»⁹⁵, pero las fotos oficiales, al entrar de la luz y a su reflejo en las partes de metal, demostraban que la fusión entre materiales simples e industriales no sólo era posible, sino estéticamente atractiva. En todas las otras habitaciones los arquitectos usaron los mismos materiales y adoptaron muebles diseñados según el uso y el tamaño del espacio.

ESTANDARIZACIÓN La idea de repetición en serie expresada por el Grupo 7 en 1928, definida a través de la «casa económica italiana que, como tipo, todavía no existe, y [...] buscando (presentar) sujetos estandarizados al máximo nivel»⁹⁶, vuelve a concretarse en la construcción de la Casa Eléctrica, pero tuvo que adaptarse a las limitaciones de materiales y de obreros cualificados disponibles. Durante la fase de la obra, de marzo a mayo de 1930, tuvieron lugar unos cambios. El más evidente fue la forma de los pilares libres, que pasaron de ser cuadrados a ser redondos, y la técnica para realizarlos cambió consecuentemente: los encofrados fueron realizados en fibrocemento⁹⁷, garantizando una superficie lisa y elegante y se proponían como aplicación de la estandarización industrial. Además la pared de vidrio de la fachada principal se dividía en losas de dimensiones reducidas, haciendo de la gran superficie una combinación de elementos estandarizados. Era necesario pues hacer un «esfuerzo de imaginación proyectual» para utilizar las tecnologías de que las empresas italianas disponían, y por cierto no eran las más modernas.

6.3.3

La casa natural

LA VILLA EN LA NATURALEZA

A diferencia de las casas presentadas en la exposición de 1928, la Casa Eléctrica acentuaba su carácter de villa: «la villa o “casa civil de campo” tiene características propias que la diferencian de cualquier otro tipo de vivienda ciudadana [...] la solución ideal del problema para el hombre moderno es la de vivir lo más posible al aire libre para percibir [...] el influjo y los beneficios del ambiente-naturaleza»⁹⁸. A diferencia de los proyectos precedentes, pues, la colocación en un pasaje natural se vuelve en importante y obligatorio tema de proyecto. De la perspectiva realizada por Figini, único documento de la versión casi final de la casa, empieza efectivamente a manifestarse la reflexión sobre este tema. Notamos que los árboles, el lago y el templete clásico⁹⁹ del parque rodean la casa, que en cambio se deja absorber por el paisaje. Esta idea de inmersión del edificio en la naturaleza la encontramos de nuevo en las fotografías que Figini sacó para las publicaciones en las revistas¹⁰⁰. A través de estas imágenes se enseñaba la relación osmótica entre el bosque y la casa moderna, demostración de que la construcción técnica no interrumpía el flujo natural.

La casa racional insertada dentro del paisaje empieza a aparecer en las revistas italianas a partir de 1929 con los editoriales de A. Sartoris en Casabella.

⁹⁵ Grupo 7, “IV. Una nuova epoca arcaica”, *Rassegna Italiana*, mayo 1927, en Cennamo Michele, *op.cit.*, pág. 68.

⁹⁶ Polin Giacomo, *op. cit.*, pág. 66.

⁹⁷ Memoria técnica del proyecto en Fig.-Pol. 5.2.2. *Corrispondenza Casa Elettrica Monza*.

⁹⁸ Figini Luigi, “Una villa”, *op. cit.*, pág. 5.

⁹⁹ El templo estaba situado realmente en el parque, y podría representar una referencia a la metáfora de la casa moderna como “máquina y templo” de Le Corbusier.

¹⁰⁰ Las fotografías son del estudio Bombelli de Milán, pero creemos que fue Figini a elegir los puntos de vista.

Luigi Figini, Casa Elétrica en Monza, diciembre 1929.

Fotografía de la Casa Elétrica, Monza, 1930.

En 1928, en efecto, Casabella y Domus dedicaron espacio, prevalentemente, al mobiliario diseñado y a los interiores de la casa moderna burguesa, mientras que los artículos con respecto a la arquitectura moderna internacional consistían generalmente en la descripción del edificio singular.

A partir del número 8 de 1929, Casabella cambió su gráfica y empezó la publicación sistemática de editoriales escritos por A. Sartoris. Sartoris proponía una lectura más amplia de los edificios modernos, explicándolos como resultado de las nuevas teorías que se iban discutiendo en los congresos internacionales de arquitectura moderna CIAM, y el CIRPAC, en los que él fue el delegado italiano en 1928 y 1929: del *Existenzminimum* él desplazó la mirada al contexto de las nuevas residencias, la *ciudad funcional*.

El artículo "La casa liberada"¹⁰¹, teoriza que «el racionalismo europeo funda la resolución del problema arquitectónico en la pura realidad, relacionando exigencias estéticas del arte y necesidades sociales con datos técnicos de la urbanística y del organismo construido. Coloca la arquitectura en su verdadero nivel, es decir, le permite participar de las condiciones del paisaje, clima, necesidades específicas de cada región»¹⁰².

Las imágenes que acompañan el artículo de Sartoris, como la casa Guggenbühl de A. Lurçat (Paris, 1926-27), la villa Lovell de R. Neutra (Los Ángeles, 1928), la colonia de Pessac de Le Corbusier (Bordeaux, 1925) evidencian la reacción de la casa moderna a las solicitaciones de clima y de paisaje: cubiertas verdes con plantas y gimnasios al aire libre, interiores con largas ventanas horizontales abiertas hacia el exterior, azoteas con pérgolas de protección y filtro; en resumidas, las referencias enseñan los beneficios que las casas modernas ofrecían al hombre contemporáneo. Sartoris incluye la opinión de S. Giedion para valorar sus afirmaciones. Giedion por su parte comenta la "liberación" del hombre de la casa-monumento, de la casa con los muros macizos, que encierra a la mujer y sus energías. La casa económica y abierta logra la belleza, por medio de la luz y del aire, por su situarse en la morfología del terreno y por su contacto con el cielo y los árboles, sustituyendo la sombra de los muros con la luz de los vidrios¹⁰³.

Con esto, subrayamos cómo la acción de Sartoris ayudó a exponer la necesidad de considerar el paisaje dentro del proyecto moderno, como propuesta de liberar la arquitectura de los parámetros funcionalistas. Sartoris indica de esa manera un camino que tenga en consideración el ámbito y el contexto italiano, intento que había caracterizado también los experimentos del Grupo 7.

Las recensiones de las casas modernas europeas e italianas empezaron a multiplicarse en las revistas de arquitectura: para las casas europeas nos limitamos a presentar dos fotografías que, a pesar de la distancia temporal, comunican la idea de colocación en la naturaleza. La primera referencia es la Masterhouse de Gropius¹⁰⁴, de la que G. Polin

¹⁰¹ El enfoque sobre lo que E. may definió *Existenzminimum* fue subrayado por el breve libro ilustrado de Giedion, "Liberated Living", que salió un mes antes de la abertura del Congreso en otoño de 1929, en Mumford Eric, *The CIAM Discourse on Urbanism*, 1928-1960, MIT Press, Cambridge Massachusetts, 2000. pág. 31.

¹⁰² Sartoris Alberto, "La casa liberata", *La Casa bella*, núm. 2, 1930, págs. 9-14. También para Sartoris la casa liberada nació a través de «una investigación profundizada de la casa moderna en sus relaciones con el hombre, en las reglas derivadas de las exigencias prácticas de la vida doméstica y de la enunciación de las funciones exactas de cada espacio interior».

¹⁰³ Sartoris Alberto, "La casa liberata", *op. cit.*

¹⁰⁴ La imagen de la Master House de Gropius estaba guardada en el archivo de Figini y Pollini. Esta fotografía, publicada en *Internationale Architektur* y diferente de las otras por representar la arquitectura en un contexto, fue sacada por Lucia Moholy Nagy, y Figini se apuntó este nombre detrás de la fotografía.

Gropius, Masterhouse, Dessau, 1925.

Hermanos Luckhardt y Anker, Villa II, Berlín, 1930.

Gaetano Minnucci, Villa en el lago, 1930.

ha notado analogías volumétricas con la Casa Eléctrica muy evidentes; pero creemos que es más importante el mensaje visual, el de una casa racional, reflejo de la modernidad, que participa de la naturaleza a su alrededor.

La segunda referencia son las villas de los hermanos Luckhardt (Berlín, 1930), observados con atención por Figini e Pollini ya desde los proyectos de Monza de 1927¹⁰⁵. Las villas se publicaron en 1930 y, aunque no sabemos si Figini y Pollini tenían este libro¹⁰⁶, sin embargo se notan algunos elementos en común con la Casa Eléctrica, como por ejemplo las grandes aberturas, un invernadero – presente también en la villa de los Luckhardt, las terrazas hacia la selva alrededor y unas fotografías en las que entre los árboles en primer plano se entrevé la arquitectura.

Como ya tratado en el caso del Novocomum y su relación con el constructivismo ruso, aquí también el interés no reside en las eventuales analogías formales, sino en situar las elecciones de proyecto dentro de la situación conceptual de referencia: entender qué ideas se observaron y se reelaboraron para luego producir las soluciones de proyecto decisivas.

NATURALEZA Y
ARQUITECTURA EN
FIGINI Y POLLINI

La realización de la Casa Eléctrica involucrada en el paisaje representa, por un lado, la intención de adaptarse al contexto contingente del parque, según la lectura naturalista de la casa en el campo que proporcionaban Figini y Pollini¹⁰⁷;

por otro lado, se pone en relación con las teorías que se iban desarrollando a nivel internacional. La Casa Eléctrica, como casa racional, considera el aspecto funcional y la participación del paisaje en la arquitectura; en 1930 esto representa el primer experimento italiano que une todos los elementos: lógica racional, técnicas constructivas modernas, elementos seriales, y colocación en el elemento natural. En especial, el elemento verde constituye la clave poética a través de la que Figini y Pollini interpretan los beneficios proporcionados por la arquitectura moderna¹⁰⁸.

En 1951 en el barrio Harrar de Milán, (véase capítulo 7, párrafo 4) ellos tendrán la posibilidad de ensayar los resultados condensados en la Casa Eléctrica en la escala urbana.

Opinamos que también la construcción del Novocomum desempeñó un papel importante, tanto como las arquitecturas extranjeras, en la aplicación de las nuevas técnicas para lograr un lenguaje moderno, sensible al paisaje¹⁰⁹.

Además del Novocomum había otros ejemplos en Italia que Figini y Pollini por cierto conocían, como la villa de G. Minnucci (1928), observada con interés por el «interior panorámico, divisible en tres partes [...], la amplia vista hacia el lago gracias al gran tamaño de los vidrios, (y) la luz matizada obtenida a través del saliente de la cubierta de arriba»¹¹⁰.

¹⁰⁵ Creemos que el tema de proyecto del Garaje para 500 coches, presentado en Monza en 1927, traiga inspiración da la propuesta de los Luckhardt “Garaje para 1000 coches” (1924), publicado en *Internationale Architektur*.

¹⁰⁶ Bottoni guardaba el libro de los Luckhardt en su biblioteca, en “L’architettura di Piero Bottoni a Ferrara”, Universidad de Boloña, Tesis de Doctorado, XXVI ciclo, Prof. G. Leone, pág. 41.

¹⁰⁷ Figini Luigi, “Una villa”, *op. cit.*

¹⁰⁸ Deriva de la visión particular de Figini hacia el mundo, expresión de un Edén perdido, que solo la arquitectura moderna, a pesar de haber introducido materiales artificiales, es capaz de recuperar, según cuanto Figini escribirá en su libro “L’elemento verde e l’abitazione” (1950). En este libro Figini indicará dos maneras a través de las cuales el elemento verde puede entrar en una casa: con la introducción de una línea límite entre exterior e interior, comprendida entre dos cristales, o directamente en el interior con áreas y fondos de plantas en los espacios habitables; la Casa Eléctrica cumple con ambos métodos.

¹⁰⁹ Figini describió el Novocomum como un edificio en el que «la arquitectura entra en el verde» y «las ventanas inmensas, los balcones, las terrazas tragan el verde y el azul, el sol y la atmósfera», en Figini Luigi, “Realizzazioni del “Gruppo 7”. Una casa. Arch. Giuseppe Terragni”, *op. cit.*

¹¹⁰ Anotación escrita por Figini detrás de la perspectiva interior de la villa de Minnucci, en Fig.-Pol. 3.1.2.1. *Foto lavori colleghi*. Esta villa de Minnucci fue presentada en la II Exposición de Arquitectura Racional de 1931.

E. May, *Palmengarten*, Frankfurt, 1929. Portada de *Das Neue Frankfurt*, núm. 10, 1929 y detalle del invernadero.

Grupo 7, invernadero de la Casa Eléctrica. 1930.

Figini y Pollini, detalle del invernadero.

Enfatizando así las componentes paisajísticas, naturales y climáticas y la involucración de la arquitectura en estas, los arquitectos quisieron lograr en la Casa Eléctrica: «invasión de la naturaleza dentro del espacio, evasión del ambiente fuera, en medio de la naturaleza; [...] la villa es una casa estudiada para que aquel equilibrio se realice, a través de una ósmosis espiritual entre la naturaleza y el ambiente interior-individuo [...] Las paredes de la casa desaparecen, se transforman, se abren del suelo hacia el paisaje circundante, las ventanas se convierten en cuadros luminosos horizontales»¹¹¹.

INVERNADERO EN LA CASA

El elemento más importante a través del que la Casa Eléctrica se relacionaba con la naturaleza es la pared de vidrio que, según una memoria escrita por Figini y Pollini, fue pensada directamente en obra ¹¹². A pesar de la adopción de medios constructivos no convencionales, empleados en la Casa Eléctrica para responder al requisito de una villa de lujo, en este elemento el carácter industrial es más evidente. Según lo que escriben Figini y Pollini «creemos que es el primer ejemplo realizado en Italia dentro de una casa»¹¹³. Llevar el elemento verde dentro del diseño de la casa cumple con la idea de arquitectura que participa en las condiciones paisajísticas y climáticas, descritas en el artículo de Sartoris. Efectivamente, en las revistas italianas se habían publicado ejemplos de jardines de invierno, y el *Palmengarten* de Ernst May, edificio en el que se estrenó el CIAM de Frankfurt (1929) fue comentado por Pollini en su artículo “El vidrio en la arquitectura moderna” con respecto a la posibilidad de alojar plantas y flores entre los dos vidrios, proporcionando un efecto de superposición entre estos y el paisaje existente¹¹⁴.

La semejanza del invernadero del *Palmengarten* con el de la Casa Eléctrica¹¹⁵ deja paso a otras comparaciones, como a la pared de vidrio de la villa Tugendhat (1929), por crear un territorio «entre la naturaleza petrificada del plano en ónice, y la naturaleza vital de jardín»¹¹⁶. También en la Casa Eléctrica, notamos que el invernadero funciona como filtro entre la exposición artificial, precisa y moderna del interior, y el bosque exterior.

Si esta operación de filtro se concreta en la villa Tugendhat en vidrios de tamaño extra, y no económicos, en la Casa Eléctrica se convierte en operación industrial y económica: la fachada está dividida en 18 paneles de 140x39cm, obteniendo así una superficie de 10 metros de largo a través de elementos pequeños. Situándose muy cerca de los vidrios en serie empleados en las fábricas modernas, como en la oficina Fagus o en la escuela del Bauhaus, la pared del invernadero llevaba consigo todas las connotaciones de la fábrica y producción en serie, muestra de la modernidad

¹¹¹ Figini Luigi, “Una villa”, *op. cit.*

¹¹² Según la memoria escrita «mientras que las paredes de vidrio en los muros se iban engrandeciendo, y los muros reduciendo hasta convertirse en pilares sutiles, surgió la idea de la pared de vidrio», en Fig.- Pol. 5.2.2. *op. cit.* Notamos que pero este escrito abre a muchas dudas, porque el invernadero ya aparecía en la perspectiva de Figini de 1929.

¹¹³ Memoria en Fig.- Pol. 5.2.2, *op. cit.*

¹¹⁴ Pollini Gino, “Il vetro nell’architettura moderna, *Natura*, núm. 4, 1930, págs. 52-54. En este artículo Pollini publica varias fotografías que enseñan la relación entre arquitectura y naturaleza lograda gracias al vidrio, entre las que aparecen el Novocomum, el Palmengarten, el Bauhaus, y la Villa Falkenstein de K. Schneider, el pabellón de H. Schumacher en Colonia, el atelier de Ozenfant, además de un mueble de los Hermanos Luckhardt y la exposición de Mies *Die Spiegleglas*.

¹¹⁵ Semejanza propuesta por G. Polin, en Polin Giacono, *op. cit.*

¹¹⁶ Frampton K., *Tettonica e Architettura*, Milano, Skira, 2005, pág. 204. La similitud entre la pared de la casa eléctrica y la Villa Tugendhat aparece en D. Rifkind, *The Battle for Modernism: Quadrante and the Politicization of Architectural Discourse in Fascist Italy*, Centro Internazionale di Studi di architettura Andrea Palladio, Marsilio, Venezia 2012, pág. 91.

Grupo 7, Casa Eléctrica, 1930.

industrial y de la exactitud, como la Casa Eléctrica quería ser¹¹⁷.

TRANSPARENCIA
ENTRE ARTIFICIO
Y NATURALEZA

Por eso, el vidrio del invernadero deviene expresión de sencillez y esencialidad de la materia en la arquitectura racional, se contrapone con el uso de decoraciones, y adquiere importantísima presencia en esta arquitectura, como en toda la «arquitectura modernísima»¹¹⁸. Para Pollini las paredes de vidrio enriquecen los volúmenes simples y los contornos lineales, acentúan la geometría elemental de la arquitectura, y por la noche se transforman en lámparas luminosas que emanan luces casi irreales. Este carácter mecánico asociado a la transparencia está presente en las fotos nocturnas de la Casa Eléctrica, que se convierte en objeto modernísimo y vigoroso - de vida artificial, a la manera de una central eléctrica, aspecto señalado por el Grupo 7 entre los máximos ejemplos de la modernidad¹¹⁹.

Al mismo tiempo, la transparencia del invernadero está interpretada por Figini en clave sensible y dinámica: las plantas se añaden al paisaje exterior realizando un «efecto de acuario»¹²⁰, funcionando como una membrana viviente gracias a los rayos de sol y a los reflejos del agua y proporcionando un efecto de naturaleza potenciada si la comparamos con un interior regular de un jardín de invierno

Mecanicismo y “naturalismo” se convierten así en las imágenes emblema de la Casa Eléctrica, siempre representada en dos versiones, por la noche y por el día.

Asistimos, pues, a la realización de un equilibrio de elementos contrastantes perceptible en toda esa construcción: al material artificial utilizado en el suelo, el linóleo, y a todos los detalles de metal, a las superficies lisas y sin adornos, y a los electrodomésticos que hemos comentado hasta ahora, se les contrapone la abertura del edificio a la naturaleza, la entrada de la vegetación en su interior, y la luz natural gracias a la transparencia del cristal.

También el color de las paredes, en prevalencia verde claro, es empleado para naturalizar el ambiente del salón, y las ventanas de las habitaciones y de la cocina enmarcan el bosque detrás. Esta última imagen la subraya Fortunato Depero que, describiendo la cocina ideal, parece resumir el espacio de la Casa Eléctrica: «la cocina que se sitúa al mismo nivel del césped, (es un) espacio protegido en contacto estricto con el exterior desde el cual se puede mirar la lluvia y disfrutar del sol que se refleja en los vasos de cristal»¹²¹.

La Casa Eléctrica fue derribada pocos meses después de haberla completada, pero sus fotografías fueron publicadas en diferentes revistas extranjeras¹²². Esta obra será la única arquitectura italiana que participará en la exposición internacional de arquitectura moderna de 1932 en Nueva York.

¹¹⁷ Figini y Pollini guardaban una foto de la Oficina Fagus en la carpeta 3.1.2.1. *Foto de los colegas*, y es probable que Pollini visitó esta fábrica en ocasión del viaje a Alemania de 1927, véase capítulo 4, párrafo 5.

La escuela del Bauhaus aparece en el artículo que Pollini escribió en *Natura*, en el que comentó que «el pasillo de la Bauhaus constituye el ejemplo de una gran ventana continua que se apoya en elementos en voladizo», en Pollini Gino, *op. cit.*, pág. 32.

¹¹⁸ La arquitectura racional, escribirá Pollini, y «su predisposición a las formas simples y las superficies lisas han producido como consecuencia natural una investigación profundizada en el ámbito de los nuevos materiales que gracias a su belleza y perfección sustituyen la decoración ausente», en Pollini Gino, *op. cit.* Es interesante comparar esta definición con la de C. Martí Arís, que describe el carácter de transparencia de un objeto como no simplemente contrastante con la opacidad, sino «con la redundancia de formas y significados que impiden llegar a esa dimensión cristalina y pura», en Martí Arís Carlos, Silenzi Eloquente, Christian Marinotti Edizioni, Milano, 200, pág. 47.

¹¹⁹ Véase capítulo 3, párrafo 2.

¹²⁰ Figini Luigi, “Una villa”, *op. cit.*

¹²¹ Depero Fortunato, “Una cucina ideale”, 1948, Fondo Fortunato Depero, Dep. 4.2.249, archivo n. 3320.

¹²² Das Neue Frankfurt, Octubre 1930 y en *Bauwelt*, Berlín, núm. 14, 1930.

En marzo de 1930 se publica en “Il popolo d'Italia” un importante artículo firmado por el Grupo 7 (Figini, Pollini, Libera, Frette y Terragni), donde se introduce el término “racionalista” según una acepción de tipo geográfico: «hay un racionalismo claro, sereno, casi mediterráneo, de ciertos edificios de espíritu helenístico, y está el racionalismo bárbaro, exasperado, de unos arquitectos típicamente nórdicos. Está el racionalismo que da lugar a casas y villas proporcionadas para vivir bajo el sol, entre los árboles y las flores, al lado de la superficie del agua, y el racionalismo que puede originar inhumanas visiones de desequilibrio o pesadilla»¹²³.

Mientras que la Casa Eléctrica todavía no se había completado, aparece la intención determinada de aclarar en paralelo el significado de “racionalismo”, introduciendo la fuerte distinción entre arquitectura del norte y del sur de Europa.

Figini en su artículo en defensa del Novocomum ya había anticipado este asunto escribiendo «casa Novocomum: arquitectura anti-norte, meridional, mediterránea», y refiriéndose a la capacidad de esta casa de dialogar con el paisaje, casi a la manera de una «casa en la costa amalfitana o en las rocas de Capri»¹²⁴.

Si este adjetivo fue utilizado repetidamente por muchos arquitectos para demostrar la existencia de un espíritu nacional italiano¹²⁵, la naturaleza y el paisaje mediterráneo representan un motivo de inspiración y caracterización de la arquitectura del sur, como el Grupo 7 subrayó en el artículo de marzo de 1930.

En nuestra lectura, la Casa Eléctrica contribuyó a precisar cuáles eran los contenidos internacionales de la arquitectura y cuáles contenidos eran, en cambio, locales y nacionales. En esta manera podríamos interpretar el dimensionamiento de los espacios según los criterios mínimos y la flexibilidad del tipo según las exigencias del comprador; o el diseño de elementos seriales que tuvieron que adaptarse a las técnicas locales disponibles, y en fin, la volumetría influenciada de las experiencias extranjeras y las soluciones de proyecto que se realizan a partir del paisaje del parque de Monza.

La Casa Eléctrica, pues, encierra en sí el doble significado del racionalismo: “tranquilo y mediterráneo” y, al mismo tiempo, funcionalista en la “lógica de la caja” que lo informa, como se deduce de los recuerdos de Figini¹²⁶.

