

Ritmos alterados. Fachadas urbanas en el Milán de la postguerra

Altered Rhythms. Urban façades in post-war Milan

Magda Mària Serrano

Universitat Politècnica de Catalunya. magda.maria@upc.edu

Silvia Musquera Felip

Universitat Politècnica de Catalunya. silvia@3carme33.com

Received 2017.05.29

Accepted 2017.07.27



To cite this article: Mària, Magda and Silvia Musquera. "Altered Rhythms. Urban façades in post-war Milan". *VLC arquitectura* Vol. 4, Issue 2 (October 2017): 179-202. ISSN: 2341-3050. <https://doi.org/10.4995/vlc.2017.7710>



Resumen: Las fachadas urbanas son la manifestación externa del carácter de una ciudad y se componen de elementos que responden a secuencias rítmicas concordantes con el orden interno de las estancias. En el Milán de la postguerra, las fachadas son utilizadas como campo experimental por parte de un grupo de arquitectos, algunos de ellos también artistas y diseñadores, convirtiéndose en embajadoras de la futura modernidad de una ciudad devastada por la guerra. Este artículo explica cómo, en base a los temas de la tradición compositiva italiana, las fachadas urbanas de Milán ofrecen una amplia variedad de elementos, figuras y ritmos, alterando y transgrediendo las composiciones canónicas, y utilizando mecanismos a veces más cercanos a la pintura o a la escultura que a la arquitectura..

Palabras clave: arquitectura moderna, fachada urbana, composición, alteración rítmica, Milán.

Abstract: *Urban façades are the outward manifestation of the character of a city, and are composed of elements that respond to rhythmic sequences in consonance with the internal order of the rooms behind them. In post-war Milan, façades were used as a field of experimentation by a group of architects, some of whom were also artists and designers, who saw themselves and can be seen as ambassadors for the future modernity of a city devastated by war. This article explains how the urban façades of Milan, based as they were on the themes drawn from the Italian compositional tradition, offer a wide variety of elements, figures and rhythms, altering and transgressing the compositional canons through the use of mechanisms that in some cases are closer to painting or sculpture than to architecture.*

Keywords: *modern architecture, urban façade, composition, rhythmic alteration, Milan.*

La arquitectura milanesa de postguerra despliega un amplio abanico de formas de componer las fachadas. A partir de una cultura intensamente arraigada en la tradición, pero también fruto de la experiencia urbana y edificatoria de las décadas anteriores, a caballo entre el Novecentismo y el Racionalismo, un grupo de arquitectos utiliza la manifestación externa de los edificios de vivienda colectiva o de oficinas como campo experimental para reconstruir la imagen de la ciudad desde una modernidad genuina.¹ Partiendo de los conceptos que definen los instrumentos compositivos y los mecanismos de repetición seriada de sus elementos, se analizan las estrategias utilizadas para reformular unas fachadas que transitan entre la herencia clásica y un experimentalismo formal cercano a otras disciplinas artísticas.

EL RITMO Y LAS FACHADAS

Las fachadas, como pieles externas de los edificios, son intermediadoras entre el exterior y el interior. Interrelacionan las esferas pública y privada, llevan a cabo funciones de protección visual, de amparo climático, y realizan, a la vez, un papel social y representativo. Las fachadas son, por tanto, configuradoras de ciudad. En el conjunto formado por sus materiales y elementos, identificamos el carácter urbano de una población concreta.² En las fachadas se puede leer, como en un texto, las inquietudes y aspiraciones de las gentes que las construyen, la necesidad de preservación de la vida privada o, por el contrario, la exhibición de la intimidad de la casa. A diferencia de las fachadas de los edificios públicos, que se distinguen por su orden conspicuo -singular, ilustre o sobresaliente- y por una mayor variedad de elementos, las fachadas que construyen buena parte de las ciudades son el reflejo del orden interno de las estancias, la manifestación de la repetición, seriada o no, de las habitaciones, la cara externa de

Post-war Milanese architecture presents a wide range of ways of composing the façade. On the basis of a culture that though deeply rooted in tradition was also a product of the urban experience and the construction practices of the recent past, bestriding both Novecentismo and Rationalism, a group of architects used the external manifestation of multi-family residential or office buildings as a field of experimentation in order to reconstruct the city's image in terms of a genuine modernity.¹ Starting from the concepts that define the compositional instruments and the mechanisms of serial repetition of the various elements, we shall seek to analyse the strategies used to reformulate the façade in ways that bring into play both the Classical heritage and a formal experimentalism close to other artistic disciplines.

THE RHYTHM AND THE FAÇADES

The façade, as the external skin of a building, is an intermediary between the exterior and the interior. The façade interrelates the public and private spheres, provides protection from prying eyes and adverse weather conditions, and at the same time performs a social and representative role. Façades serve, therefore, to configure the city. In the particular ensemble formed by their materials and elements, we identify the urban character of a place.² In its façades we can read, as in a text, the concerns and aspirations of the people who built them, the wish to preserve a degree of privacy or, on the contrary, to exhibit and flaunt the intimacy of the house. Unlike the façades of public buildings, which are distinguished by their conspicuous order, singular, illustrious or outstanding, and by a greater variety of elements, the façades that make up a large part of our towns and cities are witnesses to the internal order of their interiors, a manifestation of the repetition, serial or not, of

la presencia de un particular *quien*.³ Son, por tanto, fachadas en las que aparecen elementos similares de manera repetitiva, que ordenan secuencialmente huecos, volúmenes e intervalos murarios, conformando la cara externa de un tejido habitable relativamente homogéneo.