A través de esta obra el Grupo 7 quiso demostrar que su programa teórico era todavía válido, y podía ser desarrollado aún más: «internacionales son los nuevos medios constructivos, las premisas proporcionadas de la lógica y de la higiene. Sin embargo, los resultados son nacionales, diferentes de un país a otro, igual que, diferentes entre sí, son las necesidades básicas (sociales, de paisaje, de clima)»¹²⁷. De esta manera, los autores trazaron una línea de separación entre lo que les pertenecía a los arquitectos europeos y lo que les pertenecía a ellos, representantes de la arquitectura racionalista italiana: la distinción entre caracteres internacionales y nacionales, ya delineada por Libera en su artículo de 1928 (véase capítulo 5, párrafo 4), y a la que alude Figini en el artículo de defensa del

¹²³ Grupo 7, “Inchiesta sull'edilizia nazionale”, *Il Popolo d'Italia*, 30/03/1930, en Libera Adalberto, *La mia esperienza d'architetto*, La Finestra Editrice, págs. 36-41. El artículo se analizará en su totalidad en el capítulo 7, párrafo 1, mientras que aquí nos limitamos a la parte que concierne el término “racionalismo” y la Casa Eléctrica.

¹²⁴ Figini Luigi, “Realizzazioni del “Gruppo 7:” Una casa. Arch. Giuseppe Terragni”, *op.cit.*, pág. 5.

¹²⁵ Rava, *Domus*, 1931.

¹²⁶ Figini Luigi, “Aquello años”, en Fig.-Pol. 8.4. *Articoli miei*.

¹²⁷ Grupo 7, “Inchiesta sull'edilizia nazionale”, *op. cit.*

Novocomum a comienzo del 1930, se hará central a mitad del mismo año, como doble registro expresivo del racionalismo italiano. El grupo no oculta y no niega la influencia internacional en su propio trabajo, especialmente en la Casa Eléctrica, pero aclara donde está la línea de separación y de pertenencia.

Este dualismo entre funcionalismo internacional y carácter italiano del racionalismo aclarado y experimentado en las obras finales del Grupo 7 - Novocomum y Casa Eléctrica - y que se disgregó en 1930, sin embargo, continua en los arquitectos singularmente, hasta que en 1933 se realiza la división oficial entre las dos tendencias: una en favor del movimiento internacional, técnico-funcional, sostenida por Pagano y Persico en Casabella, y otra fundada en el carácter local o "lirismo mediterráneo", con Terragni, Figini y Pollini, junto con Bardi y Bontempelli en la revista *Quadrante*¹²⁸.

¹²⁸ M. Sabatino discute ampliamente el tema de lo mediterráneo y lo rural; aquí tenemos dos fragmentos: «El lirismo se relacionaba de manera muy estrecha al concepto de mediterraneidad, un concepto aceptado hacia finales de los años '20 por los miembros del Grupo 7 que sucesivamente seguirán apoyando las inclinaciones mediterráneas de la revista *Quadrante*», en Sabatino Michelangelo, *Orgoglio della modestia*, Franco Angeli Editore, Milano, 2013, pág. 155.

«A pesar de algunas afinidades con los autores de la mediterraneidad, estos arquitectos» (G. Pagano, I. Gardella y otros) se alinearon al pragmatismo ingenierístico y prefirieron el espíritu de la Nueva Objetividad y del ruralismo a las inquietudes expresivas de los futuristas o al lirismo de los modernistas mediterráneos del *milieu* del Grupo 7», en Sabatino Michelangelo, *ibidem*, pág. 163.

G. Ciucci también trata el asunto: «Además del tema del espíritu que tanto connotaba, por ejemplo, los escritos del Grupo 7 antes, de los miembros de MIAR después y los escritos que aparecieron en *Quadrante* sucesivamente, la interpretación del tema de la clasicidad caracterizaba y caracterizará la polémica arquitectónica italiana durante toda la duración del régimen fascista» en Ciucci Giorgio, *Quanti Terragni*, pág. 108.

Capítulo 7

1931-55. END OF THE THREADS

Hasta ahora se ha tratado el panorama arquitectónico italiano en los años '20 con un enfoque especial en el trabajo del Grupo 7. Para entender y valorar más detenidamente la importancia de su trabajo, en el párrafo 1 proponemos una lectura sintética de los acontecimientos históricos de los años '30, evidenciando la prosecución del desarrollo arquitectónico del racionalismo; en los párrafos siguientes la atención se trasladará hacia una selección de proyectos de Terragni, Figini y Pollini y Libera en los años entre 1938 y 1955. Se trata de una selección parcial, no exhaustiva de su carrera o de su trabajo, pero decisiva a la hora de valorar su influencia en Italia sobre el tema de la vivienda popular.

El tema de la casa, en efecto, permite, más que otras obras de cada arquitecto, evidenciar elementos de unión, hilos conductores, entre los diseños juveniles y los de la madurez, completando, pues, la investigación sobre el papel del Grupo 7 en el racionalismo italiano.

En este ámbito para comprender con precisión la evolución de las reflexiones proyectuales de los arquitectos del Grupo 7, que siguieron siendo protagonistas de la arquitectura moderna italiana después de 1930, los CIAM de 1930 y 1933 son fundamentales, tanto como los modernos barrios populares y obreros realizados en Alemania hacia finales de los años '20¹. Las ideas de modernidad discutidas en los congresos internacionales, centradas en el modelo de la *ciudad funcional*, gracias a la intensa dedicación de Pagano se concretan en Italia en proyectos para viviendas populares en Como, Milán y Roma; estos proyectos los interpretan, pues, Terragni, Figini y Pollini, Libera según las premisas planteadas en los años del Grupo 7. Este capítulo se propone individualizar las relaciones y las conexiones entre las premisas juveniles, a partir de los análisis realizados en los capítulos precedentes, y los proyectos de la madurez.

7.1.

“La nostra inchiesta sull’edilizia nazionale”

“La nostra inchiesta sull’edilizia nazionale”² del 30 de marzo de 1930 (mencionado en el capítulo 6, párrafo 3.3) fue el quinto y último artículo escrito por el Grupo 7 antes de su disolución oficial. El artículo nace como respuesta a la “Inchiesta sull’edilizia nazionale” promovida y escrita por Arnaldo Mussolini³. El Grupo 7 denuncia enseguida los elementos por los que en Italia no se había realizado el «despertar artístico»: el monopolio de cada construcción importante se dejaba a hombres que no estaban interesados en reformar la arquitectura⁴; la ignorancia del público, la «así llamada opinión

1 Pollini escribe en 1966 que: «Es en Alemania y Holanda, especialmente, que los estudios sobre la vivienda se han desarrollado a un nivel muy elevado. Los barrios “Kiefoek” de Oud en Rotterdam (1925), “Prauheim” de May en Frankfurt (1926) y “Siemensstadt” de Gropius, Scharoun y otros en Berlín (1930) se pueden indicar como las tres realizaciones quizás más significativas de aquel período, por lo que concierne nuestro estudio sobre las tipologías y por la calidad arquitectónica de los resultados logrados», Pollini Gino, *Elementi di Architettura*, Milano, Tamburini, 1966, pág. 90.

2 Grupo 7, “La nostra inchiesta sull’edilizia nazionale”, *Il Popolo d'Italia*, 30/03/1930, en Libera Adalberto, *La mia esperienza d'architetto*, La Finestra Editrice, págs. 36-41.

3 Las preguntas que el periódico dirige a los arquitectos son: “1. ¿Por qué en el desarrollo edilicio de hoy en día nunca tenemos [...] la impresión de un despertar artístico correspondiente [...] al impulso proporcionado [...] por el Fascismo? 2. ¿Por qué tan raramente [...] la conciencia de nuestras mejores tradiciones se funden con la originalidad creativa? 3. ¿Por qué se abandona uno tan a menudo al ejemplo extranjero [...]?” en Cennamo Michele, *Materiali per l'analisi dell'architettura moderna*, il MIAR, Società Editrice Napoletana, Napoli, 1976, pág. 4.

4 El ejemplo al que se alude es el diseño de la nueva estación de Milán de Stacchini (1912-1924).

pública»⁵, que no sabía apreciar la modernidad, consolidaba la alianza entre público y la crítica negativa; los sindicatos, aunque a veces apoyaban las iniciativas de los arquitectos reformistas, como sucedió en la exposición de 1928 en Roma, no les permitían recibir comisiones, manipulados siempre por las mismas personalidades influyentes⁶; los concursos⁷ corrompidos por jurados que no tomaban en consideración «qué puede ser la modernidad»⁸.

El remedio que proponía el artículo es la fórmula «arquitectura nueva, arquitectos nuevos»⁹, dirigida a la «especificación del papel técnico que el arquitecto desempeña en la sociedad moderna»¹⁰. El Grupo 7 defiende otra vez el racionalismo, aclarando la especificidad de la contribución italiana: la sola racionalidad no es suficiente para producir trabajos de calidad artística¹¹, sino que tiene que intervenir también la emoción creativa; esta no se puede separar del «más severo control estético para que se realice el binomio construcción = arte y, por esta falta, demasiadas construcciones definidas racionales (entre éstas los rascacielos americanos) son feas, anti clásicas y muy lejanas de ellas, como materia sin espíritu». El binomio «construcción = arte» remite a los artículos escritos en 1928 (capítulo 5, párrafo 4) y se acuerda en especial con la posición expresada por Libera sobre determinante y sensibilidad¹².

Como ya he expresado en el capítulo 6, párrafo 3.3 a propósito de la Casa Eléctrica, es importante, en fin, subrayar en este artículo la iniciativa del Grupo 7 de volver a definir el término racionalismo, distinguiendo el racionalismo «claro, tranquilo, casi mediterráneo de algunas construcciones helenizantes, y el racionalismo bárbaro, exasperado, de algunos arquitectos típicos del Norte»¹³. Esta distinción será importante y constituirá la base de las corrientes funcionalista y poética que se concretan en Casabella y Quadrante en 1933 y en los años siguientes.

No obstante los mismos autores en el artículo de 1930 indiquen la línea de separación para la identidad de su arquitectura, en los recorridos individuales profesionales de los años sucesivos cada arquitecto volverá a poner en discusión la nitidez de esta línea y la adhesión a los contenidos funcional o poético.

5 Grupo 7, «La nostra inchiesta sull'edilizia nazionale», *ivi*, pág. 37. Probablemente los autores se referían en especial a la Comisión de investigación sobre el Novocomum, a pesar del resultado positivo conseguido.

6 El Grupo 7 alude a un «proyecto Soffici» en el que al Sindicato Nacional Fascista de Arquitectos se le había conferido la tarea de distribuir las comisiones más importantes entre quienes formaban parte del mismo Sindicato; el estado o los entes nacionales normalmente se dirigían a este sindicato para las comisiones, que muy a menudo se conferían a Piacentini, Brasini, Del Debbio, Giovannoni.

7 Entre los concursos convocados antes de 1930 destaca el para la nueva catedral de La Spezia adjudicado a Brenno Del Giudice. El proyecto no se realizó hasta 1954, cuando se decidió de encargar el diseño justo a Adalberto Libera.

8 Grupo 7, «Inchiesta sull'edilizia nazionale», *ivi*, pág. 37.

9 La formula recalca «L'Italia di Mussolini e gli Italiani nuovi» de 1929, título de un folletín cuidado por Gaspare Squadrilli, Casa Editrice Pinciana, Roma 1929. Aquí se recogieron las entrevistas y los artículos escritos por B. Mussolini publicados hasta entonces en el *Giornale di Italia*.

10 Como subraya Cennamo, diciendo eso se revela la disponibilidad de los racionalistas para integrarse con las instituciones: «contestaciones y disensos forman parte de una estrategia para el control de la producción, para pasar los poderes de los arquitectos tradicionales oficiales a los nuevos arquitectos», en Cennamo Michele, *op. cit.*, pág. XXIII.

11 «¿Existe, pues, a pesar de estos factores negativos, una arquitectura realmente moderna que pueda en arte corresponder al impulso dado por la vida del Fascismo a Italia?», Grupo 7, «Inchiesta sull'edilizia nazionale», *ivi*, pág. 37.

12 Además de conectarse a los artículos programáticos (asunto tratado en el capítulo 3) en los que los arquitectos indican que la sola técnica constructiva no es sinónimo de modernidad: ésta tiene que fundarse críticamente en la coherencia funcional, en la búsqueda de proporciones, en volúmenes y en el uso de los elementos constructivos; finalmente el proceso hacia la modernidad tiene que ser guiado por una dimensión histórica capaz de interpretar la tradición.

13 Este último fragmento, en que se diferencia el racionalismo que adquiere un carácter internacional del de carácter nacional, será recuperado de Pollini en 1966.

El artículo “La nostra inchiesta sull’edilizia nazionale” se publicó poco antes de la formación del M.I.A.R. (Movimiento Italiano para la Arquitectura Racional, fundado el 28 de julio de 1930); y a su vez el Miar había nacido de la agrupación G.N.A.R.I. (Grupo Nacional Arquitectos Racionalistas Italianos). En este momento también se asiste a la disolución del Grupo 7 (mayo de 1930). Las distintas agrupaciones de los arquitectos racionalistas indican el delicado momento decisivo y la difícil transición de movimiento elitista de vanguardia reformista a organización nacional, que necesariamente tenía que buscar una relación más conveniente, y eventualmente adaptable, con la política y los arquitectos influyentes. El Gnari se forma a finales de 1929 propuesto por Libera, que llegará a ser su director, para ampliar el frente de los racionalistas en Roma. Entre noviembre de 1929 y marzo de 1930 entre los miembros del grupo en Milán y en Roma se encienden las discusiones, por correspondencia; al terminar las discusiones, el Grupo 7 consiente unirse al grupo de Roma¹⁴. Solo algunos meses después, en julio de 1930, el Gnari se ve absorbido en el Miar.

El Grupo 7 se disgrega, pues, definitivamente para poder adquirir posiciones importantes dentro del grupo ampliado: Libera llega a ser el secretario general, Pollini es el coordinador de Milán, Pagano¹⁵ de Turín, Minnucci de Roma. Notamos que la disolución del Grupo 7 coincide con el momento en que sus miembros y aliados alcanzan su máxima influencia sobre toda la organización nacional de los arquitectos, coaligándolos en sus palabras, como el término “racionalismo”, utilizado ahora con finalidades políticas: el grupo está a punto de dar su segundo intento hacia la conquista de la arquitectura oficial, con la II Exposición de Arquitectura Racional.

Cuando se publica el artículo, C. Belli, figura siempre cercana a los arquitectos, y P. Bardi, importantísima personalidad del mercado artístico, recogen la denuncia. P. M. Bardi, periodista, galerista, crítico de arte y gran agitador cultural cercano al régimen, traslada su galería de arte de Milán a Roma (1930). Se opone a M. Sarfatti, biógrafa de Mussolini, galerista y promotora del movimiento artístico “Novecentos” como nuevo arte para el régimen fascista. Los dos personajes cubren un campo de acción muy similar, pero Bardi respalda la corriente racionalista como conveniente al fascismo, teorizándola como “Arquitectura/Arte de Estado” en el *Informe sobre la Arquitectura (para Mussolini)* en 1931.

Bardi, por lo tanto, tiene todo el interés que la vanguardia de la arquitectura elija su galería para exhibir su trabajo, y en efecto el aislamiento profesional de los racionalistas representa para él la ocasión para organizar una segunda Exposición de Arquitectura Racional.

En esta, abierta el 28 de marzo de 1931, se evidencian los contenidos sociales y políticos, con las consecuentes polémicas sobre el papel de la arquitectura en la reforma de la sociedad.

Según el comentario de Pagano en Casabella, es necesario que «la importancia social de la arquitectura moderna se ponga a prueba a corto plazo con el consentimiento del estado, poniendo

¹⁴ Una vez más es Libera quien convence a Pollini a participar en un grupo más amplio, pero sin perder la identidad del Grupo 7. Esta vez el grupo nacional será mucho más autocrítico (con respecto a 1928): «sin estropear el buen nombre del movimiento racionalista, habrá buenos elementos en su interior: [...] no repetir el mismo error cometido con Rava, es decir pretender de guiar el grupo nacional o, con más exactitud, de imponer con fuerza nuestras voluntades a los romanos. No sería correcto. Pero, sobre todo, hoy no sería posible [...] Yo creo que si no actuaremos de esta manera otra vez habrá fricción entre Roma y Milán», en Fig.-Pol. 5.1.03. *Corrispondenza C*.

¹⁵ Pagano, de quien se ha escrito en ocasión del Novocomum y de Palacio Gualino (véase capítulo 6, párrafo 1.3) en 1930 junto con Levi Montalcini realiza el pabellón italiano en la exposición de Liegi. El papel de Pagano en el debate italiano adquirirá más fuerza en 1930, año en que llegará a ser director de Casabella.

152

al día los reglamentos edilicios, con la participación eficaz a las investigaciones de urbanística, con la realización de edificios públicos que correspondan a aquel Ideal de claridad, de monumentalidad, de armonía, de eficiencia estética y funcional que anima el trabajo de los arquitectos modernos de Italia»¹⁶.

A pesar del gran interés, la exposición se organiza en la galería de arte del mismo Bardi¹⁷, sede menos llamativa con respecto a la Galería Nacional de Roma en 1928, señal que la importancia del Miar y de los racionalistas iba perdiendo valor en el debate político. Por otra parte, los arquitectos vuelven a obtener el apoyo del Sindicato Nacional Fascista de Arquitectos y Artistas; y logran interesar viejos y nuevos aliados, entre los que destaca el mismo Pagano. En cambio, no participan Trucco y Torres, demostrando que los racionalistas ya no necesitan “apoyos” para acreditarse¹⁸.

Se presentan 124 proyectos, organizados en grupos regionales: romano, milanés, turinés, interregional, del Miar. Esta vez muchos proyectos ya están construidos: aquí aparecen las obras completadas y las que todavía se están construyendo de cada arquitecto del Grupo 7 relativas al período entre 1929 y 1930¹⁹; entre otros proyectos aparecen la Galería del Milione y el Círculo náutico en Como de P. Lingeri; para el grupo Piamonte el edificio de oficinas Gualino de Pagano y Levi Montalcini (1929) y la casa popular de Rozzano de E. Griffini y G. Manfredi (1929); para el grupo romano, la panadería Pantanella de P. Aschieri, y casas en Roma de Capponi, Piccinato, Ridolfi, Minnucci.

POLÉMICAS:
M.I.A.R. y R.A.M.I.

El tono de la exposición se hizo polémico a causa de la así llamada “mesa de los horrores”²⁰, un panel-collage de proyectos acusados de clasicismo retórico de Piacentini, Bazzani, Brasini y Giovannoni. La batalla entre el frente racionalista y el académico se hace explícita y manifiesta en el artículo “Arquitectura Arte de Estado” publicado por Bardi en ocasión de la abertura de la Exposición²¹; los arquitectos académicos y el sindicato se organizaron, pues, en la creación de un grupo opuesto al Miar., el R.A.M.I. (Raggruppamento Architetti Moderni Italiani, fundado a principios de mayo de 1931), encabezado por Foschini y Calza Bini. Rava y Larco²² se unen a este movimiento, además de los arquitectos del bloque romano. El convulso asunto de alianzas y agrupaciones termina cuando Libera, como secretario del MIAR, el 5 de septiembre de 1931 disuelve el grupo, temiendo que la polémica extrema agudice los enfrentamientos entre los grupos, perjudicando a todo el mundo.

16 Presentación escrita por G. Pagano en Casabella, núm. 40, abril 1931, pág. 67.

17 L. Barbera refiere que «Bardi en 1930 traslada su galería a Roma en Via Veneto, pues, le interesa mucho que la vanguardia racionalista elija su galería, contribuyendo a su popularización: Bardi con su actividad de comunicador es el gran sostenedor, el megáfono de la operación intentada por el Grupo 7. Pero la elección del Grupo 7 de acercarse lo más posible a Bardi encubre un riesgo, que luego se realiza, el de colocarse dentro del grupo de los movimientos semi-subversivos contrarios a la normalización mussoliniana, que en aquellos años había empezado hacía tiempo: el concordado con la Iglesia de 1929 define la nueva línea del partido, ya no revolucionario sino fiador del orden social», en entrevista del 28/03/2017.

18 «Los nombres de la mayoría de los arquitectos ya los conoce nuestro público; otros los conocerán pronto cuando el desarrollo de la arquitectura moderna en Italia les permitirá a muchos jóvenes valientes afirmarse victoriosamente con sus construcciones», G. Pagano, en Casabella, núm. 40, 1931, pág. 67.

19 Se expone: la Casa Eléctrica; el Novocomum, la Sastrería en la bienal de Monza, el Vitrum de Terragni; la torre SCAC de Libera; el bar Craja y las oficinas Frua de Figini y Pollini.

20 Bardi prepara la mesa de los horrores; en la hipótesis de F. Tentori participan en la preparación también Belli y Pagano. La mesa la presentan a Mussolini el día antes de la inauguración oficial de la exposición, encendiendo la polémica con los académicos acusados, que no tardan a reaccionar.

21 Del 31/03/1931, al que le sigue Terragni con “Architettura Arte di Stato?” del 13/3/31.

22 A pesar de la participación de Rava en el Rami. los intercambios epistolares con Figini continúan.

DESPUÉS 1931:
NORMALIZACIÓN

A la disolución del Miar (septiembre de 1931) le siguió la disolución del Rami, y es en esta situación que Piacentini propone un lenguaje de la normalización que se adapte a las indicaciones políticas²³.

Todo esto ocurría mientras que cada uno de los miembros del Grupo 7 emprendía su propia carrera individual, en busca de una afirmación personal que no tardó en concretarse. Consideramos aquí solo una breve panorámica de los trabajos del estudio de Figini y Pollini, de Terragni y de Libera en los años entre 1930 y 1933.

Figini y Pollini empiezan su colaboración con L. Baldessari, de Rovereto igual que Pollini y Belli²⁴, para la construcción de las oficinas de la sociedad textil De Angeli Frua en Milán (1930-1931). El edificio de tres plantas, con un predominante desarrollo horizontal obtuvo críticas positivas, sobretudo del extranjero, como el comentario entusiasta de S. Giedion²⁵. Contemporáneamente, siempre con Baldessari, reforman el bar Craja (1930-31), punto de encuentro para los intelectuales, artistas y literatos milaneses.

Giuseppe Terragni continua su actividad en Como, realizando dos interiores de tiendas – la tienda Vitrum y el Salón Mantovani en Como – y el proyecto de Monumento a los Caídos (1930-32) con su hermano, Attilio Teragni, y la Sastrería en la Bienal de Monza (1930).

Adalberto Libera sigue los proyectos en el Norte Italia: la realización de la torre SCAC en la feria de Milán (1928-1930), y a principios de 1931 la escuela primaria en Trento (1931-34), primer edificio público que se adjudicó uno de los ex miembros del Grupo 7.

CARRERAS
INDIVIDUALES

Los ex componentes del Grupo 7, pues, desde el punto de vista profesional siguieron actuando como individualidades distintas, y el desmembramiento del grupo no paró la carrera singular de los arquitectos, que tuvo cierto éxito. Se puede decir que el resultado que ellos se esperaban del Grupo 7 - visibilidad, obras públicas importantes – lo habían logrado, aunque de una forma menos decisiva de lo que deseaban.

A pesar de la fuerte polémica a propósito de la “mesa de los horrores”, el hecho de que Terragni reciba la comisión de la Casa del Fascio en Como (1932), y que a Libera se le encargue el Pabellón Italiano en la Exposición de Chicago (1933) y que se adjudique el proyecto de la oficina de Correos de Via Marmorata en Roma (1933-35), significa que no todas las puertas se habían cerrado.

Por lo contrario, la disolución del Grupo 7 había supuesto la afirmación de las personalidades más relevantes del grupo como arquitectos singulares.

Ellos volverán a trabajar juntos – excluyendo Libera – solo una vez, en el concurso para la Academia de Brera (1935); mientras que se enfrentarán como rivales en los concursos más importantes y simbólicos del régimen (Palacio del Littorio, 1934). Figini y Pollini participan también, así como en otros concursos institucionales, pero en los años '30 su actividad queda anclada en el norte con encargos privados, en especial, los muchos proyectos para Adriano Olivetti. La actividad singular de los arquitectos concernirá, pues, varios temas de proyecto: entre éstos cabe señalar algunas realizaciones de viviendas colectivas en Milán de Terragni y Lingeri; viviendas para empleados Olivetti (1940-1942), Edificios para las Fuerzas Armadas en el E42 (1937-38) de Figini y Pollini;

²³ Y Piacentini placó la polémica, dividiendo los racionalistas mediante la involucración de Pagano y Ponti en el proyecto de la Ciudad Universitaria de Roma (1932-35).

²⁴ Belli cuenta que Baldessari había trabajado en Alemania, en Belli C., "Le Corbusier, L'Italia e il Gruppo 7", *Domus*, octubre 1987, pág. 17.

²⁵ El edificio se publicará en *Cahiers d'art*, núm. 9-10, 1931, junto con todos los demás proyectos del Miar: título del artículo "Situation de l'architecture contemporaine en Italie". La fotografía de Figini de las oficinas Frua cita el comentario de S. Giedion: «este edificio es el único en Milán en favorecer la arquitectura moderna».

viviendas en Ostia (1932-35) y Casa de Vía Messina en Roma (1941) de Libera; estos proyectos marcan el paso de la experiencia de los años del Grupo 7 a los proyectos de los años '40 y '50 sobre el tema de la residencia.

QUADRANTE Y
CASABELLA

En el panorama de nuestra investigación, de la contraposición de las corrientes empezada con la fundación de Quadrante²⁶, dirigido por Bardi y Bontempelli, y contrapuesta a Casabella dirigida por Pagano (1932), estamos interesados en tratar el tema de la casa social. La línea editorial de Casabella, fundada en el aspecto funcional y social de la arquitectura, con atención hacia las soluciones constructivas y urbanísticas²⁷, publica tres números sobre la casa popular en 1941; mientras que Quadrante se deja llevar por la «poética que ya desde principio había interesado al Grupo 7, y que propone como lema de su posición “el templo y la máquina” y la presencia ineludible del volumen»²⁸.

TRIENAL DE MILÁN,
1933 CRITICA DE E.
PERSICO

La publicación de Quadrante coincide con la primera edición de la Trienal de Milán en 1933, cuyos temas provocarán la reacción de los críticos de Casabella. Figini y Pollini diseñan la Villa Studio para un artista, inspirada en una casa pompeyana²⁹; Terragni presenta con Lingeri la Casa en el lago para artista. Otros proyectos expuestos eran casas unifamiliares con temas ocasionales: casa para los novios, casa de vacaciones, realizadas ahora también por los jóvenes arquitectos.

La frivolidad de los temas fue criticada duramente por E. Persico³⁰, según el cual los racionalistas italianos, después de un inicio prometedor en la bienal de Monza de 1930, habían olvidado las exigencias de la arquitectura racional e internacional y se habían dedicado a ejercicios estilísticos, perdiendo la ocasión para dar una contribución eficaz al tema de la construcción de la casa. Persico, en efecto, observaba la Casa con la estructura de acero diseñada por Pagano, Albini y cinco arquitectos más, describiéndola como ejemplo para «liberar la arquitectura italiana del gusto de los tradicionalistas y para conferirle la tarea de iniciativas prácticas en relación con los problemas del

26 “Quadrante” se funda en mayo de 1933: es dirigida por Bardi y Bontempelli, que sostenían la arquitectura racionalista y la extranjera; Bardi también participó al CIAM de Atenas de 1933 con Bottoni, Terragni y Pollini. En el primer número de Quadrante se volvieron a publicar los cuatro artículos del Grupo 7 y el Programa de Arquitectura redactado por Bottoni, Cerenghini, Figini, Frette, Griffini, Lingeri, Pollini, BBPR (faltan Terragni y Libera). El último número, 28 de octubre de 1936, consiste en la publicación en dos volúmenes de la Casa del Fascio, considerada como ejemplo de realización de los principios racionalistas enunciados en aquellos tres años.

27 G. Ciucci escribe que Pagano critica la arquitectura que se abandona al lirismo sin comprender el valor social de la misma; además releva que esta visión ya se había manifestado en las palabras de Pagano en la introducción del Miar publicada en *La Casa bella*, núm. 40, abril 1931, pág. 67.

28 Entrevista con A. Saggio del 21/03/2017. Continúa Saggio a propósito del tema: «Cuando luego el “partido del racionalismo” deja de existir, se asiste a la evidente explosión con la Casa del Fascio de Como: Pagano la crítica por ser estetizante y Quadrante la convierte en el símbolo de su visión “mediterránea”. Cuidado: Quadrante en su conjunto, y no Terragni, porque Terragni intenta dar una lectura funcional, no poética, tratando de absorber algunos valores funcionales. Es muy interesante que Terragni intente dar una interpretación funcional, consiguiéndolo relativamente».

29 «La villa estudio donde, por fin, nos había parecido (y sigue pareciéndonos) realizar lo tanto o lo poco que llevábamos años madurando. Construcción provisional, surgida en el parque con muchas otras», en Fig. - Pol. 8.4. *Articoli miei (di Figini)*.

30 Edoardo Persico, crítico de arquitectura, en 1930 había trabajado en Milán en la ex galería de Bardi, heredada por los hermanos Ghiringhelli (la galería Il Milione); escribe para Casabella la sección “Stile” y llega a ser co-director de la revista con Pagano en 1932. Persico se había formado en Turín, con L. Venturi; junto con Pagano y Sartoris frecuenta el ambiente de Gualino, empresario turinés que acoge jóvenes intelectuales y artistas, que se sentían obligados a interpretar la sociedad en transformación, basada en el trabajo pero tratando de educarla al gusto por lo moderno. Véase Ciucci Giorgio, *Gli architetti e il fascismo. Architettura e città, 1922-1944*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 2002, págs. 48-50.

país»³¹. El problema percibido por Persico era que la modernidad ya no estaba relacionada con un asunto funcional y social, identificado en el diseño de la ciudad moderna en relación con las necesidades del vivir de la masa, sino con un problema de “estilo”.

Persico escribe en 1934 que «para nosotros el racionalismo italiano ha muerto»³², auspiciando una vuelta a las razones originarias de las que había surgido la renovación de la arquitectura: no en Roma, sino en Turín y Milán, ciudades en que el racionalismo se podía erigir e impulsar la cultura social e industrial, convirtiéndose de esa manera en una fuerza activa dentro de un «estado, de hecho, europeo».

El racionalismo apoyado por Persico es, pues, el racionalismo de la exposición del 1928, de los motivos prácticos suscitados por la arquitectura internacional, que había llevado a Roma ejemplos de casas populares, de teatros, de construcciones industriales³³.

Éste es el problema cultural y arquitectónico, suscitado por Casabella con la publicación de los tres números sobre la vivienda popular y con la invectiva de Persico, a quien se les enfrentarán Terragni, Figini y Pollini, Libera, en los proyectos analizados en los siguientes párrafos.

7.2.

Ciudad satélite obrera en Rebbio de Terragni y Sartoris, 1938.

La experiencia proyectual de Terragni en los cinco años entre 1933 y 1938 afecta distintos temas, entre concursos institucionales y proyectos solicitados por privados en Milán y en Como, obteniendo pronto notoriedad y éxito profesional, y la madurez en su expresión de arquitecto³⁴: se trata de proyectos conocidos y estudiados por la importantísima contribución al panorama arquitectónico italiano y europeo. Pero el proyecto de la ciudad satélite de Rebbio fue entre los primeros³⁵ en que Terragni se enfrentó con el diseño de escala urbana, y este proyecto lleva a establecer una conexión con las teorías de construcción de la ciudad y de reforma social iniciadas en los años del Grupo 7.

En este proyecto de Terragni y Sartoris el tema central es el tema de la casa social, para el pueblo y para la reforma de la sociedad, de la que Persico había lamentado la falta y el descuido en las manifestaciones de los racionalistas.

G. Pagano³⁶ presentó el proyecto para el barrio obrero en Rebbio en «Construcciones-Casabella»

³¹ Melograni Carlo, *Architettura italiana sotto il fascismo*, Bollati Boringhieri, Venaria Reale, 2008, pág. 72.

³² «En 1933 y 1934 Persico escribe que el racionalismo italiano ha muerto, lo escribe, no lo inventamos nosotros. Si consultas el número de Quadrante, en la Casa del Fascio de Terragni la palabra Racionalismo ¡no aparece nunca! Esta obra maestra del racionalismo italiano del momento no la toman en consideración ni siquiera ellos. ¿Por qué?», G. Ciucci, entrevista de 14/03/2017.

³³ Melograni, *op.cit.*, pág. 195.

³⁴ Los proyectos más importantes de Terragni entre 1933 y 1938 son: Casa de Fascio de Como (1932-36); concurso Palazzo Littorio, solución A e B (1934), Asilo Sant'Elia en Como (1934-36/37) y cinco viviendas colectivas en Milán (véase nota núm. 44 de este párrafo).

³⁵ En 1937 Terragni predispuso un plan de recuperación para el centro histórico medieval de Como “Cortesella”.

³⁶ La acción de Pagano a propósito del papel social del arquitecto en la construcción de viviendas populares, empieza en Casabella y se hace más concreta con la presentación de su trabajo de investigación “arquitectura rural italiana” (1936). La colección de fotografías de casas rurales, recogidas en alrededor de cuatro años de trabajo por Pagano y W. Daniel, se propone de rescatar e interpretar la tradición edilicia italiana a través de un concepto moderno de la funcionalidad y esencialidad que podía representar el punto de partida para proyectar nuevos edificios. Véase Sabatino Michelangelo, *Orgoglio della modestia*, Franco Angeli Editore, Milano, 2013, págs. 163-165. La investigación de Pagano sobre el tema de la casa popular continuará interesando también Ireneo Diotallevi y Franco Marescotti y culminará en el proyecto de Milano Verde (1938) y de la “ciudad horizontal” (1940), véase capítulo 7, párrafo 3.

Giuseppe Terragni, Alberto Sartoris, plan general y perspectivas del Barrio obrero de Rebbio, Como, 1938.

Walter Gropius, Barrio Dammerstock, Karlsruhe, 1929.

Albini, Gardella, Minoletti, Pagano, Palanti, Predeal, Romano, "Milano Verde", 1938.

de 1941, en el que aparecían también los proyectos realizados para el EUR de Roma, abriendo el número 158 con el editorial “Las ocasiones perdidas”: se refería al hecho de que el barrio de Sartoris y Terragni no se realizó.

El barrio representaba una excepción en el panorama italiano con respecto a las viviendas obreras que hasta entonces se habían realizado ³⁷; además se podía considerar concretamente un experimento de nueva ciudad, organizada según criterios funcionales establecidos a nivel internacional en 1933³⁸ de que Terragni y Sartoris ofrecieron una versión reelaborada y concretada en su propio contexto geográfico: Como.

PLAN URBANO DE COMO

La ocasión nace, en efecto, del plan urbano de Como, diseñado por Terragni, Bottoni y por los arquitectos de Como, y presentado en el barco Patris II³⁹.

El plan lo recordó P. Bottoni como «la primera aplicación de los principios, formulados por el CIAM en el IV congreso, en el que participamos, Terragni y yo [...] que encontraron aplicación en el proyecto C.M.8 (Como-Milán 8), que presentamos para el Plan urbano de Como en base a la metodología de las funciones»⁴⁰.

El área de Rebbio representaba una de las nuevas expansiones de la ciudad; después de cuatro años se volvieron analizar algunos de sus aspectos determinantes, de los que los más importantes eran la previsión de incremento de la población, la nueva estación de trenes Como-Camerlata situada al este del nuevo barrio⁴¹ y la cercanía con las zonas industriales, de la madera y la artesanía, situadas a sur-oeste. Rebbio nacía, pues, como *barrio obrero* para satisfacer las necesidades de viviendas, pero, debido a la cercanía con la estación lo habitarían no solo obreros, sino también ciudadanos.

BARRIO OBRERO DE REBBIO

Importante novedad del proyecto de Terragni y Sartoris es la instalación de distintos servicios en el barrio, que le confieren a este asentamiento un carácter de semi-autonomía. Igualmente importante es la posición geográfica de la zona:

un terreno abierto y ventilado, cerca de las colinas, con vista panorámica y oportunamente distanciado de la carretera de tráfico gracias a una faja de campos cultivados⁴²; aspectos geográficos que también habían caracterizado los primeros barrios modernos alemanes, como el Praunheim de E. May en Frankfurt (1926).

³⁷ Según Marescotti, los barrios obreros en Italia se habían construido gracias a la iniciativa industrial a finales del siglo XIX, en Diotallevi Irenio, Marescotti Franco, “La casa popolare in Italia”, *Casabella-Costruzioni*, núm. 164, 1941, págs. 28-37.

³⁸ A finales del IV CIAM se identificaron cinco principios en los que basar los futuros diseños urbanos: «1. Por lo espiritual y lo material la ciudad tendría que asegurar la libertad del individuo y los beneficios de la acción colectiva; 2. Todos los asentamientos urbanos tendrían que basarse en la escala humana; 3. Urbanismo tendría que determinar las relaciones entre lugares reservados respectivamente al vivir, al trabajo y al ocio, en acuerdo con el ritmo de las actividades cotidianas de los habitantes; 4. Las residencias tendrían que considerarse como elemento central de la organización urbana; 5. Los elementos materiales que el organismo puede ordinar y combinar son el cielo, los árboles, las casas, los puestos de trabajo, los espacios colectivos (que comprenden los espacios del ocio) y el tráfico», en Mumford Eric, *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960*, MIT Press, Cambridge Massachusetts, 2000, pág. 87.

³⁹ Las noticias del plan urbano de Como y la relación escrita por Terragni, P. Bottoni, C. Cattaneo, L. Dodi, G. Giussani, P. Lingeri, M. Pucci, R. Uslenghi, “Studi e proposte per Como nel quadro regionale” se encuentran en Mantero Enrico, *Giuseppe Terragni e la città del razionalismo italiano*, Dedalo libri, nota núm. 25 y págs. 117-121.

⁴⁰ La cita procede de B. Zevi, en Zevi Bruno, *Giuseppe Terragni*, Zanichelli, Bologna, 1980, pág. 102.

⁴¹ La estación de trenes Como-Camerlata fue activada en 1937.

⁴² Podestà Attilio, “Progetto di un quartiere operaio”, *Costruzioni-Casabella*, núm. 158, febrero, 1941, pág. 34.

Giuseppe Terragni, Alberto Sartoris, perspectivas del barrio obrero de Rebbio, Como, 1938.

Pagano, en efecto, describirá este proyecto como: «principio de aquella descentralización tan deseada para marcar también la posibilidad de construir verdaderos barrios residenciales» siendo una zona que «situada tan cerca de Milán podría representar un fácil y elegante suburbio de la capital lombarda»⁴³.

Sin embargo, Rebbio nace sobretodo como barrio popular, que funda su carácter de economía en la intención de uniformar los aspectos urbanísticos, tipológicos residenciales y constructivos, integrados con los requisitos de salubridad para la oferta de casas sociales. Estas consideraciones se reflejan en las elecciones de proyecto de los dos arquitectos, que enfrentaban por primera vez la doble escala, urbana y arquitectónica: Terragni había construido cinco edificios para la clase medio-alta de Milán, mientras que Sartoris había realizado algunas investigaciones sobre las viviendas colectivas, diseñando edificios altos distribuidos por escaleras⁴⁴.

PLAN GENERAL En la planimetría general se nota que la distribución de «esvástica partida» divide en sectores diferentes las funciones del barrio: servicios, colectivos y cívicos⁴⁵, instalaciones deportivas⁴⁶, colocados todos juntos en el gran espacio a este; y residencias organizadas en líneas de alrededor de 100 metros de largo que, como alas, se originaban del eje central. Las casas, dispuestas ortogonalmente con respecto a las avenidas este-oeste y, pues, orientadas a lo largo del eje norte-sur, se sitúan sobre trazados paralelos, debidamente distanciados – rechazando diseños urbanos como la “calle-pasillo” y el bloque edilicio a patio – con la evidente finalidad de mejorar el confort climático, la ventilación, la exposición y la visual, asegurando la vista hacia las colinas a la mayoría de las casas.

La estructura general de Rebbio recuerda la del barrio residencial Dammerstock de Gropius en Karlsruhe (1929), donde las construcciones están orientadas perfectamente, dispuestas paralelamente entre ellas, y distanciadas según cálculos exactos, obteniendo una composición simplificada de volúmenes puros. Desde el punto de vista funcional, el barrio Dammerstock representa uno entre los primeros experimentos residenciales en que se ha establecido una correspondencia entre el diseño de la estructura urbanística y la mejor exposición de las viviendas, produciendo una fuerte dependencia entre los dos componentes de proyecto. Los mismos criterios funcionales y resultados volumétricos los han considerado Terragni y Sartoris por lo que concierne la dimensión y la disposición de las viviendas económicas de Rebbio, favoreciendo, de esta manera, un amplio desarrollo de jardines y zonas verdes equipados, calculados generosamente con respecto a las superficies cubiertas.

TIPOLOGÍAS DE EDIFICIOS Las residencias y los servicios también se calculan según las necesidades de vivienda. Los dos arquitectos decidieron adoptar varias tipologías de edificios residenciales: una intensiva, compacta y alta seis plantas, y otras extensiva, de una y dos plantas, dispuestas en la zona según una inserción gradual en el paisaje.

43 Pagano Giuseppe, “Progetto di un quartiere operaio”, *Casabella-Costruzioni*, núm. 158, 1941, pág. 34.

44 Casa Ghiringhelli (1933-1935), Casa Toninello (1933-1935), Casa Rustici (1933-1936), Casa Lavezzari (1934-1937), Casa Rustici-Comolli (1934-1938) junto a Pietro Lingeri. Sartoris había presentado la “Casa a cingoli” en la exposición del MIAR de 1931.

45 Servicios de carácter cívico son: sede del fascio del barrio, torre littoria con arengario, sedes de actividades de recreo para trabajadores, sede del instituto autónomo de las casas populares; servicios de carácter colectivo son: escuela primaria, guardería, iglesia, polideportivo, sede de la GIL, mercado cubierto y abierto, centro comercial con venta de alimentos, en Podestà Attilio, “Progetto di un quartiere operaio”, *op. cit.* pág. 34.

46 Las numerosas instalaciones deportivas se habían pensado como ampliación de las ya existentes en Como, haciendo de Rebbio una nueva centralidad autónoma.

FACCIATA EST

FACCIATA OVEST

SEZIONE LONGITUDINALE

PIANO TIPICO

FIANCO

SEZIONE A.B.

FIANCO

FACCIATA

OVEST

ALLOGGIO TIPO

IPERFICIE UTILE MEDIA ALLOGGIO 39.80

IPERFICIE UTILE MEDIA ALLOGGIO 39.80
IPERFICIE UTILE MEDIA QUINQUE 6.70
DENSITA' ABITATA 0.54
IPAZIUNITA' 194

FACCIATA EST

FACCIATA OVEST

SEZIONE LONGITUDINALE

PIANO TIPICO

SEZIONE A.B.

FIANCHI

FACCIATA

OVEST

ALLOGGIO TIPO

IPERFICIE UTILE MEDIA ALLOGGIO 53.92
IPERFICIE UTILE MEDIA QUINQUE 6.17
DENSITA' ABITATA 0.31
IPAZIUNITA' 212

FACCIATA OVEST

FACCIATA EST

SEZIONE LONGITUDINALE

PIANO TIPICO

PIANO TERRENO

SEZIONE ASSONOMETRICA ALLOGGIO TIPO

ALLOGGIO TIPO

SEZIONE ASSONOMETRICA ALLOGGIO TIPO

ALLOGGIO TIPO

SEZIONE TRASVERSALE

IPERFICIE UTILE MEDIA ALLOGGIO
IPERFICIE UTILE MEDIA QUINQUE
DENSITA' ABITATA
IPAZIUNITA'

Giuseppe Terragni, Alberto Sartoris, tipologías de viviendas en las casas bajas (arriba) y altas (abajo), Rebbio, 1938.

No obstante el tema del congreso de Bruselas fue «¿Casas altas, medianas o bajas?»⁴⁷, la combinación de diferentes tipologías en un barrio todavía no se había experimentado concretamente en Italia. En efecto, en 1938 en Milán un grupo de arquitectos, incluso Pagano, estaba trabajando a la propuesta de un barrio llamado “Milano Verde”, colocado no muy lejos del centro de la ciudad en una amplia superficie de propiedad pública y caracterizado por dos tipologías de viviendas, dispuestas de manera gradual para ocupar el área logrando un nuevo ritmo urbano⁴⁸.

La finalidad de Milano Verde era demostrar la validez de soluciones para vivir, diferentes de las usuales de ciudad uniforme que explotaría al máximo nivel el suelo a disposición.

En el caso de Rebbio la elección de diversas tipologías aseguraba, además de un diseño diferente y colocación en el paisaje, una mayor flexibilidad en alojar familias más o menos numerosas; elección que encontró confirmación en la amplia gama de casas-tipo que Terragni y Sartoris diseñaron. Al diseñar edificios altos y bajos, la intención de Terragni y Sartoris no era la de proponer una separación a nivel social: la clase de las viviendas no es diferenciada, es más, las dimensiones de las casas y de las habitaciones son estandarizadas y distribuidas ecuanímente. Las “casas bajas” se dividían en dos tipos, de una y dos plantas, y en efecto las viviendas tenían dimensiones iguales a las de las torres de seis plantas. La diferencia no es pequeña, ya que la casa de una sola planta no es frecuente en el uso de vivir italiano, y en Europa, cuando se presentan proyectos “modernos” de casas de una planta, en la mayoría de los ejemplos se trata de casas con patio, como propondrá Adalberto Libera en el barrio Tuscolano de Roma (véase capítulo 7, párrafo 5).

DIMENSIÓN DE LAS VIVIENDAS	Los ocho edificios altos son de tipología con galería ⁴⁹ , con dos o tres escaleras sin ascensor, para 60 viviendas cada uno. Las casas adosadas se han estudiado en cuatro variaciones: de una planta con dos y tres habitaciones, y de dos plantas con dos y tres habitaciones, para 42 viviendas cada una línea. Cada tipología de casa se compone de viviendas de dimensiones reducidas, pero dotados del espacio necesario según el concepto de <i>Existenzminimum</i> : una, dos o tres habitaciones con superficie útil de 20, 32 y 40 metros cuadrados. La disposición de las habitaciones varía según la tipología de residencia, de esa manera se obtienen en total ocho tipos de planta ⁵⁰ , doce fachadas diferentes y cinco tipos de bloque edilicio.
----------------------------------	--

Los criterios distributivos de las viviendas, en cambio, siempre son los mismos: exposición de los ambientes principales, sala de estar y dormitorios a este, servicios a oeste⁵¹. En las viviendas de dos

47 Pollini Gino, *Elementi di Architettura*, Milano, Tamburini, 1966, pág. 86. Pollini indicaba las propuestas de Gropius para las viviendas de muchos pisos como las propuestas que habían conseguido definiciones sistemáticas. En aquel congreso Le Corbusier presentó también el proyecto para la *Ville Radieuse*, mostrando la imagen de una ciudad con edificios distanciados en el verde.

48 Propuesta de F. Albini I. Gardella, G. Minoletti, G. Pagano, G. Palanti G. Predaval, G. Romano, para el plan “Milano verde”, véase Melograni Carlo, *Architettura italiana sotto il fascismo*, Bollati Boringhieri, Venaria Reale, 2008, pág. 245.

49 La distancia entre los edificios altos es de 52 metros. El edificio con dos escaleras es largo alrededor de 100m y ancho alrededor de 9,20m (galería= 1,80m + vivienda= 7,40m) más 1,50m de balcón saliente.

50 “Las dos casas altas comprenden viviendas de una, dos y tres habitaciones para núm. 4 plantas distintas. Las casas bajas de una planta con dos y tres habitaciones tienen núm. 2 plantas diferentes. Las casas de dos plantas con dos habitaciones tienen núm. 2 plantas diferentes (pero en un diseño aparecen núm. 3 soluciones diferentes). No se conoce la distribución de la casa de dos plantas con tres habitaciones, pero, por supuesto, podríamos considerar núm. 2/3 soluciones diferentes más. La distribución interior de las viviendas de dos habitaciones en las casa altas, además, es parecida a la utilizada por Gropius en Karlsruhe.

51 La única excepción son las casas bajas de una planta con tres habitaciones en las que el dormitorio de los hijos se sitúa a oeste.

habitaciones el ingreso funciona como distribución de todos los espacios; en las viviendas de tres habitaciones se elige una combinación a L entre ingreso y corto pasillo. Del mobiliario solo se diseña el espacio ocupado y la cocina sigue la lógica de la organización económica, pero no se coloca en nicho, como a menudo sucedía en las viviendas para obreros⁵².

Las diferentes plantas prueban que la división lógica de los espacios interiores de las viviendas se podía realizar en un edificio concebido racionalmente y, al mismo tiempo, que la adhesión a un programa funcional en los interiores no producía monotonía en las fachadas. La tipología alta con acceso en galería, en efecto, investigada en las experiencias europeas⁵³, la reelaboran Terragni y Sartoris con dos variantes: una vivienda de una habitación encuentra espacio detrás de las escaleras y se coloca en el entresuelo; y en la galería se crea un estrecho descansillo, realizado para asegurar un ingreso protegido a la vivienda.

A todas las viviendas de las casas altas se les ofrecían distintas pero igualmente buenas condiciones de ventilación e iluminación gracias al empleo de balcones en voladizo ⁵⁴. Estos siguen representando la característica indispensable de las casas modernas, para prolongar la sala de estar hacia el exterior y llevar el elemento verde dentro de la casa.

ECONOMÍA ESTANDARIZACIÓN Y VARIACIONES

La economía de la tipología de galería se obtiene gracias a la repetición de técnicas y elementos constructivos: en los edificios altos no aparecen variaciones especiales en los alzados, aparte del escalonamiento del entresuelo en correspondencia de la vivienda de una habitación.

Las variaciones en los alzados, en cambio, resultan más perceptibles en las casas bajas: las cuatro versiones del tipo en línea, de dos plantas, difieren por la secuencia en que las viviendas se agregan entre ellas, produciendo fachadas parecidas, pero no iguales⁵⁵. A cada vivienda le corresponde su tipología de terraza: completamente exterior, o parcialmente insertada en el volumen.

A. Podestà en Casabella reconoce la «presencia de relaciones controladas entre macizos y vacíos, de invención de armoniosas disimetrías de perspectiva, de pureza de los volúmenes, mesuradamente animados por soluciones expresivas de aérea levedad en los edificios altos y por rítmicas modulaciones verticales en los bajos», obtenidos gracias al proyecto racional de los edificios y las viviendas⁵⁶.

MODELOS EUROPEOS Y SINGULARIDAD ITALIANA

Desde luego, en el barrio de Rebbio Terragni y Sartoris logran una gran vitalidad proyectual, producto del estudio de distintas tipologías de viviendas; vitalidad que no siempre se puede reconocer en los proyectos europeos, como los barrios Praunheim de May en Frankfurt (1926), Dammerstock de Gropius en Karlsruhe (1929) caracterizados por la extrema serialidad, o el mismo Siemensstadt de Gropius en Berlín (1930) con

⁵² La cocina en nicho se realiza en el barrio obrero en Dessau de Gropius (1926-28).

⁵³ E. May, Francoforte (1926); Gropius, Siemensstadt, Berlín (1930); J.A. Brinkman, L.C. Van Der Vlugt and W. Van Tijen, Rotterdam, (1929-30); y también la casa colectiva rusa Narkomfin en Moscú de Moisei Ginsburg (1928-30).

⁵⁴ La ventilación representaba según Dotallevi y Marescotti uno de los problemas principales para las casas de balcón corrido, en Dotallevi Irenio, Marescotti Franco, "Case multipiano", *Casabella-Costruzioni*, núm. 163, 1941, pág.24.

⁵⁵ Las casas de un piso con dos y tres habitaciones difieren solo en anchura (8m contra 8,50m). Los edificios bajos están 22m lejos el uno del otro.

⁵⁶ Según Giulio Carlo Argan, el problema de expresión poética se resuelve concreta y positivamente en el conocimiento unitario de sujeto y objeto, en *Casabella-Costruzioni*, núm. 158, 1941, pág. 34.

volumetrías impuestas del espacio funcional.

En el proyecto de Rebbio notamos, por un lado, un estudio tipológico basado en el puro funcionalismo, alineado a los cánones del *existenzminimum* y a la coherencia entre proyecto urbano y arquitectónico: los modelos europeos, como sucedía ya desde la época del Grupo 7, adquieren también en este caso valor didáctico. Estas normas funcionales, por otro lado, adaptadas a la situación local (geográfica y climática) y a la situación social, producen nuevos tipos de viviendas, obteniendo variedad arquitectónica de las condiciones locales. Aquí reconocemos el rasgo distintivo de la arquitectura italiana, que involucra el paisaje, abierta a variaciones y articulaciones, elementos que no aparecían en los modelos del norte de Europa y motivo de crítica por parte de los jóvenes arquitectos del Grupo 7.

En el proyecto de Sartoris y Terragni, muy regular en la estructura, la inspiración en la naturaleza no es central, no se trata de un proyecto “orgánico”; pero se nota una gran distancia con respecto a la propuesta revolucionaria, rígidamente funcionalista, de la *Ville Radieuse* de Le Corbusier.

PERFECCIONAMIENTO DEL TIPO

La variedad de los alzados también se tenía que conjugar con la economía de la propuesta, y el inteligente uso de elementos repetidos o estandarizados simplificaba, sin por eso reducir la complejidad del tipo arquitectónico: los arquitectos obtienen un buen resultado en la intención de crear una articulación de las fachadas, dominándolas con un lenguaje simple y esquemático. Las volumetrías esenciales con los macizos y los vacíos de las galerías, los balcones y las escaleras, resaltan las modulaciones y variaciones correspondientes a los distintos tipos.

Esta investigación tipológica nos recuerda, sin duda, las ideas del Grupo 7, expresadas en los artículos de 1927-1928 y relativas al perfeccionamiento del tipo, que se obtendría siguiendo el carácter de necesidad. Las casas económicas presentadas en la exposición de 1928 en Roma, en efecto, muestran todas estas características: apartamentos con superficies mínimas adaptadas a las exigencias del vivir moderno, repetición del apartamento tipo en serie, agregación de líneas o filas buscando una articulación rítmica de las fachadas por medio de galerías, terrazas, escaleras, entrantes. Igualmente se nota en el proyecto de Rebbio también la idea de “tipo y serie” expresada por Rava en 1928 (capítulo 5, párrafo 5), según la que, también sin un plan urbano, la adhesión del tipo a las exigencias era suficiente para producir diversificación entre las casas.

RELEVANCIA SOCIAL

En fin, el proyecto de Rebbio adquiere también una importancia social: la breve distancia del centro y la fácil comunicación por medio de la estación de trenes dan lugar a una situación innovadora, esencial para no aislar el barrio obrero, de manera que los residentes se sintieran ciudadanos y no solo obreros. La búsqueda de la igualdad social será el objetivo perseguido por los arquitectos que diseñarán los barrios INA-Casa; lo evidenciarán de manera explícita Figini y Pollini en el barrio Harrar en Vía Dessié de Milán (1951-55), y Libera en la realización de los barrios romanos de viviendas económicas de los años '50.

La “casa para todos” y el programa INA-Casa.

Pagano en 1941 llamó la atención sobre el barrio de Rebbio. En aquel año él, junto con Irenio Dotallevi y Franco Marescotti⁵⁷, se centró en el problema de la casa popular con la publicación de tres números de *Casabella-Costruzioni* (junio, julio y agosto de 1941): los artículos denunciaban que, a diferencia de Europa, en Italia no existían «casas sanas, luminosas, higiénicas, suficientes»⁵⁸ para las capas humildes de la población.

Los tres autores propusieron, pues, un modelo de «ciudad horizontal»⁵⁹ (1940), formado por viviendas unifamiliares de una planta, con planta a L y patio y agregadas por unidades, para las nuevas partes de la ciudad; de esta manera, ellos dirigían el problema de la arquitectura moderna hacia la construcción de las casas populares por medio de la oferta de un tipo de vivienda a medida, la «casa para todos». La intención era la de demostrar una vez más la validez de los métodos racionalistas, y colocar los barrios de viviendas económicas dentro de iniciativas públicas, convirtiéndolos en instrumento eficaz para la reorganización de las ciudades italianas.

VIVIENDAS Y
IGUALDAD
SOCIAL

Un elemento importante en esta investigación es el pasaje en que los autores aluden a dos modelos de agregación desarrollados en el extranjero: la ciudad vertical, formada por edificios de 20 pisos, como por ejemplo la *Ville Radieuse* de

Le Corbusier o los edificios de 10 pisos de Gropius, y la ciudad horizontal de L. Hilberseimer.

Cada modelo proporcionaba diferentes beneficios, que se valorarían en la realización de nuevos proyectos urbanos, y sobre todo en Italia, donde el modelo de las casas de cuatro o seis plantas representaba una solución intermedia que no conllevaba ninguna de las ventajas de las realizaciones europeas.

Además de la preferencia expresada por los dos autores por el modelo de L. Hilberseimer, ellos invocaban la igualdad social en el proyecto arquitectónico de las casas: no existía el problema de la “vivienda popular”, sino el de la “vivienda”.

Esto se tenía que resolver valiéndose de la “organización productiva de la arquitectura”, la normalización de los tipos y la producción en serie. Aquí, una vez más, se encuentra la referencia a temas estudiados y elaborados por los jóvenes racionalistas doce años antes, citados en los artículos de Casabella y completados con una atención especial al tema social de la «casa para todos».

57 Dotallevi Irenio, arquitecto, (1909-1954) y Marescotti Franco, ingeniero, (1908-1991) empezaron a colaborar con G. Pagano en 1937.

58 Dotallevi Irenio, Marescotti Franco, “Problema de la vivienda popular: la casa popular no es un problema menor”, *Casabella-Costruzioni*, núm. 162, 1941, pág. 18. En el artículo ellos explican que la arquitectura racionalista europea ya ha respondido al problema de las viviendas, definiendo diferentes sistemas de agregación de las unidades, que llevan a dos modelos. El problema de la casa popular ya lo habían tratado precedentemente Enrico Griffini (1932), Giuseppe Samonà (1935) y Gian Luigi Banfi. Para profundizar las figuras de estos arquitectos véase Sabatino Michelangelo, *Orgoglio della modestia*, Franco Angeli Editore, Milano, 2013.

59 Las casas con patio producían un tejido compacto, alcanzando una densidad de 250 habitantes por hectárea, que se pensó como propuesta para el área de Corso Garibaldi de Milán. Según Melograni, la propuesta era evidentemente polémica, porque en aquellos años se estaban demoliendo las ciudades antiguas para construir obras monumentales del régimen, y también porque la posición de viviendas económicas en el centro de la ciudad representaba el extremo opuesto de la política urbanística propuesta por el fascismo, véase Melograni Carlo, *op.cit.*, págs. 236-250.

El tema de la «casa para todos», aún antes de hacerse necesidad contingente, fue tratado también por otros arquitectos, incluyendo Libera y Ponti: durante el período de suspensión de la actividad profesional por la guerra, se estudiaron muchas propuestas en previsión de la reconstrucción de la posguerra, y este tiempo se convirtió en momento de reflexión sobre la práctica del arquitecto y sobre su papel «al servicio de la sociedad»⁶⁰. Adalberto Libera, de 1943 a 1946, después de haberse retirado en su ciudad natal de Villa Lagarina, dedicó estos años a una investigación personal sobre la vivienda, recogiendo ejemplos de estructuras, técnicas y modelos distributivos en un libro que se publicará en forma de guía para los arquitectos de la INA-Casa en 1949⁶¹. El problema de las “casas popularísimas” - tratado por Libera ya en 1928 y en 1930 con su artículo “casa minimum” (capítulo 5, párrafo 6) – se cita en dos artículos de 1943, escritos por Libera con G. Ponti y G. Vaccaro, en el que se repite que para enfrentar este problema se necesita: analizar y ordenar las ideas adquiridas en los años anteriores sobre «la determinación exacta de las formas funcionales, la normalización de algunas dimensiones» y organizar su utilización a través de «la estrecha colaboración con los técnicos de las industrias»⁶². En 1942, Libera, en efecto, vuelve a contactar a Giò Ponti, quien también se estaba preguntando cómo interesar a la industria en el inminente proceso de reconstrucción⁶³; entre los dos continúa un intercambio de cartas durante más o menos 3 años: Ponti quería darle más velocidad al proceso edilicio de la futura reconstrucción para ahorrar dinero, ya que sería imposible ahorrar utilizando técnicas tradicionales, y también para mejorar la calidad de la arquitectura utilizando elementos en serie y exactos⁶⁴. Vemos que a distancia de más de diez años, el tema de la casa italiana, tratado por Ponti mediante la involucración de los procesos industriales en el diseño lógico-funcional para poner al día el gusto principalmente burgués (capítulo 6, párrafo 3.1), se dirige ahora a las necesidades de la colectividad y de las casas para las familias.

En la posguerra, el problema de la reconstrucción se plantea no solo en términos de previsión, de reflexión intelectual y proyectual, y de auspicio sino de necesidad.

El programa Fanfani (1949) recoge e interpreta las proposiciones sobre el problema de la vivienda popular que fueron elaboradas durante la guerra por los arquitectos. El plan pretende iniciar un imponente programa edilicio en el país y empleará arquitectos, obreros y empresas

60 Nicoloso Paolo, “Gli architetti: il rilancio di una professione”, en Di Biagi Paola, *La grande ricostruzione*, Donzelli Editore, Roma, 2010, pág. 97. Según Nicoloso, «La figura del arquitecto nace para responder a una exigencia ideológica, para proporcionarle al país su estilo [...] Al estilo del país se le sustituye el estilo del fascismo. Ahora, en la posguerra, volver a proponer este público servicio se realiza acogiendo ya no las ideas nacionalistas del fascismo, sino las de lo social». Pero también «Piero Ostilio Rossi ha notado que los intereses de los arquitectos de reflexionar sobre los problemas de la edilicia económica se debió a razones más profundas, a una especie de palingenesis moral encaminada a devolverle al oficio del arquitecto un papel social que muchos habían descuidado», comentario citado por Melograni Carlo, *op.cit.*, pág. 215.

61 Nicoloso Paolo, “Genealogia del piano Fanfani”, en Di Biagi Paola, *op. cit.*, pág. 54.

62 Libera Adalberto, Vaccaro Giuseppe, “Per un metodo nell'esame del problema della casa”, *Architettura italiana*, núm. 56, mayo-junio de 1943, y Libera Adalberto, Ponti Giò, Vaccaro Giuseppe, “Per tutti, anzi per ciascuno”, *Il Popolo d'Italia*, 15 giugno 1943; publicados una segunda vez en Libera Adalberto, *La mia esperienza di architetto*, La finestra editrice, Trento 2008, págs. 58-67.

63 Nicoloso Paolo, “Gli architetti: il rilancio di una professione”, en Di Biagi Paola, *op. cit.*, pág. 90.

64 La relación de aprecio entre los dos arquitectos fue sellada en un artículo que Ponti dedica a Libera, donde destaca sus calidades técnicas, modernas y racionales: «Libera nos recuerda las conquistas estructurales y técnicas de la arquitectura moderna, que es energética, estructural y leve. Hoy parte de nuestra arquitectura es demasiado maciza y pesada», en Ponti Giò, “Stile di Libera”, *Stile*, núm. 17, 1942, págs. 10-19, publicado en *Casabella*, núm. 716, 11/2003, pág. 16. El comentario también se puede interpretar como afirmación de la idea de Ponti sobre la industrialización, contra los sistemas constructivos tradicionales, que, en cambio, aparecerán en el plan Fanfani.

durante catorce años, en los que se realizarán alrededor de dos millones de habitaciones, correspondientes a 355.000 viviendas populares.

El plan INA-Casa persigue el objetivo de dar un empleo al mayor número posible de trabajadores inmigrados del campo a la ciudad⁶⁵ a través de una edilicia tradicional; con tradicional, nos referimos a la manera de construir disponible en Italia en la posguerra: se empleaba una combinación entre mampostería y hormigón armado, realizando todo en obra⁶⁶. Por eso, se trata de una edilicia no industrializada, muy distinta de la propuesta de Ponti y Libera, que habían introducido el asunto de elementos prefabricados o componibles⁶⁷.

En esta reforma, Arnaldo Foschini, decano de la Facultad de Arquitectura de Roma, es nombrado director del Consejo directivo de la gestión INA-Casa y le confiere a Adalberto Libera el encargo de dirigir la Oficina de Proyectos.

Libera, que para profundizar sus estudios sobre la casa se había puesto en contacto con el mundo industrial milanés, al volver a Roma después de la paréntesis milanés, exactamente como había ocurrido años atrás con el Grupo 7, representará la conexión entre Roma y Milán, modernizando el sector edilicio, pero empleando a menudo métodos y tecnologías más tradicionales⁶⁸.

Para Foschini el objetivo⁶⁹ es «estudiar los ambientes y los espacios para [...] poder, al mismo tiempo, dar a la vivienda un aspecto alegre y acogedor, además de una perfecta funcionalidad; [...] contribuir con las estructuras edilicias que se realizarán a obtener la armonía arquitectónico-urbanística, que siempre ha tenido mucha importancia en nuestro país en los siglos anteriores»⁷⁰.

GUÍA PARA LAS
VIVIENDAS
POPULARES DE LIBERA

Para asegurar una buena calidad de los proyectos Foschini encarga a Libera de redactar unos libros guía para los arquitectos que participarán al gran programa INA-Casa.

Los primeros dos libros⁷¹ proponen casi cincuenta soluciones de vivienda tipo, esquemas de agregación en planimetría y algunos ejemplos de fachadas, considerados adecuados para resolver el problema peculiar de las casas para los trabajadores; los esquemas tienen que representar una referencia, un «punto de partida claramente determinado y de todas formas subyugable a

65 Datos que proceden de Di Biagi Paola, “La città pubblica e l’INA-Casa”, en Di Biagi Paola, *op. cit.*, pág. 17. Durante la guerra la población huía del campo y venía a la ciudad, fenómeno en el que, como sabemos, se inspirarán las primeras películas neorrealistas, como “Roma città aperta” (1945) o “Ladri di biciclette” (1948).

66 Poretto Sergio, “Le tecniche edilizie: modelli per la ricostruzione” en Di Biagi Paola, *op. cit.*, pág. 120.

67 A Giò Ponti promotor de la industrialización, se le negaron los papeles directivos del plan INA-Casa.

P. Bottoni tampoco recibió encargos, pero participó activamente en la fase en que Pagano planteó el problema de la casa popular. En 1945-46 Bottoni preparó unos programas de edilicia popular, dándole una nueva definición al concepto de suelo público y de propiedad de la vivienda, sucesivamente rechazado por los sindicatos. Los dos arquitectos trabajarán en el barrio Harrar de Milán, entre las obras más importantes realizadas en el programa INA-Casa.

68 Nicoloso Paolo, “Genealogia del piano Fanfani”, Di Biagi Paola, *op. cit.*, pág. 58. Se ha consultado este texto para las relaciones entre Libera y Ponti y la actividad de Ponti entre 1941 y 1949.

69 Según P. Nicoloso, Foschini defiende: la libertad de la profesión, la reconstrucción edilicia – que excluye los elementos prefabricados – la arquitectura atenta a los rasgos locales, en Nicoloso Paolo, “Gli architetti: il rilancio di una professione”, en Di Biagi Paola, *op. cit.*, pág. 77. En este ensayo se explica el papel de Foschini como presidente de INA-Casa.

70 El comentario está en la introducción del segundo manual INA-Casa «Suggerimenti, esempi e norme per la progettazione urbanistica», Roma, 1949.

71 «Suggerimenti, norme e schemi per l’elaborazione e presentazione dei progetti. Bandi dei concorsi» y «Suggerimenti, esempi e norme per la progettazione urbanistica», Danesi, Roma, 1949. En estos libros Libera no pone su firma.

interpretaciones diferentes»⁷².

El programa INA-Casa se convierte para los arquitectos italianos, y especialmente para los principales arquitectos fundadores del Grupo 7, en ocasión de profundizar el tema de la casa en la escala arquitectónica y urbanística.

Como ha precisado G. Ciucci «en la posguerra, cuando se empieza a pensar en la casa y en especial en estas intervenciones, como el QT8 de Milán, los arquitectos del Grupo 7 solo tienen un precedente, o sea lo que ellos realmente han visto, representado por las elucubraciones sobre el habitar y los barrios realizados por los arquitectos alemanes, a los que se quedan si no fieles por lo menos vinculados. No es una casualidad que Libera escriba un libro sobre la tipología de la vivienda, elaborando estas conexiones con su pasado. Pues, ellos establecen una relación, encuentran unas condiciones de trabajo por las que, al fin, se puede realizar la casa colectiva, la casa racional. No es un asunto de lenguaje, porque el lenguaje ha cambiado»⁷³.

72 En «Suggerimenti, norme e schemi per la elaborazione e presentazione dei progetti. Bandi dei concorsi», Danesi, Roma, 1949, sin número de página.

73 Entrevista a G. Ciucci del 14/03/2017.

Luigi Figini, Gino Pollini, Giò Ponti, Barrio Harrar en la Calle Dessié, Milán, 1951-55.

Figini y Pollini, plano de la parcela.

7.4.

Milán: Figini y Pollini, barrio Harrar, 1951-55

El programa INA-Casa se pone en marcha a través de numerosos concursos para proyectar las casas populares; entre los arquitectos seleccionados se encuentran, una vez más, Figini y Pollini, Bottoni, Ponti y Libera. Terragni había fallecido durante los años de la guerra⁷⁴.

PLAN URBANO
DE MILÁN, 1946

A principios de los años '50 en Milán la INA-Casa y el IACP (Instituto Autónomo para las Casas Populares) empiezan a realizar muchos proyectos de construcción de nuevos barrios económicos y populares para enfrentar la expansión urbana de la posguerra. A la descentralización de los nuevos barrios, aprobada en el plan urbano de Milán (1946), no le correspondió el relativo plan de movilidad, por falta de inversiones en el sector de los transportes, lo que confirmaba una visión fundamentalmente no adecuada a las intenciones del desarrollo urbano⁷⁵, y, sin embargo, anclada a una concepción mono-céntrica de la ciudad.

A pesar de que muchos arquitectos habían participado en la fase administrativa a la disposición del nuevo plan urbano, todavía no se habían determinado las indicaciones sobre como plantear el proyecto de los nuevos barrios residenciales. Por esta razón, las primeras grandes expansiones urbanas, como el barrio Harrar en Milán, de 14 hectáreas de superficie, fueron coordinadas por arquitectos de formación racionalista, que ya conocían los nuevos modelos residenciales. Ellos, pues, pudieron intervenir limitadamente en el plan urbano general, pero contribuyeron al diseño de los nuevos barrios, enfrentando el tema de la ciudad moderna según sus ideas personales.

BARRIO HARRAR:
CENTRALIDAD
URBANA

En 1951 Figini, Pollini y Ponti reciben el encargo de coordinar el proyecto del nuevo barrio Harrar. Preocupados por la posición bastante periférica del nuevo asentamiento, cerca del estadio de San Siro, los tres arquitectos deciden colocar al lado de las residencias una serie de servicios colectivos que, además de asegurar al nuevo barrio cierto nivel de autosuficiencia⁷⁶, también representan un lugar de atracción para los demás ciudadanos. De acuerdo con esta lógica, todo el área y las residencias fueron diseñados para transformar el área periférica en parte integrante de la ciudad. El barrio Harrar no se tenía que considerar como «barrio satélite, sino como nuevo barrio urbano, alrededor del que se irán llenando las otras zonas adyacentes»⁷⁷. Según la idea de los diseñadores, la población del barrio no contaría solo con trabajadores de un área industrial, sino también con otras personas que utilizarían los servicios y las comunicaciones con la ciudad: «la población tendrá carácter típicamente ciudadano». Figini y Pollini proyectaron el área trapezoidal entre Via Dessiè y Via Novara, mientras que Piero Bottoni y Giò Ponti con M. Morini y C. Villa diseñaron la parcela a sur-este.

74 G. Terragni murió en 1943, después de regresar de la desastrosa campaña militar de Rusia. G. Pagano, en 1943 se alistó en la Resistencia; fue hecho prisionero, y murió en el campo de Mauthausen en 1945.

75 En 1966 Pollini escribirá: «la aparición de la edificación subvencionada (interviniendo a veces de manera importante) siempre se ha visto disociada de los planes urbanos y la colocación de los nuevos barrios a menudo ha sido casual y relacionada a la disponibilidad de áreas concedidas por las Administraciones» en Pollini Gino, *Elementi di Architettura*, Milano, Tamburrini, 1966, pág. 103.

76 Protasoni Sara, «Il quartiere e la nuova scala della città. Figini e Pollini in Via Dessiè a Milano», en Di Biagi Paola, *La grande ricostruzione*, Donzelli Editore, Roma, 2010, pág. 293.

77 Astengo Giovanni, «Nuovi quartieri in Italia», *Urbanistica*, núm. 7, 1951, pág. 9

Luigi Figini, Gino Pollini, rascacielos horizontal del barrio Harrar, Milán, 1951-55. Planos y sección de las viviendas (arriba), alzado norte y sur (centro), fotografías de la fachada norte (abajo izquierda) y sur (abajo derecha).

El diseño general de Figini, Pollini y Ponti se desarrolla en el ámbito de las investigaciones sobre la ciudad funcional de los años '30, gracias sobre todo al papel de Pollini como primer delegado italiano en el CIAM de Bruselas (1930), a su participación al CIRPAC de Barcelona (1932) y al IV CIAM de Atenas (1933).

En aquel año él pudo volver a considerar de manera crítica al objetivo general de la arquitectura moderna. Según Pollini, los edificios racionales podían existir solo si se concebían dentro de un contexto de urbanismo moderno, en el que las manzanas y los barrios estaban organizados según un «principio de orden y organización funcional [...] Ahora es necesario establecer estas líneas directrices y una clasificación de los elementos urbanos (vivienda, trabajo, ocio) con su comunicación: “la circulación”»⁷⁸.

PLAN GENERAL,
SERVICIOS COLECTIVOS
Y TIPOLOGÍAS

El centro del nuevo barrio – para 5.500 habitantes en 942 viviendas – se dedica exclusivamente a la viabilidad peatonal y las grandes áreas verdes, favorecidas por la agrupación de las viviendas en edificios de muchos niveles, largos entre 100 y 140 metros. La circulación se organiza con un eje peatonal que desde la zona de regreso del trabajo alcanza las residencias y lleva a los servicios, como el bar, las tiendas primarias y secundarias, el cine y el ambulatorio; en el gran área central se encontraban, además, la guardería, la escuela primaria y las instalaciones deportivas para los chicos. Entre 1955 y 1958 se construirá también un centro social. Cabe destacar que los servicios colectivos, como la guardería, una biblioteca y salas reuniones, que habían proyectado Figini y Pollini ya desde el principio, todavía no los habían incluido en el proyecto INA-Casa, publicado en versión definitiva en 1958.

A los edificios altos se les contraponen grupos de casas bajas unifamiliares que completaban la superficie disponible. El diseño general con los 4 edificios altos dispuestos en “molinete”⁷⁹ que encierran la plaza central con árboles y la protegen de las calles de tráfico, indica que el edificio mismo se podía utilizar como estrategia de proyecto, para establecer nuevas relaciones espaciales. Esta estrategia fue utilizada en el lado norte de la parcela, en que los tres bloques horizontales son escalonados para producir vistas en secuencia o «“trávelin”, como se diría en lenguaje cinematográfico»⁸⁰; y aparece, también, en la parcela a oeste de Vía San Giusto: aquí Bottoni sugirió separar un edificio inicialmente largo 200 metros en dos partes para avivar la perspectiva urbana. La combinación de edificios residenciales altos y bajos se coloca en el ámbito de las investigaciones milanesas y lombardas previas, como la de Terragni en Rebbio, la propuesta “Milán verde”, y como estaba realizando Libera en el barrio Tuscolano en Roma (1950-54); pero en este caso, Libera se centra más en la definición de la tipología baja, y coloca las viviendas más pequeñas en un edificio con acceso en galería, alto solo tres plantas (capítulo 7, párrafo 5).

⁷⁸ Se trata de las respuestas al cuestionario relativo a la ciudad funcional, promovido por el CIAM del '33 escritas por Pollini en 15/11/1932, en Fig.-Pol., 9.1.1. *Materiali vari raccolti da Pollini*.

La investigación entre el viaje de Pollini a Atenas, las obras del Grupo 7, y el barrio Harrar se ha publicado en las actas del VIII Congreso AISU “La città, il viaggio, il turismo Percezione, produzione e trasformazione The city, The travel, the Tourism Perception, Production and Processing”, y he explicado los resultados en la ponencia que hubo lugar en Nápoles por el 8/9/2017.

⁷⁹ S. Protasoni subraya que la planimetría se inspira en los esquemas urbanos diseñados por Le Corbusier en la segunda posguerra y entreve cierta semejanza con el plan Pendrecht de 1949 de Bakema, en Protasoni Sara, op.cit., pág. 24. Semejanza señalada también por G. Polin. Los planes de Le Corbusier son, desde luego, los para la *cit-jardin horizontale* (1945), citados por L. Figini en su libro “L'elemento verde e l'abitazione” (1950).

⁸⁰ “Il Quartiere INA-Casa in via Dessi a Milano”, *Urbanistica*, nm. 7, 1951, pg. 20.

Luigi Figini, Gino Pollini, Casas "insulae".

En el barrio Harrar se reconocen dos tipos de bloques compactos: con escaleras cada dos viviendas⁸¹ y con acceso en galería (casa A).

CASA A,
RASCACIELOS
HORIZONTAL

La casa A (1951-53) diseñada por Figini y Pollini y apodada por ellos “rascacielos horizontal”, tiene cinco plantas, tipología con acceso en galería y tres escaleras; contiene 84 viviendas, 28 por planta, con exposición norte-sur. La planta baja del bloque, porticada, está parcialmente cerrada por la presencia de los sótanos. La amplia distancia entre un bloque y el otro se puede explicar con la exposición solar y con la ventilación, además que con el deseo de ampliar las vistas al panorama de la ciudad⁸².

Las viviendas son de tipo dúplex, de dos tamaños, en que el ingreso y parte de la sala de estar de doble altura (5,35 m) están expuestos a norte; el comedor, conexo a la cocina, se dirige a sur, igual que los dormitorios de la planta de arriba. De esta manera, las ventanas de los dormitorios se abren hacia el área central verde. El estudio de la sección⁸³, en que está dibujada una persona que desde el entrepiso mira hacia el exterior, encierra el significado de la elección del tipo dúplex puesto en conexión con el paisaje circundante.

Las fachadas se diseñaron según el tipo de vista: hacia la calle son en prevalencia cerradas y dominadas por la horizontalidad de la galería, de las bandas continuas en leve voladizo – que en la fase de construcción se modificarán, interrumpiéndose – y de los ventanales, confirmando la línea horizontal como solución de la relación entre la calle y la fachada⁸⁴. La fachada que se abre hacia el gran espacio verde es totalmente diferente. La estructura armazón está expuesta en primer plano y la pared resulta retrocedida, creando un espacio logia con plantas verdes, en conexión con la sala de estar. El muro de cierre de ladrillos, retrocedido con respecto a la estructura, recoge la indicación del INA-Casa que sugería construir también con técnicas tradicionales. A pesar de eso, es la estructura de hormigón armado que predomina, y el paso de las columnas se equilibra en tres distancias diferentes, siguiendo la variación del tipo de vivienda y de las escaleras⁸⁵.

CASAS BAJAS
INSULAE

En el lado oeste de la parcela surgen las casas bajas y adosadas, llamadas *insulae* o *casbe*⁸⁶, con viviendas de una o dos plantas. El plan general está libre de trazados geométricos rígidos o repetidos con regularidad: las viviendas se han deslizado para obtener patios. El uso de la estructura mural y de los ladrillos a caravista comunica la vuelta de la arquitectura tradicional. La investigación del tipo se mueve, otra vez, hacia el rechazo de soluciones fijas y a priori: Figini y Pollini diseñan cinco esquemas totales, convencidos de que la flexibilidad del tipo de vivienda fuera determinante.

81 Diseñados por Giò Ponti y A. Fornaroli; por Giò Ponti y G. Ghò; por G. Reggio y M. Tevarotto; por A. Rosselli; por M. Tedeschi; por P. Bottoni, M. Morini y C. Villa.

82 Figini volverá a afirmar que estas casas se construyen para los “*coelicoli*” (palabra inventada que podría significar “las personas a que le gusta el cielo”), en “Il Quartiere INA-Casa in via Dessiè in Milán”, *Urbanistica*, núm. 7, 1951, pág. 20.

83 La elección del tipo dúplex recuerda la *Unité d'habitation* de Le Corbusier en Marsella.

84 A nivel de lenguaje, Pollini recordaba la horizontalidad en Mendelsohn y del Novocomum.

85 Esta solución la experimentaron Figini y Pollini en el edificio de oficinas y viviendas en Via Broletto, Milán (1947-48).

86 Figini en “Architettura mediterranea a Ibiza” (1950) confiere a la tradición vernácula mediterránea el papel determinante en la definición de una alternativa italiana a la época de la estética de la máquina, véase Sabatino Michelangelo “Back to the Drawing Board? Revisiting the Vernacular Tradition in Italian Modern Architecture”, *Annali di Architettura*, Rivista del Centro Internazionale di Studi Andrea Palladio di Vicenza, núm. 16, 2004, pág.169.

Barrio Tuscolano INA-Casa, mapa de las tres fases.

Adalberto Libera, plano de Tuscolano III, 1950-54.

Adalberto Libera, Unidad de habitación horizontal, Roma, 1950-54

Fotografía de la Unidad de habitación horizontal.

Faja de servicios y acceso en Via Selinunte.

Plaza central.

Ambas tipologías de casas resaltan la elección de los arquitectos de equilibrar las tendencias internacionales con las locales. Tanto las casas altas con sus volúmenes compactos como las casas bajas con su disposición fragmentada proporcionan una articulación de edificios enfatizada por un lenguaje esencial: materiales pobres y desnudos, y detalles simples, que caracterizarán los últimos trabajos de Figini y Pollini, como la Iglesia de la Virgen de los Pobres en Milán (1952-54), contemporánea al barrio Harrar.

ELEMENTO VERDE Ese principio se aplica a los distintos tipos de espacio verde: plazas comunes con árboles entre las casas altas; jardines, diversificados en pequeños patios, corrales, huertas entre las casas bajas. Lo que más marca la identidad de este barrio es, sobre todo, el verde: éste permite al habitante participar de la naturaleza y el tema se reconoce constantemente como clave poética de la arquitectura de Figini y Pollini, ya desde la Casa Eléctrica. Figini dedicó su único libro al verde, libro que se publicó en 1950, contemporáneamente a la elaboración del proyecto del barrio Harrar; no es una casualidad si él reflexionará muy detenidamente sobre el papel del verde en la ciudad moderna: «la fórmula “verde en la ciudad” [...] se podrá realizar [...] ampliando y renovando parques, jardines zonas a verde existentes; formando nuevas; eliminando los patios cerrados y conectándolos con grandes espacios abiertos al verde, y transformando, en fin, áreas de barrios devastados en nuevos jardines»⁸⁷. En el libro resultan interesantes algunos fragmentos que subrayan la progresiva sustitución, producida según el autor en los años antes de la guerra, de un «funcionalismo frío y rígido» con una nueva «obsesión por el mundo vegetal y natural».

7.5.

Roma: A. Libera, Unidad de habitación horizontal, 1950-54

El barrio Tuscolano es una de las mayores realizaciones de INA-Casa en Roma, con un área de 35 hectáreas y 3.150 apartamentos construidos para alrededor de 11.500 habitantes. El diseño pasó por tres fases: el Tuscolano I (1950-1951), realizado sobre una idea contenida en el plan detallado de 1949 y encargado a un grupo heterogéneo; el Tuscolano II, diseñado por M. De Renzi y S. Muratori con casas a torre y casas en línea, para 11.500 habitantes; el Tuscolano III, encargado a Libera (1950-1954), para 1.000 personas, por la mayoría inmigrados del Molise⁸⁸.

MODELO HORIZONTAL DE BARRIO La Unidad de habitación horizontal de Libera nace con la intención de fundar una «nueva realidad»⁸⁹, que combine la dimensión de la casa unifamiliar con la escala

⁸⁷ Figini Luigi, *L'elemento verde e l'abitazione*, núm. 7, Milán, Editoriale Domus, 1950, pág. 32.

Leemos que: «uno de los elementos, que dominan la historia de la vivienda humana en su totalidad, es la realización del encuentro del mundo vegetal con la Nueva Arquitectura, durante los últimos treinta años», pág. 34. En el libro Figini expone su idea de arquitectura: «Después de la afirmación – en Europa [...] de la Nueva Arquitectura, no pasó mucho tiempo que un distinto “modo de ver” se impuso en el ámbito de la “nueva óptica” asentada por las corrientes artísticas de vanguardia. Un primer funcionalismo, rígido y frío, se ve sustituido por un segundo menos [...] congelado, donde una reacción es evidente a las huellas residuales de aquel mecanicismo y de aquel futurismo que, igualmente, históricamente originó el mismo complejo movimiento ruso. La abstracta obsesión inicial por la máquina parece empezar a sustituirse (más lógica, más humana) con una nueva obsesión por el mundo vegetal y el mundo natural», *ivi*.

⁸⁸ Las informaciones sobre los datos y las fases del barrio Tuscolano se encuentran en Rossi Piero Ostilio, *Roma. Guida all'architettura moderna 1909-2000*, Laterza, Bari, 2000, pág. 177.

⁸⁹ Libera Adalberto, “Il Quartiere residenziale”, en VV. AA., *Adalberto Libera. La città ideale*, Mondadori Electa, Quaderni di architettura, Milano 2013, pág. 75.

Callejuela de la Unidad de habitación horizontal.

Casa alta: sección y fotografía de la fachada trasera.

Casa alta: planta de la vivienda tipo y fotografía de la fachada delantera.

urbana del barrio residencial, dando lugar a un prototipo de tejido urbano interpretado como «organismo celular formado por un protoplasma, la trama de la edificación de las casas, y por un núcleo, el centro de los servicios colectivos»⁹⁰.

La idea procede de la reflexión sobre modelos agregativos de matriz opuesta: el bloque residencial compacto y la ciudad horizontal de casas bajas⁹¹. Con referencias diferentes con respecto a las de Terragni y de Figini y Pollini, Libera llegó a la misma idea de experimento urbano, que emplea tipologías distintas; pero en este asentamiento, la distribución horizontal prevalece claramente, dejando al único volumen edilicio alto solo tres plantas.

INTERACCIÓN SOCIAL Diferenciándose de los proyectos INA-Casa limítrofes, él diseñó, pues, un modelo en que la disposición de las viviendas alrededor del núcleo servicios mantuviera compacto el asentamiento y permitiera reducir las distancias, volviendo a introducir al mismo tiempo la calidad del vivir en casas abiertas en la planta baja.

Libera recuerda las ventajas sociales, arquitectónicas y económicas de este modelo de asentamiento: éste responde a las exigencias cotidianas de las familias, que pueden alcanzar a pie los servicios primarios y las tiendas del barrio, pasando por calles y espacios verdes sin carreteras; influye a nivel psicológico sobre los residentes, que «distinguen el espacio de su propia comunidad y, consecuentemente, se sienten impulsados a cuidar de su barrio, con la colaboración de los demás residentes»⁹²; esto favorece, consecuentemente, la interacción social, y para favorecerla Libera diseña dos tipos de espacios públicos: la plaza central y las callejuelas entre los edificios. Las soluciones arquitectónicas proceden de esta idea y evidencian las relaciones entre las partes: residencias, servicios y espacios colectivos.

El aspecto económico del proyecto se manifiesta en la sencillez de los elementos constructivos y en la repetición con pocas variaciones de las viviendas de una planta: Libera sostiene que su coste de construcción equivale al de las casas de muchos niveles⁹³. Desde luego no se trata de un modelo que ahorra superficie – solo mil personas en alrededor de 4 hectáreas – sino que es un modelo que apunta hacia la calidad de las viviendas, instaurando nuevas y positivas relaciones e interacciones, en horizontal, para la vida de los habitantes.

PLAZA CENTRAL Y EDIFICIO ALTO La explanada abierta hacia la que convergen las callejuelas de los edificios es el espacio para la colectividad y, sobre esto, se levanta el edificio de tres plantas. La plaza y el edificio, levemente girado para aumentar el impacto escénico desde la entrada, establecen una relación simbiótica⁹⁴: la estructura de hormigón armado, aplastada en las fachadas laterales y trasera, adquiere profundidad hacia la plaza mediante el marcado voladizo de

90 Libera Adalberto, "Il Quartiere residenziale", *ivi*.

91 Libera se refiere a la Unidad de vivienda en Marsella de Le Corbusier: «allá en Marsella, la unidad edilicia en bloque, en altura; aquí, la unidad edilicia en superficie», en Libera Adalberto, "Gli spazi all'aperto delle abitazioni nel clima mediterraneo", en VV. AA., *op.cit.*, pág. 71. Para la distribución horizontal del Tuscolano, se inspiró, en cambio, en la estructura de Casablanca, visitada en 1952, en un viaje que lo llevó a Marruecos y Francia, *ivi* VV. AA., *op. cit.*, pág. 75.

92 Especifica que la unidad horizontal «favorece las relaciones entre vecinos», en Libera Adalberto, "Il Quartiere residenziale", *op. cit.*, pág. 76.

93 Sostiene que el coste del asentamiento horizontal era igual al de los edificios de 4 y 10 plantas, construidos en el barrio Tuscolano II, en Libera Adalberto, "Il Quartiere Tuscolano a Roma", *op. cit.*, pág. 79.

94 «Cada fachada notable es dotada de plaza. Recíprocamente cada plaza posee una fachada de mármol y todo eso es importante, porque la arquitectura no tiene a disposición en cualquier lugar estas superbas fachadas de piedra, que sin embargo serían necesarias a la hora de realizar plazas excepcionales», en Sitte Camillo, *L'arte di costruire le città: l'urbanistica secondo i suoi fondamenti artistici*, 2007.

Adalberto Libera, viviendas con patio, planta de la agregación de las cuatro unidades y sección, Roma, 1950-54.

Fig. 45. — Casa a schiera ad un piano.

Adalberto Libera, esquemas de disposición de viviendas con patio, en II Manual INA-Casa, 1949.

Ludwig Hilberseimer, Das Wachsende Haus, 1932.

Ludwig Hilberseimer, Ciudad Horizontal, 1932.

Irenio Diotalle, Franco Marescotti, Giuseppe Pagano, vivienda con patio y plan parcial de la ciudad, en Casabella, núm. 164, 1941.

las plataformas y acentuando el vacío en la planta baja. En contraste con esta monumentalidad, el edificio es del tipo más económico, con acceso en galería, y acoge 32 viviendas de tan solo dos habitaciones, porque pensadas para las parejas o para los solteros.

El barrio está rodeado por un muro perimetral, con la finalidad de proteger sus espacios públicos y privados de las carreteras transitables⁹⁵, y se interrumpe solo en proximidad de servicios y espacios comerciales, situados en correspondencia del ingreso en vía Selinunte. La extensión de viviendas de una planta cubre la restante superficie de la parcela, organizada en rejillas regulares, y no orientadas hacia ejes cardenales⁹⁶.

CASAS A "L"
CON PATIO

La unidad de habitación horizontal se compone de núcleos repetidos, formados por cuatro viviendas agregadas, cada una dotada de su propio patio.

La casa con patio es el rasgo fundamental, y es necesario considerar las razones de esta solución: la idea del patio abierto representa para Libera el confort mínimo que los apartamentos económicos deben tener, aún más en zonas de clima mediterráneo⁹⁷. El patio, en efecto, esporádicamente se había utilizado para calificar el espacio abierto particular en los barrios de viviendas populares: la propuesta de Libera es innovadora porque trata de mejorar la calidad del espacio de la casa, con referencias al tipo romano de la *domus* y traduciéndolo en solución para apartamentos económicos.

La solución de la casa con patio ya la había estudiada el mismo Libera en el segundo libro guía para las realizaciones INA-Casa en 1949, y notamos detalles en común también con sus proyectos de casas económicas de 1928 que, aun siendo solo analogías de distribución interior, representan aplicaciones de las teorías sobre la vivienda mínima⁹⁸.

En el barrio Tuscolano III, la vivienda con patio es la célula que se repite y representa la dimensión exacta de la primera forma de agregación social, el núcleo familiar. Libera había señalado el concepto de casa como unidad básica para la familia en su artículo "Casa Minimum" de 1930 y éste encuentra correspondencia con el *foyer* (hogar) utilizado por Le Corbusier⁹⁹. Notamos, pues, que la reflexión de Libera sobre la casa-célula se reconecte a las inquietudes y los experimentos de los años juveniles y sigue manteniendo fuertes relaciones con la historia y la cultura local, de Roma y mediterránea¹⁰⁰.

95 Según J. Farabegoli «no hay duda [...] que Libera considere completamente incoherente [...] poner el uno al lado del otro su rigurosa unidad con la adyacente y fuera de escala Tuscolano II», en Farabegoli Johnny, "Oltre il neorealismo. Il piano Fanfani a Roma", en Di Biagi, *op. cit.*, págs. 419-420.

96 Libera escribe que la solución de orientación hacia el eje helio-térmico ya se había superado, en Libera Adalberto, "Il Quartiere Tuscolano a Roma", *op. cit.*, pág. 70.

97 En el segundo manual para las realizaciones de INA-Casa, 1949, pág. 43.

98 La casa dotada de patio interior aparece en el segundo manual (pág. 43). Al lado de la planta, aparecen las relativas soluciones de agregación de las unidades. La ficha introductora explica, además, el funcionamiento de la casa a nivel técnico, la ventilación y la iluminación y el uso de los ambientes. En este diseño notamos algunas analogías con las casas económicas presentadas por Libera en 1928 (capítulo 5, párrafo 6): en la casa de 20.000 liras la sala de estar es de uso variable, y se puede emplear como dormitorio; en la casa de 40.000 liras, la disposición de las habitaciones se organiza en forma de "L" alrededor de la sala de estar, parecida a un patio cerrado.

99 En 1930 Libera escribió a propósito de la importancia de la casa donde «se desarrolla la vida doméstica y se labra el carácter de un pueblo», Libera Adalberto, "Casa Minimum", in VV.AA., *op. cit.*, pág. 42. Le Corbusier, en el discurso de la inauguración de la unidad de viviendas en Marsella, se refirió a la "célula fundamental de la sociedad": «l'Unité de Marseille commence au feu, au foyer de chaque famille», en Sbrigli Jacques, *L'Unité d'habitation de Marseille*, Parenthèses, 1992, pág. 160.

100 Libera evidencia la necesaria distinción climática entre las áreas de Europa meridional y septentrional, que

A nivel de composición urbana, el barrio adopta un sistema de conexiones entre las casas bajas y la plaza central. Se trata de un cambio gradual, conseguido con estrechas calles interiores equipadas con bancos e interrumpidas por pequeños ensanches, cubiertos por los techos que unen viviendas opuestas; como ha relevado D. Ghirardo, estas callejuelas «echoes the narrow streets of the italian villages»¹⁰¹.

ESQUEMAS DE AGREGACIÓN

Además de los modelos de ciudad sacados de la cultura mediterránea, la composición del tejido del barrio Tuscolano III se refiere a modelos de viviendas horizontales modernos publicados hace pocos años, pero que habían quedado inacabados.

La planta en forma de L la había experimentada L. Hilberseimer como modelo de una «casa que crece» (*Das Wachsende Haus*, 1932) añadiendo habitaciones en las extremidades¹⁰²: se trataba de una casa singular, prefabricada, expandible, idónea para zonas suburbanas y destinada a familias con rentas bajas¹⁰³.

El esquema de esta vivienda se prestaba a la agregación en serie para las nuevas urbanizaciones: las hipótesis de Hilberseimer originaban asentamientos con unidades adosadas o muy poco distanciadas, pero siempre orientadas en la misma manera y dispuestas en líneas rectas, siguiendo la organización urbana típica de las ciudades del Norte de Europa.

En el proyecto de “Ciudad horizontal” (1940), los autores Pagano, Marescotti, Diotallevi (capítulo 7, párrafo 3) recuperan el núcleo en L de Hilberseimer¹⁰⁴, pero reforman su agregación: la unidad se compone de cuatro viviendas que forman un espacio central, abierto y protegido, perteneciente a cada una. Este modelo se consideraba conveniente para los aspectos sociales, constructivos y económicos, urbanísticos¹⁰⁵.

ENTRE MODERNIDAD Y TRADICIÓN

Ambos modelos, el alemán y el italiano, presentaban esquemas agregativos cuya repetición infinita producía una evidente monotonía, rígida y lineal, que Libera quería evitar en las realizaciones INA-Casa. La cualidad de la Unidad de habitación horizontal del Tuscolano III reside en la expresividad arquitectónica, conseguida diferenciando el tejido del núcleo, para «crear elementos de interés: [...] en su contraste y [...]

producen diferentes consideraciones sobre orientación y métodos de ventilación: la cultura edilicia mediterránea debe basarse en estos elementos para descubrir nuevos modelos de asentamiento, teniendo en gran consideración la presencia de espacios abiertos, como balcones, terrazas, huertas o jardines, en Libera Adalberto, “Gli spazi all'aperto delle abitazioni nel clima mediterraneo”, *op. cit.*

¹⁰¹ Ghirardo Diane, *Italy*, Reaktion Book, London, 2013, pág. 141.

¹⁰² Ya hemos escrito que Libera ya desde 1927 seguía Hilberseimer, gracias al libro *Internationale Neue Baukunst* (1927) de su propiedad.

¹⁰³ En el artículo para el catálogo de la exposición de 1927, Hilberseimer evocaba la conveniencia de la parcelización de la ciudad en “ciudad vertical” de torres o rascacielos, espacio óptimo para personas solas y las parejas sin hijos, y “ciudad periférica”, amparo en el que las familias podían conducir la vida doméstica en la planta baja, en Martínez González Placido, *A la luz de Hilberseimer*, Vibok Works, Sevilla, 2015, pág. 56.

¹⁰⁴ Pagano, Diotallevi y Marescotti se inspiran claramente a Hilberseimer, publicado en Casabella de 1941; pues, Libera seguro conocía las investigaciones realizadas por el arquitecto alemán sobre la ciudad horizontal.

¹⁰⁵ Entre las ventajas sociales los autores evidencian la igualdad de las condiciones en todas las viviendas; entre las ventajas constructivas y económicas, la posibilidad de repetición en serie; entre las ventajas urbanísticas, la introducción del sistema «dada su plasticidad» en ciudades existentes como ampliación o reestructuración de zonas interiores, en Marescotti, Diotallevi, “Case Basse”, diseño anexo a Casabella-Costruzioni, núm. 164, 1941.

conexiones que cumplen con su función»¹⁰⁶, según cuanto escrito en sus indicaciones.

Nos parece que Libera quiso solucionar los esquemas repetitivos de las viviendas, persiguiendo una idea de “modernidad tradicional” y combinando las referencias a la cultura y la historia con los modelos urbanos de su tiempo.

La modernidad es explícita a la hora de responder a la necesidad de proporcionar viviendas económicas, funcionales, salubres y dotadas de confort mínimo, según los estándares cualitativos establecidos en los congresos internacionales de arquitectura. La tradición se expresa en la elección de la casa patio y en la relación con el suelo, originando un barrio popular que tenga en máxima consideración las costumbres relacionadas al lugar italiano y mediterráneo y, como señalaron Pagano, Marescotti, Diotallevi, «no debe suprimir las costumbres profundamente arraigadas en nuestra raza»¹⁰⁷.

Señalamos que Libera no considera como un límite los métodos constructivos, económicos y tradicionales impuestos por el programa INA-Casa: el proyecto se les adapta y Libera cuenta con el carácter tradicional de la construcción para las soluciones arquitectónicas. Él vuelve a llamar la atención sobre la identidad arquitectónica italiana, creando un paisaje urbano de densidad variable, a través de la plaza central, el elemento verde, las callejuelas y los techos inclinados, que se oponen a la regla moderna de la cubierta plana¹⁰⁸.

En sus intenciones finales, el barrio Tuscolano III representa un modelo urbanístico expandible, donde «más unidades de viviendas, calculadas para 1.000/2.000 personas pueden generar barrios entre los 5.000 y 10.000 habitantes»¹⁰⁹.

Un experimento urbano que Libera volverá a proponer como tema de proyecto para sus alumnos en la Universidad de Roma diez años después de esta experiencia.

¹⁰⁶ Libera Adalberto, “Il Quartiere residenziale”, *op. cit.*, pág. 76.

¹⁰⁷ Marescotti, Casabella, núm. 163, 1941, pág. 15.

¹⁰⁸ Se recuerda que en 1929 Libera y Pollini, para el concurso del plan urbano de Bolzano, habían dibujado casas para obreros con cubierta plana, a pesar del clima alpino, véase capítulo 6, párrafo 2.

¹⁰⁹ Libera Adalberto, “Il Quartiere residenziale”, en VV. AA., *Adalberto Libera. La città ideale*, Mondadori Electa, Quaderni di architettura, Milano 2013, págs. 72-76.

Adalberto Libera, Barrio Olímpico, Casas a cruces, Roma, 1957-60.

7.6.

Pollini y Libera, el tema de la ciudad moderna en la universidad

LIBERA PROFESOR
EN ROMA

Durante el año académico 1962/63 la cátedra de Proyectos 4 y 5 de la Facultad de Valle Giulia en Roma se la entregan a Libera, ya catedrático en Florencia con L. Quaroni. La idea de ciudad racional es tan arraigada en él, como resultado de sus investigaciones y experiencias de proyecto sobre la casa, que el tema que eligió para los estudiantes es “Barrio residencial para 5000 habitantes en la Via Tuscolana”.

Los estudiantes del cuarto año tendrían que haber practicado en la tipología de una planta, los del quinto sobre la tipología de doce plantas de altura constante: una ciudad horizontal y una ciudad vertical, que se adaptaran a la ciudad de Roma.

Libera eligió el tema del barrio residencial porque para él constituía el resultado más elevado de la experiencia racionalista: es un proyecto urbano con una definición muy clara de las funciones, con viviendas que aseguraran las mismas condiciones; y obliga, además, a reflexionar sobre el modelo urbano de las ciudades históricas italianas, dando atención especial a la variación y la trama de las calles que se cruzan, las plazas y los espacios abiertos.

Estos mismos rasgos todavía se pueden encontrar en su último proyecto urbano, el *Villaggio Olimpico* en Roma (1957-1960), del que había diseñado el plan general con otros cuatro importantes arquitectos¹¹⁰ y en el que había creado un nuevo modelo de asentamiento para residencias, llamado de las “Crocette”: un experimento de carácter prevalentemente horizontal -planta baja libre, 2 plantas de viviendas – que, a partir de los mismos requisitos de las viviendas, llega a una solución una vez más diferente.

Como ha observado L. Barbera: «Roma había sido la más sorda a las vivas propuestas de aquel antiguo grupo de jóvenes arquitectos proféticos, pero la ciudad racionalista, aprendida y compartida en la experiencia del Grupo 7, alcanzó su máximo grado de reconocimiento justo en esta ciudad»¹¹¹.

POLLINI
PROFESOR EN
MILÁN

También en Milán el tema de la casa racional siguió desarrollándose, como núcleo esencial para la construcción de la ciudad y como enseñanza en la universidad: Pollini, catedrático de Elementos de Arquitectura del primer año en el Politécnico en el año 1965/66, eligió el tema de la residencia, especificando que «la célula de la vivienda (y el conjunto de las manzanas de los barrios) se basan en una visión de superación de los contrastes sociales. Los arquitectos racionalistas no tienen, en efecto, ningún interés para los problemas de una casa para la burguesía, distinta de la popular»¹¹².

En el fascículo dejado a los estudiantes, Pollini traza un recorrido del racionalismo de Gropius a la mega forma de Tange, pasando por La Sarraz, los CIAM, la célula residencial, Le Corbusier, recorriendo la historia que él vivió a partir de la experiencia con el Grupo 7.

¹¹⁰ El proyecto fue encargado por el INCIS (Istituto Nazionale per le Case agli Impiegati dello Stato) a algunos entre los arquitectos más importantes de la época: Vittorio Cafiero, Adalberto Libera, Amedeo Luccichenti, Vincenzo Monaco e Luigi Moretti, que proyectaron, sobre una superficie de alrededor de 35 hectáreas, un complejo de edificios, en línea o a cruz, con altura variable de 3 a 5 pisos, rodeados por zonas verdes y levantados del suelo sobre pilares de hormigón armado.

¹¹¹ L. Barbera entrevista del 28/03/2017.

¹¹² Pollini Gino, *Elementi di Architettura*, Milano, Tamburini, 1966, pág. 85.

Interesante es el pasaje en el que Pollini investiga el concepto de la racionalización en la arquitectura, explicando los principios del proceso: el primer principio se relaciona a las determinantes físicas y naturales del contexto (iluminación, aireación, la relación con la naturaleza) que influyen en el proyecto; un segundo principio concierne los problemas de la dimensión de la vivienda, considerada célula constitutiva de los complejos residenciales, que se agregaría en relación a las exigencias de la morfología urbana; un tercer principio de racionalización, relacionado de manera muy fuerte a los demás, y que en Italia todavía no se había concretado completamente, era el proceso general de industrialización edilicia.

Han pasado alrededor de 30 años desde que aparecieron los proyectos del Grupo 7; profundos cambios políticos y sociales han tenido lugar y cada uno de sus exponentes ha realizado diferentes experiencias de proyecto. Sin embargo, también después de la guerra, ellos recuperan y reelaboran los temas tratados en los años del grupo: lógica funcional, perfeccionamiento del tipo, variaciones en la repetición, economía y esencialidad, moderados por colocarse en el paisaje y en el contexto local.

Ya no existe un lenguaje racionalista uniforme, ya no una única regla: hemos visto que aparecen nuevas soluciones de fachada, de estructura y también techos inclinados, testimonios de la recuperación de una tradición rural. Pero las teorías, el método, los temas de proyecto de los años juveniles de la reforma racionalista de la arquitectura siguen evidentes y actuales en la construcción de la ciudad.

Conclusiones

«Edificar sin adjetivos, escribir sobre paredes lisas»

M. Bontempelli, 1933

Para completar esta investigación es importante ofrecer una revisión sintética de los contenidos presentados en la tesis. La tesis persigue estos objetivos:

El papel fundamental del Grupo 7 en la formación de sus protagonistas, a través de la compenetración entre teoría y práctica, compartida durante los años 1926-1931.

La enorme influencia del grupo en la formación y el desarrollo de la arquitectura racionalista italiana en los años '30. Y, finalmente, demostrar que las obras y las enseñanzas de los arquitectos que sobrevivieron a la guerra contribuyeron a poner en práctica los principios de la arquitectura racionalista, coherentemente con las intenciones iniciales del Grupo 7 en el período de la posguerra.

La revisión sintética que se propone a continuación, dividida en tres núcleos temáticos y temporales según los objetivos enunciados, evidencia los resultados del trabajo de investigación.

1. El papel fundamental del Grupo 7 en la formación de sus protagonistas (1926-1931)

El Grupo 7 inventa el racionalismo en Italia: sus miembros idearon su nombre, el programa y los objetivos. Con esta definición se refieren a una arquitectura que se basa en las nuevas necesidades de su tiempo y que utiliza nuevos medios de construcción y nuevas teorías que continuamente se ven actualizadas: se valen del progreso de la modernidad. El objetivo que persiguen es la modernización de la arquitectura en Italia y por lo tanto se hace explícita una gran tensión con la modernidad puesto que los miembros de este grupo creen que sólo existe un camino para reformarla y es necesario recorrerlo. Ya desde muy jóvenes empiezan a perseguir este objetivo, sin vacilaciones.

La redacción de los cuatro artículos programáticos coloca a los jóvenes autores en el centro del panorama y de la discusión arquitectónica italiana, antes de producirse cualquier exposición o de publicar algún proyecto. Los artículos representan la base teórica compartida por el grupo y encarnan una fuente de inspiración para los diseños y las obras realizadas en los años siguientes: La Bienal de Monza (1927), la primera Exposición de Arquitectura Racional (1928), el edificio Novocomun (1927-29) y la Casa Eléctrica (1930).

Ya desde la publicación de los cuatro primeros artículos, y sucesivamente con la práctica proyectual, en el Grupo 7 se dan cuenta de que el cambio que van buscando resulta difícil y la acción prevista no produce los resultados esperados: los encargos serán escasos y las críticas se multiplicarán. Empieza, a partir de este momento, una incansable defensa y promoción del trabajo y de sus principios teóricos, actualizados con nuevos contenidos: la revisión crítica de los modelos extranjeros y la elaboración de una propuesta más específica que atienda al carácter italiano, del que se habla en el párrafo sucesivo.

Los elementos del pensamiento del Grupo 7 tras esta labor de promoción recogidos en artículos y proyectos, al mismo tiempo contrastados y bien acogidos por críticos y colegas, demuestran que el grupo había llegado plenamente al centro de una discusión necesaria y que, por eso, había

adquirido un papel fundamental de guía para todos los jóvenes arquitectos interesados en la renovación.

Todo ello se llevará a cabo gracias a la dirección del Grupo 7, especialmente de Libera, Pollini y Rava que a pesar de las diferencias de carácter o de sus planteamientos personales resulta de gran importancia para poder compartir teoría, métodos y práctica proyectual entre todos sus miembros.

Reciben el apoyo de arquitectos muy conocidos que se manifestarán a favor de su causa, como Minnucci, Pagano, Sartoris o Ponti; contemporáneamente consiguen incluir a sus propios colegas universitarios, Bottoni y Ridolfi entre los más conocidos, y arquitectos más ancianos, como Cuzzi y Gyra, Lingeri o De Renzi. Por otra parte siempre contaron con el apoyo de muchos escritores e intelectuales como Belli, Papini y, sucesivamente, Bontempelli y Bardi. Con estos contactos y alianzas se aseguraron la promoción de su trabajo y se formaron una idea de los temas en los que basar sus proyectos futuros: la casa, los materiales de construcción o la ciudad moderna.

Además de las exposiciones, cabe destacar la participación en concursos de arquitectura para los cuales, los miembros del grupo trabajaron individualmente o asociados como Figini y Rava en el concurso Enapi (1928), Libera en el concurso para los Interiores económicos (1928) y Pollini y Libera en el PRG de Bolzano (1929); mientras que a Terragni se le encargan los primeros trabajos. A partir de todo lo anterior, los arquitectos aprovecharon la ocasión de confrontar sus ideas y compartir referencias prácticas en los trabajos sucesivos.

Surge, pues, en este período un método de trabajo basado en la colaboración, que sobrevivirá también en los años sucesivos a la disgregación del grupo¹.

Junto a los vínculos con los arquitectos italianos, los intercambios con el extranjero representan un elemento importante: viajes, libros, revistas, participación en exposiciones en el extranjero y una variada y nutrida correspondencia. El Grupo 7 entablará relaciones con los principales exponentes del movimiento moderno europeo y con ello confrontarán ideas y opiniones sobre los desarrollos teóricos y constructivos de la arquitectura; podrán establecer así su propia línea proyectual, lo cual también servirá para reforzar su propia postura “política” en Italia. La implicación será tal que por ejemplo Pollini y Bottoni serán nombrados miembros italianos en los primeros CIAM y los CIRPAC (1930, 1932), hasta finales de los años '40.

Consecuentemente, podemos afirmar que las obras realizadas por los miembros del Grupo 7 durante el limitado período de actividad conjunta sufren la influencia de las indicaciones operativas que acabamos de describir. También cabe destacar que las premisas de los proyectos de las Casas Económicas de 1928, del Novocomum y de la Casa Eléctrica han nacido y se han elaborado según estas dinámicas, procedentes de las reglas y de los objetivos del grupo. Por lo tanto, el hecho de estar en grupo es de grandísima influencia para sus componentes en los años 1926-1931, pero, como explicaremos en los párrafos sucesivos, esa misma influencia se seguirá notando también muchos años después.

¹ Nos referimos, sólo como ejemplos, a las colaboraciones en los concursos de los años '30: Palacio del Littorio (1934), Escuela de Arte de Brera (1935), Palacios de las Fuerzas Armadas en el E42 (1937-38) y las instalaciones de las exposiciones fascistas, como la Exposición de la Revolución Fascista (1932), la Exposición de los Campamentos de Verano (1937), en la que los arquitectos del Grupo 7 trabajan siempre en grupo con los colegas racionalistas.

2. Las vicisitudes del Grupo 7 y su influencia en el racionalismo italiano en los años '30

La investigación subraya el papel decisivo del grupo en el desarrollo de la arquitectura racionalista en Italia y en la formación de sus miembros.

Con la Primera Exposición de arquitectura Racional (1928), el Grupo 7 se introduce por primera vez en el ámbito político y, gracias al impulso de Adalberto Libera, se mueve hacia Roma para conquistar la platea institucional. Si se hubiera quedado en el Milán industrial y burgués, el racionalismo no se habría difundido en todo el país.

En esta ocasión, ellos demuestran que el racionalismo no es una tendencia, sino un recurso a través del cual conseguir la necesaria modernización de la sociedad, como lo prueban los proyectos expuestos: casas económicas para las ciudades que se iban ampliando, decoraciones interiores para reformar la experiencia del habitar y nuevos establecimientos industriales.

El Grupo 7 se dará cuenta de que las casas son tanto el punto de partida de la modernización como representan la comprobación de las teorías europeas, si bien habrán de adaptarse al contexto italiano. Puesto que la idea de la reforma moderna ha nacido en el ámbito internacional, es necesario dar una identidad nacional al racionalismo a través de la historia de la arquitectura italiana, persiguiendo una línea de continuidad con ella.

El tema de la casa, coincidiendo casualmente en las intenciones del grupo, se concreta en los encargos del Novocomum (1927-29) de Terragni y de la Casa Eléctrica (1930), elaborada por cuatro miembros del grupo.

Estas dos obras se colocan de inmediato en el contexto teórico ya postulado por el grupo, porque ayudan a definir la identidad distintiva del racionalismo italiano con respecto a los otros movimientos europeos, identidad que se manifiesta en la combinación de un valor funcional y otro poético.

Los arquitectos afirman que la sola componente funcional no tiene cabida en Italia, sino que es necesario asociarle una "alma poética", que incluya el lugar, la naturaleza y la tradición. En efecto, en el último artículo², será el mismo grupo el que reconocerá la existencia de dos tipos de racionalismo: el racionalismo internacional y el mediterráneo, como línea de separación entre la arquitectura italiana y la extranjera. Se hace evidente la peculiaridad del aporte italiano: la sola racionalidad no es suficiente para producir trabajos con cualidades artísticas, sino que es necesaria la intervención de la emoción creativa para que se realice el binomio "construcción-arte" del que habla Libera en sus escritos de 1928³.

El Grupo 7 introduce, pues, la discusión sobre los contenidos y los rasgos de la reforma arquitectónica para la Italia de los años '30, a partir de las dos obras completadas: el Novocomum de Terragni, del que se discute enseguida en las principales revistas italianas, *Domus*, *Casabella*, *Natura* y *Dedalo*; y la Casa Eléctrica, presentada también en *Domus* y *Natura*.

En el momento de máximo auge de su popularidad, el Grupo 7 decide disgregarse para transformarse en un movimiento nacional, el M.I.A.R. (1931): un conjunto heterogéneo de profesionales, ubicados en las principales ciudades italianas, con la finalidad de realizar una acción a nivel nacional. Esto sobrevivirá muy poco, pero será importante para lanzar las carreras personales de los arquitectos del grupo y afirmar el movimiento racionalista durante los años '30.

2 Grupo 7, "La nostra inchiesta sull'edilizia nazionale", 1930.

3 Minnucci G., Libera A., "Introduzione all'esposizione", 1928.

A través de las actividades puestas en marcha en los años 1928-31, exposiciones, proyectos, comisiones y la formación del Miar, se demuestra como el Grupo 7 se ha impuesto como grupo guía en el desarrollo del racionalismo en los años '30, aunque inicialmente prevalentemente a nivel teórico. Todo tipo de discusión relativa al papel de la arquitectura racional, en efecto, se origina en las iniciativas colectivas y en las críticas a las obras del Grupo 7.

La influencia a nivel práctico resultará más evidente pocos años después: no sólo todos los jóvenes colegas cercanos y ajenos al Grupo 7 y al Miar se ven envueltos en la reforma racionalista, sino que también a nivel institucional, los arquitectos de la vieja generación adecuan el lenguaje arquitectónico de los grandes proyectos⁴, como la Ciudad Universitaria en Roma (1932-1935), y se valen de la participación de los exponentes del grupo, Libera y Terragni más que otros, para la realización de importantes edificios públicos; entre los más conocidos: la Casa del Fascio en Como (1932), el Pabellón Italiano en la Exposición de Chicago (1933), el concurso para la Oficina de Correos en Roma (1933-35) y el barrio EUR (1942).

3. Influencia y continuidad del Grupo 7 en las obras de la posguerra

Observando año tras año las vicisitudes del Grupo 7, esta investigación ha demostrado que hay continuidad en la persecución de los objetivos de reforma de la arquitectura por parte de sus miembros; también ha evidenciado que el tema de la casa permite valorar la influencia del trabajo del grupo en las obras de madurez de sus protagonistas, tanto en los años anteriores a la guerra como en la posguerra.

Se han seleccionado, pues, tres proyectos urbanos de viviendas colectivas de Terragni, Figini y Pollini y Libera, que demuestran la presencia de este recorrido, por medio de la recuperación de algunos temas de proyecto desarrollados durante los años de actividad del grupo.

El proyecto del barrio obrero de Terragni y Sartoris en Rebbio (1938), basado en las propuestas de ciudad funcional y promovido por la recensión de G. Pagano, es un ejemplo de todo esto.

El proyecto racional, según la idea de Pagano, tenía que transformar la arquitectura en un servicio para la sociedad, relacionando el problema de la vivienda con la necesidad de un diseño funcional, eficiente y estandarizado.

En el barrio obrero de Rebbio, Terragni y Sartoris aprovechan la oportunidad para aplicar el proyecto de la casa racional a la ciudad, conformándola con las condiciones del lugar y con las necesidades de las viviendas. Analizando la tipología elegida de los edificios y la variedad de las viviendas realizadas se ve la relación con la idea proyectual del Grupo 7, como, por ejemplo, la experimentación de las Casas económicas en la exposición de 1928.

La combinación de diferentes tipologías de edificios residenciales – asunto surgido con el congreso CIAM de Bruselas (1930) – todavía no se había experimentado en Italia, aparte de la propuesta “Milano Verde” de Pagano, Diotallevi, Marescotti (1938). En el proyecto de Rebbio esta elección combinatoria, asegurando un diseño articulado, no uniforme, con una mejor colocación en el paisaje y una mayor flexibilidad para alojar familias con distintos números de componentes,

⁴ Con respecto a ese asunto, señalamos dos artículos escritos por M. Piacentini publicados inmediatamente después de la Primera Exposición de Arquitectura Racional, en los que se explica su visión de la arquitectura en oposición a la racionalista del Grupo 7. A nivel lingüístico, esta se caracteriza por el abandono de referencias historicistas y eclécticas, introduciendo el uso de elementos estandarizados; mientras que la relación con la tradición se mantiene en los principios de simetría y jerarquía, y también rechaza cualquier referencia al lenguaje industrial.

promovió una variedad de ejemplos de viviendas, que se puede reconocer en la volumetría y en las perspectivas, y que no se había experimentado en los proyectos extranjeros realizados hasta entonces.

Estas soluciones recuerdan las teorías del Grupo 7 con respecto al perfeccionamiento del tipo: la obligación de respetar las condiciones y las necesidades del proyecto hace que la combinación de viviendas-tipo permita garantizar una expresividad que no produce la repetición en serie.

En el periodo de la posguerra, reflexiones parecidas a nivel arquitectónico y urbano se encuentran en los dos barrios INA Casa analizados: el barrio Harrar de Figini y Pollini en Milán (1951-55) y la Unidad de vivienda horizontal de Libera en Roma (1950-54).

Los barrios INA Casa, colocándose dentro del programa de reconstrucción nacional (1949-1963), se convierten, para los arquitectos, en la ocasión precisa para devolverle a la arquitectura su función de servicio público, como lo había previsto Pagano. Estos primeros grandes planes de expansión urbana y los proyectos más importantes se les encargan a los arquitectos que tomaron parte en el Grupo 7, por su comprobada experiencia en Italia y su conocimiento de las propuestas urbanas internacionales.

En la realización del barrio Harrar, Figini y Pollini toman en consideración las investigaciones precedentes sobre la ciudad funcional (CIAM 1930 y 1933) – recordemos el papel de Pollini como comisario italiano – e idean un barrio moderno y organizado de manera funcional. En éste, la combinación de distintas tipologías de casas es fundamental y el tema de la naturaleza, junto con el lenguaje esencial y moderno, ahora se emplea conscientemente como “fórmula de la ciudad moderna”⁵, para conferirle al funcionalismo un aspecto menos rígido y más relacionado con la naturaleza y el paisaje. El Grupo 7 anunciaba la persecución de este objetivo ya desde 1930, empezando con las discusiones sobre la Casa Eléctrica.

En la Unidad de habitación horizontal, Libera llega a una conclusión parecida en relación a la ciudad moderna, aunque con referencias diferentes respecto del barrio Harrar. Se repite la presencia de distintas tipologías de viviendas, pero Libera deja más espacio a las casas bajas. Además de presentar analogías con los proyectos de 1928, la idea del barrio Tuscolano III aplica el proyecto de casa como unidad básica para la familia, descrito en el artículo “Casa Minimum” (1930). El diseño de la casa patio establece fuertes relaciones tanto con la historia de Roma y el mediterráneo como con los modelos de unidades de habitación horizontal modernas que nos recuerdan las propuestas de Hilberseimer y, sobretudo, los ejemplos milaneses de Dotallevi, Marescotti y Pagano⁶. Se asiste, pues, a una combinación de referencias a la historia de la antigüedad pero también hacia lo contemporáneo, según la idea de que la arquitectura debía mantener una fuerte relación con la historia. De esto trata el contenido de los artículos del Grupo 7 y de la apertura de la Exposición de 1928, una idea de “síntesis de pasado y futuro”.

Los tres proyectos reflejan, pues, el intento, y la lograda concreción, de una peculiaridad proyectual moderna e italiana, que revaloriza los criterios internacionales de funcionalidad para satisfacer la componente geográfica, cultural, histórica y del paisaje local.

5 Figini, *L'elemento verde e l'abitazione*, 1950.

6 Esta relación ya se puede reconocer en los primeros esbozos del Barrio Tuscolano (1950). Aquí Libera propone una secuencia de casas adosadas, con zonas verdes muy parecidas a los diseños de Marescotti, Dotallevi y Pagano realizados para el proyecto “Ciudad horizontal” (1940).

Finalmente, cabe destacar la coherencia en la adhesión lógica al método de diseño. Incluso en estos años anteriores y sucesivos a la guerra, empezando con la solución de problemas concretos del vivir, se llega a soluciones urbanas y arquitectónicas lógicas y racionales, según direcciones proyectuales independizadas del precedente lenguaje arquitectónico: el lenguaje de los proyectos INA Casa ha cambiado y se ha adaptado al sistema productivo tradicional, pero se sigue reconociendo la coherencia del método de proyecto.

De esta manera, los arquitectos del Grupo 7 proyectan una vía alternativa dentro del panorama de la arquitectura moderna europea, reivindicando la particularidad italiana en el diseño, coherentemente con los postulados de su comienzo en 1927.

Se puede, pues, notar la coherencia entre las intenciones del Grupo 7 en sus cinco años de vida y los logros sucesivos: el tema de la casa, la relación con la naturaleza y el paisaje, con la historia y la cultura local, la aplicación con variaciones de los experimentos de barrio funcional.

La idea de continuidad se puede reconocer también en la teoría y en la investigación que algunos de los arquitectos del Grupo 7 utilizaron después de la guerra. Adalberto Libera se dedica al estudio de tipologías residenciales que producirán los libros INA Casa (1949) y a la redacción de artículos como “Case popolarissime” (1943), recuperando sus estudios de 1928. Figini y Pollini acompañan al empresario Olivetti en la realización de la “Comunidad industrial” y en la realización de viviendas obreras en Ivrea (1940-42).

Se trata de una continuidad de recorrido que también se puede comprobar en los temas elegidos por Libera y Pollini, ahora catedráticos, para los talleres de proyecto: el tema de la vivienda, tratado según los principios racionalistas (1962 y 1966).

La influencia del trabajo del Grupo 7 tras la guerra se puede, pues, demostrar con la recuperación de temas típicos del racionalismo en el período de la reconstrucción. A pesar de los cambios radicales en la política y en la sociedad, la influencia de estos maestros seguirá vigente tanto a través de su pedagogía universitaria como a través de los sucesivos encargos para pensar la construcción de la ciudad.

A diferencia de lo que afirmaba Persico en 1933, podemos aseverar que el racionalismo italiano continuó influyendo tras la segunda guerra mundial. El lenguaje cambió, las expresiones fueron diferentes, pero las teorías racionales y el método de proyecto siguieron evidenciándose en las obras de los arquitectos que tomaron parte en el Grupo 7, capitaneando la realización de la renovación de la arquitectura en Italia. El racionalismo como sistema de pensamiento sobrevivirá a la guerra e influenciará la reconstrucción posterior. Esa influencia se reconoce en la madurez alcanzada por sus autores, ya desde sus primeras y vehementes afirmaciones, para alcanzar una arquitectura moderna.

Conclusions

«To build without adjectives, to write with smooth walls »

M. Bontempelli, 1933

To conclude this research, it is important a synthetic reading of the contents treated in the thesis body. The thesis objective is to demonstrate: the fundamental role of Group 7 for its decisive contribution to the formation of its protagonists, via theoretical and practical work sharing in the years 1926-1931; its strong influence over the formation and development of the Italian rationalist architecture during the '30s; lastly, to show that the works and teaching by its protagonists outlived the war and contributed to implement the rationalist architecture principles, in continuity and consistency with the initial intentions of the Group 7, in the post-war years.

The study results are highlighted in the following synthetic reading, divided into three thematic areas and time periods, according to the stated objectives.

1. Fundamental role of the Group 7 in the formation of its protagonists (1926-1931)

Group 7 invents Italian Rationalism: its members conceive the name, program and targets. With such definition they intend an architecture based on the changed necessities of their time that uses new building techniques and new theories, in constant update: an architecture based on the progress of modernity. The tension towards modernity is explicit: they believe in one only road to reform the present state, and that it is necessary to tread it. They place themselves on this road, very young, with no hesitation.

The writing of the four program articles puts the young authors at the center of the architectural debate, before any exhibition or published project. These articles are the theoretical foundation shared by the group, and they are the inspiration source for the projects and works completed in the following years: Biennale of Monza (1927), first Exhibition of Rational Architecture (1928), Novocomum (1927-29) and the Casa Elettrica (1930).

Since the publication of the four articles, and later in work practice, Group 7 realizes that the wished reform is difficult to accomplish, and the action does not take to immediate results: assignments are rare, critical reviews increase. They start then a strong defense, promoting their work and theoretical principles, updated with new contents: the critical review of foreign projects and the building up of the Italian character, issues treated in the next paragraph.

These elements of the theory conceived by Group 7 in articles and projects, both opposed and approved by colleagues and critics, show that the group had hit the central target of the debate, and how thus it had acquired a leading and forerunner role for all the young architects interested in the reform.

This happens via a directing operation by Group 7 - specifically by Libera, Pollini, and Rava - that, notwithstanding internal contrasts and oppositions, is fundamental for the sharing of design theory, methods and work among all members of the group.

In the first place, they collect approval by well-known and influential architects who sympathize with their cause, such as Minnucci, Pagano, Sartoris, Ponti; at the same time, they engage their own study colleagues, Bottoni and Ridolfi the most renowned, and elder architects, such as Cuzzi and Gyra, Lingeri, De Renzi. Lastly, they are constantly supported by writers and intellectuals: Belli, Papini, and later Bontempelli and Bardi. With these contacts and alliances, they ensure the promotion of their work and form a first idea of the design themes on which to deal with in the next projects: the house, the construction materials, and the modern city.

Besides the exhibitions, we need to take in account the participation to architecture competitions at which the group members work individually: Figini and Rava for the Enapi competition (1928), Libera for the Economical Furniture competition (1928), Pollini and Libera for the urban planning of Bolzano (1929), while Terragni got his first assignments. With these occasions, the architects gain confrontations and practical references useful for the following projects.

It emerges in this time a work method based on collaboration, which will continue to appear in the years following the group dissolution¹.

Next to the connections with the Italian architects, the exchanges with foreign countries are likewise important: travels, magazines, participation to exhibitions abroad, and correspondence. Group 7 weaves epistolary relations with the major exponents of European modern movement to gain constant updates on theory and construction developments of architecture, on which to set up its own design principles; also, to strengthen its "political" position in Italy, so much so that Pollini and Bottoni are nominated Italian members at the first CIAM and CIRPAC congresses (1930, 1932), until the end of the 1940s.

Therefore, we can assert that the actions and works completed by Group 7 members, during the group's activity, are certainly influenced by the operational methods above mentioned. We underline also that the design preconditions of the economic houses at the 1928 Exhibition, of Novocomum and of the Casa Elettrica are born and developed within this frame, by the rules and goals of the group.

To be a group and working together has thus its highest influence onto its members in the years 1926-1931, and as by treated in the following paragraphs, it is traceable many years ahead.

2. Group 7 and its influence on Italian Rationalism during the 1930s

From this research, emerges the decisive role of the group, in addition than on its members, on the development of Italian rationalist architecture.

Through the first Exhibition of Rational Architecture (1928), Group 7 for the first time inserts itself in the political discussion, and pushed by Adalberto Libera aims to Rome for the conquering of the institutional scene. If it had remained in the industrial and bourgeois Milan, the rationalist movement would have not reached a national wide range.

In this occasion, they prove that Rationalism is not a mere tendency, but a tool by which to gain the much needed modernization of the society, as shown by the displayed projects: economic houses

¹ We refer, only as examples, to the collaborations for the competitions during the 1930s: Palazzo del Littorio (1934), Scuola d'arte di Brera (1935), Palazzi delle Forze Armate at E42 (1937-38) and to the set-up of exhibitions, such as the Mostra della Rivoluzione Fascista (1932), Mostra nazionale delle colonie estive (1937), at which the Group 7 architects work always together with the rationalist colleagues.

for the city expansion, interior furniture to rethink the dwelling experience, and again industrial plants.

Group 7 realizes that the houses are the engine of modernization and represent the trial test of European theories; still, they must be adapted to the Italian context. As the discussion on modern reform had been raised in international context, our architects feel the need of providing a clear identity to Rationalism via the Italian architecture history, seeking continuity with it.

The design theme of the dwelling, as for a fortunate coincidence of intentions, materializes in the assignments of *Novocomum* (1927-29) designed by Terragni, and of the *Casa Elettrica* (1930), designed by four members of the group. These two works are immediately included in the theoretical discourse already set up by the group, because they help defining the distinctive identity of Rationalism compared with the other European movements. The identity is now expressed as the combination of functional value and poetic value.

The architects assert that the functional component alone cannot take place in Italy, but it is necessary to provide it with the poetic spirit, the spirit of the local context, of nature and tradition. Indeed, few months ahead, with the last article², the group itself acknowledges the presence of two types of Rationalism: the international Rationalism and the Mediterranean one, as watershed between Italian architecture and foreign architecture.

The specificity of Italian contribution is made clear: rationality alone is not sufficient to yield works of artistic quality, but it is necessary to engage the creative emotion in order to materialize the binomial «construction - art», mentioned in the writings of 1928 by Libera³.

Group 7 launches thus the discussion on contents and features of the architecture reform in Italy during the 30s, starting from the two completed works: *Novocomum* by Terragni, debated on the main Italian magazines as *Domus*, *Casabella*, *Natura* and *Dedalo*, and the *Casa Elettrica*, presented on *Domus* and *Natura*.

At the top of its notoriety, Group 7 finds convenient to dismember and merge again into a national movement, the M.I.A.R. (1931): an ensemble of heterogeneous professionals, deployed on the major Italian cities for an action at national level. It will have a short life, but it will help to launch the individual careers of the group's architects and to assert the rationalist movement during the '30s.

Therefore, via the actions undertaken in the years 1928-1931, as exhibitions, projects, assignments and the formation of MIAR, it is proved that Group 7 established himself as leading group for the development of Rationalism during the 30s, although at the beginning mostly at theoretical level. As a matter of fact, all the debates on the role of rational architecture take start by the collective initiatives and by the reviews on the works of Group 7. At practical level, its influence will be evident few years later: not only all the young colleagues near and at the sides of Group 7 and MIAR are involved in the rationalist reform, but also at institutional level, the elder generation architects start to update the architectural language of the biggest projects⁴, such as the *Città Universitaria* in Rome (1932-1935), and they will call exactly the group representatives to take part to important

² Gruppo 7, "La nostra inchiesta sull'edilizia nazionale", 1930.

³ Minnucci G., Libera A., "Presentazione dell'esposizione", 1928.

⁴ We highlight two articles written by M. Piacentini published right after the first Exhibition of Rational Architecture, where he expresses his opinion on architecture in opposition to the rationalist one of Group 7. As for architectural language, this architecture abandons the historic and eclectic references, and taking in the use of standardized elements; whilst the relation with tradition is maintained by symmetry and hierarchy principles, and rejecting any reference to the industrial language.

public assignments, Libera and Terragni as first. Among the most renowned works, the Casa del Fascio at Como (1932), the Italian Pavilion at Chicago Exposition (1933), the competition for the Postal Office at Via Marmorata in Rome (1933-35), and the EUR district (1942) in Rome.

3. Influence and continuity of Group 7 in the works of post-war

Following the Group 7 history year by year, this research demonstrated that there is continuity in pursuing the targets of architecture reform by its members; and it highlighted that the housing design theme allows to evaluate the importance of the group's work in the maturity of its protagonists, in the years before and after the Second World War.

We selected three urban projects of collective housing, by Terragni, Figini and Pollini, and Libera, which show evidence of this trail, via the resumption of some design themes elaborated in the group's years of activity.

This trail can be seen in the project of Rebbio worker's residential neighborhood by Terragni and Sartoris (1938), based on the proposals of functional city, and endorsed by G. Pagano's review.

The true rational project, according to Pagano's idea, was to transform architecture into a service for the society, linking to the housing demand the need of a functional, efficient, standardized design.

With this worker's neighborhood, Terragni and Sartoris have the opportunity to implement the rational house project onto the city scale, adapting it to the site conditions and to the dwelling needs. From the choice of the building's typology, and from the consequent variety of dwellings, there are established links with the Group 7 design approach, such as the first experiments of rational houses at the 1928 Exhibition.

The combination of various residential buildings typology - question raised at the CIAM congress in Brussels (1930) - had not yet been tested in Italy, except for the "Milano Verde" proposal by Pagano, Dotallevi, Marescotti (1938). With the Rebbio's project this choice, ensuring an articulated and not uniform design, a better merging with the landscape and a larger flexibility for accommodating families of different number, produced a variety of dwelling types, displayed in the buildings' volumes and facades; the same variety was absent in the foreign housing projects completed until that time.

These solutions recall the topic addressed by Group 7 about the perfection of the type: the combination of various houses type, having to fit to the conditions and demands of a specific project, ensures an expressivity well far from serial repetition.

In the second post-war years, similar considerations at architectural and urban level can be also found in the two INA-Casa neighborhoods analyzed, the Harrar neighborhood by Figini and Pollini in Milan (1951-55) and the Unità di abitazione orizzontale by Libera in Rome (1950-54).

The INA-Casa urban projects, in the frame of the national reconstruction program, become for the architects the occasion to make architecture be considered again as a public service, according to the prediction of Pagano. The first large plans of urban expansion, the most demanding projects, are entrusted exactly to the architects who formed Group 7, because of their proved experience in Italy and their knowledge of the international urban planning proposals.

With the Harrar neighborhood, Figini and Pollini move in the field of the previous researches

about the functional city (1930 and 1933 CIAM) - we remind the role of Pollini as Italian commissioner - and conceive a modern neighborhood, functionally organized. In it, the combination of various housing typologies is crucially decisive. Together with the modern and essential language, the greenery is now consciously endorsed as "formula of the modern city"⁵ to give functionalism a less rigid appearance, more connected to nature and landscape. This objective had been declared by Group 7 since 1930, starting from the debate on the Casa Elettrica.

With the Unità di abitazione orizzontale, Libera engages in a similar reflection regarding of the modern city, yet by different references than the Harrar project. Again, there are various typologies, but Libera concedes more room to low houses. Beyond establishing analogies with the 1928 Economic houses projects, the Tuscolano III neighborhood applies the concept of house as a basic unit for the family, topic confronted with his article "Casa Minimum" (1930). Moreover, the courtyard house concept sets strong links both with the ancient Rome and Mediterranean history, and with the modern horizontal housing projects, such as the Hilberseimer proposal and especially those in Milan by Diotallevi, Marescotti and Pagano⁶.

We can see thus a combination of references to ancient history as well as to contemporary history, following the idea of a necessary connection between history and architecture. The four articles by Group 7 speak diffusely of this subject, and so does Libera in the article for the inauguration of the 1928 Exhibition, as "synthesis of the past and the future".

The three projects reflect then the successful attempt of a specific modern and Italian design, which examines the international criteria of functionality to fit and satisfy the local geographical, landscape, historic and cultural component.

Lastly, we underline that the adherence to the logic design method was continue. Even in these years before and after the war, starting from the resolution of practical problems of the dwelling, the architects endorse logic and rational solutions, both in architecture and urban design, according to design directions freed from the previous architectural language: the language did change and adapt to the traditional productive process, but we can still trace the consistency of the design method.

In this way, the architects of Group 7 trace an alternative road within the European modernism, reclaiming an Italian originality in designing and building the modern architecture, in continuity with the statements of their debut in 1927.

Therefore we can find consistency between the propositions of Group 7 in its five years of activity and these later works: the house design topic, the relation with nature and landscape, with local history and culture, the application with variations of the functional city's experiments.

Continuity can be also found in the theory and research by some of the Group 7 architects after the war. Adalberto Libera commits himself to the study of housing typologies, by which come out the INA-Casa handbooks (1949), and to the writing of articles like "Case popolarissime" (1943), taking back his studies of 1928. Figini and Pollini collaborate with the entrepreneur Olivetti for the design and completion of the "Comunità industriale" and for the design of workers' dwellings in Ivrea

⁵ Figini, *L'elemento verde e l'abitazione*, 1950.

⁶ This link can be found even since the first sketches of the Quartiere Tuscolano (1950). In these sketches, Libera proposes a sequence of row-houses with their own green areas, very similar to the drawings of Marescotti, Diotallevi and Pagano for the project of "Città orizzontale" (1940).

(1940-42). The same continuity is to be found also in the design themes chosen by Libera and Pollini, now professors, for their design courses: the housing topic to be dealt with according to the rationalist principles (1962 and 1966).

The influence of Group 7 works is thus demonstrated by the return of the typical design themes of rationalism during the time of post-war reconstruction. Notwithstanding the extreme political and social turns, the construction of the city is again entrusted, via both projects and teachings, to these leading masters.

Despite what Persico claimed in 1933, we can assert that Italian rationalism continued its influence after the Second World War. The language has changed, the expressions are different, but the rationalist theory and design method have continued to reveal in the works of these architects of Group 7, leading the course of architecture reform in Italy. Rationalism as theoretical system survives the war and influences its subsequent reconstruction; this influence is to be found in the maturity of its authors, starting from their first vigorous propositions for a modern architecture.

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES PRIMARIAS

Archivo MART de Rovereto

1. Archivo Figini y Pollini

Dibujos

- Fig.-Pol. 1.1. Disegni ENAPI.
- Fig.-Pol. 1.2. Sistemazione casa Pollini, 1928.
- Fig.-Pol. 1.3. Seminterrato cantoni con Baldesseri, 1929-31.
- Fig.-Pol. 1.4. Scrivania per studio Figini e Pollini Milano, 1929.
- Fig.-Pol. 1.5. Casa Elettrica, 1930.
- Fig.-Pol. 1.6. Bar Craja, 1930.
- Fig.-Pol. 1.7. Appartamento Frua, 1930.
- Fig.-Pol. 1.8. Appartamento Pollini (Pollini), 1931.

- Fig.-Pol. 2.1.1.018. Articoli. Relazioni. Scritti vari.
- Fig.-Pol. 2.2.1. Diplomi partecipazione triennale, Bruxelles, Budapest, 1928-86.
- Fig.-Pol. 2.2.3. Volantino pubblicitario dello studio.

Fotografias

- Fig.-Pol. 3.1.1.1. Primi inizi e progetti del Gruppo 7 [1927 - 1937 settembre 12].
- Fig.-Pol. 3.1.2.1. "Lavori colleghi".
- Fig.-Pol. 3.1.1.1.2. Casa del dopolavoro.
- Fig.-Pol. 3.1.1.1.3. Progetto per un garage per 500 auto, 1927.
- Fig.-Pol. 3.1.1.1.4. Gruppo 7, Sala del Gruppo 7 alla III Mostra internazionale arti decorative a Monza. 1927.
- Fig.-Pol. 3.1.1.2 - Piano regolatore di Bolzano e Casa elettrica di Bolzano 1929».
- Fig.-Pol. 3.1.1.4.1 - 1928. Mobili Enapi (Figini) Concorso per l'ammobiliamento razionale, esposizione di Milano.
- Fig.-Pol. 3.1.1.4.4. - Appartamento Pollini 1931.
- Fig.-Pol. 3.1.1.6. Casa Elettrica a Monza, 1930.
- Fig.-Pol. 3.1.1.8. Nuovi uffici dello stabilimento De Angeli Frua 1930.
- Fig.-Pol. 3.1.1.9. Bar Craja 1931.
- Fig.-Pol. 3.1.2.1. Foto lavori colleghi.
- Fig.-Pol. 3.1.2.1.1. Busta Terragni (busta trasparente).
- Fig.-Pol. 3.1.2.2. Foto lavori colleghi.
- Fig.-Pol. 3.1.2.2.1. Disegni arch. Rava e Larco.
- Fig.-Pol. 3.1.2.7. Pollini e Figini.
- Fig.-Pol. 3.1.2.7. Pollini e Figini.
- Fig.-Pol. 3.1.2.8. Cartoline Grecia Stoccarda Düsseldorf ecc.
- Fig.-Pol. 3.1.2.9. CIAM.

Impresión de artículos

- Fig.-Pol. 4.2.2. Stampa di articoli

Correspondencia

- Fig.-Pol. 5.1.1. Gruppo 7. Corrispondenza coll'estero (Rava e Figini), 1927-28.
- Fig.-Pol. 5.1.02. Corrispondenza B.
- Fig.-Pol. 5.1.03. Corrispondenza C.
- Fig.-Pol. 5.1.04. Corrispondenza D.
- Fig.-Pol. 5.1.08. Corrispondenza poco importante
- Fig.-Pol. 5.2.2. Corrispondenza Casa Elettrica di Monza.

Actividad publicista Gruppo 7.

Fig.-Pol. 8.1. Attività pubblicistica Gruppo 7.

Fig.-Pol. 8.1. Estratti di "Gli inizi della architettura razionalista a Milano e il Gruppo 7".

Fig.-Pol. 8.19. Convegno su Terragni.

Fig.-Pol. 8.2.1. Lavori Libera

Fig.-Pol. 8.2.2. Attività del Gruppo 7 e del MIAR, collaborazioni con Libera.

Fig.-Pol. 8.2.3. Bio-bibliografia.

Fig.-Pol. 8.3. Gruppo 7 e proto-razionalisti visti dall'estero. Appunti e bibliografie.

Fig.-Pol. 8.4. Articoli miei (Figini).

Materiale vari collectionados por Pollini

Fig.-Pol. 9.1.3. Ritagli architettura antica

Fig.-Pol. 9.1.2. Taccuini Pollini.

Fig.-Pol. 9.1.23. Relazione garage 500 auto

2. Archivo Carlo Belli

Correspondencia

R.50 c. 290.

R.1.C.7.

Escritos del Grupo 7

Gruppo 7, "I. Architettura", *Rassegna Italiana*, diciembre 1926.

Gruppo 7, "II. Gli stranieri", *Rassegna Italiana*, febrero, 1927.

Gruppo 7, "III. Incomprensione, Impreparazione, Pregiudizi", *Rassegna Italiana*, marzo 1927.

Gruppo 7, "IV. Una nuova epoca arcaica", *Rassegna Italiana*, mayo 1927.

Gruppo 7, "Inchiesta sull'edilizia nazionale", *Il Popolo d'Italia*, 30/03/1930, en Libera Adalberto, *La mia esperienza d'architetto*, La Finestra Editrice, págs. 36-41. El borrador del artículo se encuentra en Fig.-Pol. 8.3. Gruppo 7 e proto-razionalisti visti dall'estero (appunti e bibliografie).

Figini Luigi, Pollini Gino, *Gli inizi della architettura razionalista a Milano e il Gruppo 7*, 1971,

Figini Luigi, "Realizzazioni del 'Gruppo 7': una casa, Arch. Giuseppe Terragni", *Natura*, núm. 1, 1930, págs. 1-7.

—, "Figini Luigi, "Una villa", *Natura*, núm. 7, 1930, págs. 3-7.

—, *L'elemento verde e l'abitazione*, núm. 7, Editoriale Domus, Milano, 1950.

Frette Guido, *Il mobile moderno*, *Natura*, núm. 2, 1930.

Libera Adalberto, Pollini Gino, "Il concorso per il piano regolatore della città di Bolzano", *Natura*, núm. 9, 1930.

Libera Adalberto, "Casa minimum", *Natura*, núm. 3, 1930, en VV.AA. Adalberto Libera. *La città ideale*, Mondadori Electa, Quaderni di architettura, Milano 2013, págs. 42-46.

—, *Arte e Razionalismo*, *Rassegna italiana*, marzo, 1928, en Cennamo M. *op. cit.*, págs. 85-90.

—, "La mia esperienza di architetto", *La casa*, quaderni di architettura di arte e critica, Roma, núm. 6, 1959, en Cennamo M., *Materiali per l'analisi dell'architettura moderna*, Fausto Fiorentino editore, Napoli, 1973, págs. 93-94.

—, "Gli spazi all'aperto delle abitazioni nel clima mediterraneo", 1952, VV. AA., Adalberto Libera. *La città ideale*, Mondadori Electa, Quaderni di architettura, Milano 2013, págs. 68-71.

—, "Il Quartiere residenziale", 1952, in VV. AA., Adalberto Libera. *La città ideale*, Mondadori Electa, Quaderni di architettura, Milano 2013, págs. 72-77.

—, "Il Quartiere Tuscolano a Roma", 1954, in VV. AA., Adalberto Libera. *La città ideale*, Mondadori Electa, Quaderni di architettura, Milano 2013, págs. 78-80.

Libera Adalberto, Vaccaro Giuseppe, "Per un metodo nell'esame del problema della casa", *Architettura italiana*, núm. 56, maggio-giugno 1943, in VV. AA., Adalberto Libera. *La città ideale*, Mondadori Electa, Quaderni di architettura, Milano 2013, págs. 58-61.

Libera Adalberto, Ponti Gio, Vaccaro Giuseppe, "Per tutti, anzi per ciascuno", *Il Popolo d'Italia*, 15 giugno 1943, in VV. AA., Adalberto Libera. *La città ideale*, Mondadori Electa, Quaderni di architettura, Milano 2013, p. 64-67.

Pollini Gino, "L'elettricità e la casa", *Natura*, núm. 9, 1929.

—, "Il vetro nell'architettura moderna", *Natura*, núm. 4, 1930, págs. 52-54.

—, *Elementi di Architettura*, Tamburini, Milano, 1966.

Rava Carlo Enrico, "Dell'europeismo in architettura", *La Rassegna italiana*, febrero 1928, en Cennamo M. *Materiali per l'analisi dell'architettura moderna*, Fausto Fiorentino editore, Napoli, 1973, págs. 77-84.

- , "Necessità di selezione I", *Domus*, enero 1931.
 —, "Necessità di selezione II", *Domus*, abril 1931.
 —, *Nove anni di architettura vissuta, 1926 (IV) -35 (XIII)*, Cremonese editore, Roma, 1935.

Artículos

- Astengo Giovanni, "Nuovi quartieri in Italia", *Urbanistica*, núm. 7, 1951, págs. 9-12.
 Belli Carlo, "Origini e sviluppi del Gruppo 7", en Cennamo M., *Materiali per l'analisi dell'architettura moderna*, Napoli, Fausto Fiorentino editore, 1973, págs. 95-101.
 —, "Le Corbusier, L'Italia e il Gruppo 7", *Domus*, octubre 1987, págs. 17-24.
 Bernardi Marziano, "A proposito del Gruppo 7", *Rassegna italiana*, abril 1927, en Cennamo M., *op. cit.*, págs. 62-64.
 Betta Piero, "Il Gruppo 7 di Milano e la architettura nuova", *L'architettura italiana*, febrero 1927, en Cennamo M., *op. cit.*, págs. 52-55.
 Berlam Arduino, "Le cucine razionali", *La Casa bella*, 9, septiembre 1929, págs. 44-48.
 Bottoni Piero, *Cromatismi architettonici*, Architettura ed arti decorative, Casa editrice d'arte Bestetti & Tumminelli, Milano, 1926-27.
 —, "Polemiche per l'architettura", *Il raduno*, 28/04/1928, en Cennamo M., *op. cit.*, págs. 157-159.
 Chiesa Gino, "La casa di Stoccarda", *Architettura e arti decorative*, diciembre fasc. III, 185-189.
 Croci Maria, "Arredi di Rava, Legani e Saccorotti", *La Casa bella*, 4, abril 1930, págs. 20-21.
 Diotallevi Ireneo, Marescotti Francesco, "Aspetti e problemi della casa popolare. I puntata", *Costruzioni Casabella*, núm. 162, junio, 1945.
 —, "Aspetti e problemi della casa popolare. II puntata", *Costruzioni Casabella*, núm. 163, julio, 1945.
 —, "Aspetti e problemi della casa popolare. III puntata", *Costruzioni Casabella*, núm. 164, agosto, 1945.
 Griffini Enrico, "Esempi stranieri modernissimi di case economiche", *Domus*, marzo 1928, págs. 12-15.
 —, "Alcuni interni di case modernissime", *Domus*, abril 1928, págs. 40-43.
 —, "Le case del razionalismo moderno alla mostra di Stoccarda", *Domus*, junio 1928, págs. 18-20.
 —, "Gruppo Gualino - Torino, palazzo per uffici", *La Casa bella*, 8, agosto 1930, págs. 18-21.
 Lancellotti Arturo, "La mostra di architettura razionale", *La Casa bella*, 5, mayo 1928, págs. 31-34.
 Marinetti Filippo Tommaso, "Sant'Elia e i razionalisti", *La fiera letteraria* 8/4/1928, en Cennamo M., *op. cit.*, págs. 166.
 Mar. G., "Un appartamento completamente moderno a Milano", 6, junio 1929, págs. 13-18.
 Midana Arturo, "L'abitazione razionale. Rubrica di La Casa bella", *La casa bella*, 9, septiembre 1928, págs. 13-14.
 Minnucci Gaetano, "Segni precursori", *L'architettura italiana*, septiembre 1927, en Cennamo M., *op. cit.*, págs. 74.
 Minnucci Gaetano, Libera Adalberto, "Presentazione dell'esposizione", Editore de Alberti, Roma, 1928, en Cennamo M. *op. cit.*, págs. 104-106.
 Paladini Vincenzo, "Architettura razionale", *L'Interplanetario*, 1/4/1928, en Cennamo M., *op. cit.*, págs. 179.
 Pagano Giuseppe, "I benefici dell'architettura moderna", *La casa bella*, 3, marzo 1930, págs. 11-14.
 Papini Roberto, "Le arti a Monza nel 1925. Dagli architetti ai pastori", *Emporium*, Vol. LXII, n. 369, 1925, págs. 139-160.
 —, "Le arti a Monza nel 1927. I - Gli italiani", *Emporium*, Vol. LXVI, núm. 391, págs. 14-32.
 Paulucci Enrico, "Architecture Rationelle Italienne", *7 Arts*, Bruxelles, 6/5/1928.
 —, "Rue Mallet Stevens", *La casa bella*, 5, mayo 1929, págs. 29-32.
 —, "Monza 1930", *La casa bella*, 5, mayo 1929, págs. 35-38.
 Persico Edoardo, "Stile", *La casa bella*, 5, mayo 1930, p. 47.
 —, "Sala 130", *La casa bella*, 7, julio 1930, págs. 46-47.
 —, "Profezia dell'architettura", *Casabella*, núm. 102-103, junio julio, 1936.
 Piacentini Marcello, "Prima Internazionale architettonica", *Architettura ed Arti Decorative*, agosto 1928, en Cennamo M., *op. cit.*, págs. 127-131.
 Pagano Giuseppe, "I benefici dell'architettura moderna", *La casa bella*, 3, marzo 1930, págs. 11-14.
 —, "Progetto di un quartiere operaio", *Casabella-Costruzioni*, núm. 158, 1941.
 Piccinato Luigi, "Case popolari. Il nuovo quartiere della Garbatella in Roma dell'Istituto delle Case Popolari di Roma", *Domus*, febrero 1930.
 Ponti Giò, "La casa all'italiana", *Domus*, enero 1928, p. 8.
 —, "La machine à habiter", *Domus*, julio 1928, págs. 10-11.
 —, "Una modernissima costruzione in Como dell'Arch. Giuseppe Terragni", *Domus*, abril 1930.
 —, "La Casa Elettrica alla Triennale di Monza", *Domus*, abril 1930.
 —, "Nelle architetture dette popolari, fantasia come in antico", *Domus*, enero 1956.
 Podestà Attilio, "Progetto di un quartiere operaio", *Casabella-Costruzioni*, núm. 158, 1941.

Rosso Giulio, "Alcune affermazioni del Gruppo 7 di Milano", *L'architettura italiana*, settembre 1927, en Cennamo M., *op. cit.*, págs. 75-76.

Sartoris Alberto, "Gli elementi della nuova architettura", *La Casa bella*, 8, agosto 1929, págs. 9-13.

—, "Architettura standard", *La Casa bella*, 11, noviembre 1929, págs. 9-14.

—, "Tetti piani e giardini pensili", *La Casa bella*, 12, diciembre 1929, págs. 10-15.

—, "Problemi della città giardino", *La Casa bella*, 1, enero 1930, págs. 9-13.

—, "La casa liberata", *La Casa bella*, 2, febrero 1930, págs. 9-14.

—, "Intorno alla cucina standardizzata di Francoforte", *La Casa bella*, 2, febrero 1930, págs. 56-60.

—, "Sistema dell'urbanismo", *La Casa bella*, 4, abril 1930, págs. 9-13.

—, "Il vetro nell'architettura", *La Casa bella*, 9, septiembre 1930, págs. 11-19.

"La Mostra di architettura razionale inaugurata a Roma", *Corriere della Sera*, 29/3/1928, en Cennamo M., *op. cit.*, pág. 211.

"La mostra milanese al concorso nazionale per l'ammobiliamento della casa popolare", *Natura*, núm. 9, 1928.

"I padiglioni dell'artigianato alla fiera di Torino", *La casabella*, núm. 6, 1928.

"La mostra milanese al concorso nazionale per l'ammobiliamento della casa popolare", *Natura*, 9 1928, págs. 47-51.

"L'arredamento della casa. Fotografie degli interni della esposizione di Milano del concorso nazionale per l'ammobiliamento economico indetto dalla opera nazionale del dopolavoro", *Domus*, noviembre 1928, págs. 30-42.

"Numero dedicato al palazzo per gli uffici del Gruppo Gualino - Torino", *Domus*, junio, 1930.

«Suggerimenti, norme e schemi per l'elaborazione e presentazione dei progetti. Bandi dei concorsi»,

«Suggerimenti, esempi e norme per la progettazione urbanistica», Danesi, Roma, 1949.

Libros

Bruder Luckhardt e Acker, *Zur Neuen Wohnform*, Bauwelt, Berlin, 1930.

Gropius Walter, *Internationale Architektur*, Albert Langen Verlag, Munchen, 1925 (version con 102 fotografías).

Felice C. A., *Arte decorativa 1930 all'esposizione di Monza*, Ceschina, Milano, 1930.

Hilberseimer Ludwig, *Internationale Neue Baukunst*, Stuttgart, 1927.

Hoffman Julius, *Das Mobel*, Stuttgart, 1928.

Martin Elsaesser, *Bauten und Entwurfe aus den Jahren 1924-1932*, Bauwelt-Verlag, Berlin, 1933.

Pagano G., Guarniero D., *Architettura rurale italiana*, Quaderni della Triennale, Hoepli Editore, Milano, 1936.

Sartoris Alberto, *Gli elementi dell'architettura funzionale: sintesi panoramica dell'architettura moderna*, Hoepli Editore, Milano, 1941.

Esposizione Triennale Internazionale delle Arti Decorative Industriali Moderne alla Villa Reale di Monza, Casa editrice d'arte Bestetti e Tumminelli, Milano-Roma, 1930, págs. 1-7.

Triennale di Milano, Fascículo especial con 497 imágenes, en *Architettura*, Rivista del sindacato nazionale Fascista Architetti, Fratelli Traves Editori, Milano, anata XII, 1933, número especial.

FUENTES SECONDARIAS

VV.AA. Fausto Melotti Luigi Figini Gino Pollini Renata Melotti, Cassa di Risparmio di Trento e Rovereto, Trento, 1984.

VV.AA. Adalberto Libera. *La città ideale*, Mondadori Electa, Quaderni di architettura, Milano 2013.

Cani F., *Oltre Terragni*, Nodolibri, Como, 2004.

VV.AA. Adalberto Libera. *Opera completa*, Mondadori Electa, Milano, 2001.

Barbera Lucio Valerio, "Città Razionale", en Vieri Quilici (edited by), *The Architecture of the foundation cities-2*, "L'architettura delle città. The Journal of the Scientific Society Ludovico Quaroni", n. 9, 2016.

Belli Carlo, "Le Corbusier, L'Italia e il Gruppo 7", *Domus*, octubre 1987, p. 17.

Cavalleri G., Roda A., *Novocomum, Casa d'abitazione*, Nuove Parole, Como, s.l. 1988.

Cani Fabio, *Giuseppe Terragni en el espejo de la ciudad. Arquitectura racionalista en Como en el siglo XX*, Seebooks, Valencia, 2009.

Celant Germano, *Fausto Melotti. Catalogo generale*, Milano, 1994.

Cennamo Michele, *Materiali per l'analisi dell'architettura moderna*, Fausto Fiorentino editore, Napoli, 1973.

—, *Materiali per l'analisi dell'architettura moderna, il MIAR*, Società editrice napoletana, Napoli, 1976.

Ciucci Giorgio, *Gli architetti e il fascismo. Architettura e città, 1922-1944*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 2002.

—, *Giuseppe Terragni 1904 - 1945*, Electa, Milano, 1994.

- , “Lo stile di Libera”, en VV.AA. *Adalberto Libera. Opera completa*, Mondadori Electa, Milano, 2001, págs. 62-79.
- , “Alla ricerca di una identità italiana, 186-1961”, *Rassegna di Architettura e urbanistica*, núm. 136.
- , “Giuseppe Terragni 1904-43”, *Casabella*, núm. 721, abril 2004, págs. 4-13.
- Ciucci Giorgio, Dal Co Francesco, *Architettura italiana del Novecento*, Electa, Milano, 1990.
- Cohen Jean-Louis, *Towards an architecture*, Getty Research Institute, 1997.
- Cresti C., *Futurismo e architettura*, Angelo Pontecorboli Editore, Firenze, 2009.
- Costanzo Michele, *Adalberto Libera e il Gruppo 7*, Mancosu editore, Roma, 2004.
- Dal Fabbro Armando, *Il progetto razionalista*, Mucchi Editore, Modena, 1994.
- De Seta C., *La cultura architettonica in Italia tra le due guerre*, Laterza, Bari, 1972.
- Di Battista Nicola, *Adalberto Libera e la città ideale*, Mondadori Electa, Verona, 2013.
- Di Biagi Paola, *La grande ricostruzione*, Donzelli Editore, Roma, 2010.
- Doordan Dennis P., “The Political Content in Italian Architecture during the Fascist Era”, *Art Journal*, Vol. 43, No. 2, Revising Modernist History. The Architecture of the 1920s and 1930s (Summer, 1983), págs. 121-131.
- Eisenman Peter, “Dall’oggetto alla relazionalità: la casa del Fascio di Terragni”, *Casabella*, 344, 1970.
- Etlin Richard, *Modernism in Italian Architecture*, The MIT Press, Cambridge, 1991.
- Frampton Kenneth, *Tettonica e Architettura*, Skira, Milano, 2005.
- Garuzzo Valeria, *Torino 1928. L’architettura all’Esposizione Nazionale Italiana*, Testo e immagini, Torino, 2002.
- Ghirardo Diane, *Italy*, Reaktion Book, London, 2013.
- Irace Fulvio, “Confronti: il laboratorio milanese negli sviluppi dell’architettura razionale”, en Gregotti Vittorio, Marzari Giovanni, *Figini Pollini, catalogo*, Electa, Milano, 1998, págs. 38-56.
- Mancebo Roca J. A., *Arquitectura Futurista*, Editorial Síntesis, Madrid, 2008.
- Gregotti Vittorio, Marzari Giovanni, (a cura di), *Luigi Figini e Gino Pollini. Opera completa*, Milano, Electa Mondadori.
- Mantero Enrico, *Giuseppe Terragni e la città del razionalismo italiano*, Dedalo Libri, Roma, 1969.
- Marletta G., “Nacque da una rivolta di studenti l’architettura moderna in Italia”, *La Sicilia*, 8/10/1968, en Cennamo M., *op. cit.* págs. 101-103.
- Martí Arís Carlos, *Silenzi eloquenti*, Marinotti, Milano, 2002.
- Martínez González Plácido, *A la luz de Hilberseimer*, Vibok Works, Sevilla, 2015.
- Marzari Giovanni, Turella A., *La stanza di Adalberto Libera*, Nicoldi, Villa Lagarina, 2002.
- Melograni Carlo, *Architettura italiana sotto il fascismo*, Bollati Boringhieri, Venaria Reale, 2008.
- Mumford Eric, *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960*, MIT Press, Cambridge Massachusetts, 2000.
- Monestiroli Antonio, *La ragione degli edifici. La scuola di Milano e oltre*, Christian Mariotti Edizioni, Milano, 2010.
- Muñoz Maria Teresa, “Viena cinco años después. El Weissenhof Siedlung de 1927 y el Werkbund Siedlung de 1932”, en *Arquitectura*, núm. 278-279, Madrid, 1989, págs. 42-87.
- Muntoni A., “1926-28: dalla scuola di architettura di Roma alla prima Esposizione di architettura razionale”, en VV.AA. *Adalberto Libera, Opera completa*, Electa, Milano 1989, págs. 24-51.
- Nicoloso Paolo, *Architetture per una identità italiana*, Gaspari Editore, Udine, 2009.
- Patetta Luciano, *L’architettura in Italia. 1919-1943. Le polemiche*, Clup, Milano, 1972.
- Persico Edoardo, *Profezia dell’architettura*, Skira, Ginevra-Milano, 2012.
- Polin Giacomo, *La casa elettrica di Figini e Pollini*, Officina Edizioni Roma, 1982.
- , “Libera e il Gruppo 7”, en VV.AA. *Adalberto Libera, Opera completa*, Milano, Electa, 1989, págs. 52-61.
- Protasoni Sara, *Figini e Pollini*, Milano, Electa architettura, 2010.
- Quetglas José, *Manifestos memorias borradores y polémicas*, Artes Gráficas Soler, Valencia, 1982.
- Rifkind David, *The Battle for Modernism: Quadrante and the Politicization of Architectural Discourse in Fascist Italy*, Vicenza and Venice, CISA Andrea Palladio y Marsilio Editori, 2012.
- Rossi Piero Ostilio, *Roma. Guida all’architettura moderna 1909-2000*, Roma, Laterza, 2000.
- Sabatino Michelangelo, *Orgoglio della modestia*, Franco Angeli Editore, Milano, 2013.
- , “Back to the Drawing Board? Revisiting the Vernacular Tradition in Italian Modern Architecture”, *Annali di Architettura*, Rivista del Centro Internazionale di Studi Andrea Palladio di Vicenza, núm. 16, anno 2004, págs. 169-185.
- Saggio Antonino, *Giuseppe Terragni: vita e opere*, Laterza, Bari, 1995.
- , *Giuseppe Pagano tra Politica e Architettura*, Dedalo, Bari, 1984.
- Salvo Mario, “Evoluzione e significato dell’architettura di Giuseppe Terragni”, *L’architettura cronache e storia*, anno XIV, julio 1968, págs. 160-164.
- Savi Vittorio, *Luigi Figini e Gino Pollini/architetti*, Electa, Milano, 1980.
- Savorra Massimiliano, “La casa razionale”, en Irace F. (a cura di), *Storie di interni*, Carocci editore, Roma, 2015, págs. 47-76.
- Scheerbart Paul, *La Arquitectura de cristal*, Artes Gráficas Soler, Valencia, 1998.
- Schumacher Thomas, *Il Danteum di Terragni 1938*, Officina Edizioni, Roma, 2004.

Selvafolta Ornella, "Paesaggi della tecnica e paesaggi dell'arte: i viaggi di istruzione al politecnico di Milano tra otto e novecento", *Annali di storia delle università italiane*, 12/2008, págs. 119-146.

Selvafolta Ornella, "Il verde nella casa dell'uomo, compendio di gioie essenziali", Libraccio editore, 2012

Talamona Marida, "Primi passi verso l'Europa (1927-1933)", in Gregotti V., Marzari G. (a cura di), *Luigi Figini e Gino Pollini. Opera completa*, Electa Mondadori, Milano, 1997, págs. 55-83.

Tafari Manfredi, "Il soggetto e la maschera. Una introduzione a Terragni", Lotus, núm. 20, 1978.

Zevi Bruno, *Storia dell'architettura moderna*, Einaudi, Torino, 1950.

—, *Giuseppe Terragni*, Zanichelli, Bologna, 1980.

—, "Scontro sull'eredità di Terragni", *L'architettura cronache e storia*, núm. 153, anno XIV, julio 1968, págs. 142-146.

Zuccoli Luigi, congresso "L'eredità di Terragni e l'architettura italiana 1943-1968 - Atti del Convegno di studi Como, 14 - 15 settembre 1968", en "L'architettura Cronache e Storia", núm. 1, mayo 1969, p. 9.

"Modelos alemanes e italianos para España en los años de la postguerra", Actas preliminares, Pamplona, 25/26 marzo 2004, Escuela Técnica Superior de Arquitectura Universidad de Navarra.

Tesis de doctorado

Perna Ilaria, *Carlo Enrico Rava Coerenza umanistica di un architetto*, Università degli studi di Napoli Federico II, Facoltà di architettura, Dottorato di ricerca in Storia dell'Architettura e della città, XIX ciclo. Relatore: Prof. Arch. Benedetto Gravagnuolo.

Congresos

"Architettura e fotografia del XX secolo in Italia", Milano 24-25/11/2016.