Las matrices constitutivas que reúnen estos elementos de fachada conforman una *figura* simple o compuesta que se repite con regularidad.⁴ En la arquitectura clásica, la figura se compone de tres partes: el basamento, que entra en contacto con el suelo; el plano noble, que refleja la tipología predominante del inmueble; y el coronamiento o remate del edificio. El mecanismo que permite la repetición de la *figura* para componer una fachada de manera seriada es el *ritmo*. La armonía de algunos tejidos urbanos, pese a la variedad de composiciones o tipologías de elementos, se basa precisamente en la aplicación de uno o varios ritmos constantes y en el equilibrio entre superficies llenas y vacías. Esto, unido a la regularidad en las alturas edificatorias y en los materiales de fachada, impregna a las ciudades de un carácter determinado.

El ritmo no sólo está presente en la arquitectura. Las actividades rítmicas inundan la vida psíquico-física.⁵ El transcurso del tiempo es igualmente rítmico, como lo son los fenómenos cósmicos, la música o el funcionamiento de las máquinas. El ritmo es una especie de regulador superior que guía la actividad del universo en cada una de sus manifestaciones.⁶ Ernst Gombrich distingue dos tipos de ritmos. Los ritmos *primarios*, como el llanto, la risa, los saltos, el tamborileo o los patrones visuales elementales están constituidos por unidades espacio-temporales regulares. Los ritmos *complejos*, como las composiciones musicales o los patrones visuales con distintas gamas secuenciales, están formados por una mayor variación de elementos y subdivisiones.⁷

*the rooms, and the public face of the presence of a particular who.*³ *This being so they are façades in which similar elements appear repetitively, sequentially ordering voids, volumes and intervals of wall, and configuring the outer face of a relatively homogeneous habitable fabric.*

*The constitutive matrices that bring together these façade elements make up a simple or compound, regularly repeated figure.*⁴ *In Classical architecture the figure is composed of three parts: the basement or ground floor, which is, of course, in contact with the ground; the piano nobile or 'noble floor', which embodies the predominant typology of the construction; and the crown or top of the building. The quality or mechanism by means of which the repetition of the figure composes a façade in a serial manner is rhythm. The harmony of some urban fabrics, despite the variety of compositions or typologies of elements, is achieved precisely through the application of one or more constant rhythms and on the balanced relation of filled surfaces and voids. This, together with the regularity in the building heights and in the materials of façade, is what imbues towns and cities with a particular character.*

*Rhythm is not only present in architecture. Our psychophysical life abounds in rhythmic activities.*⁵ *The passage of time is inherently rhythmic, as are cosmic phenomena, music or the functioning of machines. Rhythm is a kind of higher regulator that guides the activity of the universe in all of its manifestations.*⁶ *Ernst Gombrich distinguishes two types of rhythm. Primary rhythms, such as crying, laughing, jumping and drumming, and also elementary visual patterns, are made up of regular space-time units. Complex rhythms, such as those of musical compositions or visual patterns with different sequential ranges, are made up of a greater variation of elements and subdivisions.*⁷

Aunque sus figuras incluyan una amplia gama de elementos, las fachadas urbanas decimonónicas están compuestas prioritariamente por uno o varios ritmos *primarios*. Estructuralmente trabajan como muros de carga o trabazón y, por tanto, sus huecos deben estar alineados para liberar intervalos murarios suficientemente amplios para soportar cargas y esfuerzos. Los estudios de André Lurçat así lo demuestran. En fachadas con *órdenes estructurales reales*, es decir, con el esqueleto manifestado, el ritmo de los órdenes que enmarcan las figuras responde a una o dos secuencias rítmicas. Lo mismo sucede en fachadas con *órdenes estructurales ficticios*, es decir, en aquellas en las que el esqueleto no se manifiesta, pero sin embargo existen líneas de orden oculto que marcan el ritmo de repetición de los huecos troquelados. No obstante, a partir de estos dos órdenes estructurales, las fachadas pueden establecer también ritmos complejos, con variaciones que van de lo más monótono a lo más diverso, llegando a convivir simultáneamente varios desarrollos rítmicos. (Figura 1)

A principios del siglo XX, la aplicación de estructuras de pilares y jácenas que sustentan los edificios libera a las fachadas de su función estructural. Y ello abre un campo infinito de combinación de elementos y alteración de ritmos. Los intervalos murarios no están obligados a transmitir verticalmente los esfuerzos y su composición rítmica puede desmarcarse de los conceptos tradicionales establecidos por Gombrich. Como afirma Moisei J. Ginzburg en 1923, a partir de ahora, la tarea del ritmo es la de encontrar los elementos de la forma y las leyes de su combinación que manifiesten el pulsar de cada época.⁸ Un año más tarde, Le Corbusier define el ritmo en términos similares:

Although their figures include a wide range of elements, nineteenth-century urban façades are composed in the main of one or more primary rhythms. Structurally they work as load-bearing walls, the jointing or bonding of masonry or brickwork, and their voids or openings must therefore be aligned in such a way as to liberate sufficiently large expanses of wall to support loads and withstand stresses. André Lurçat's analytical studies demonstrate this. In façades with real structural orders – in which the skeleton manifests itself – the rhythm of the orders that frame the figures corresponds to one or two rhythmic sequences. The same thing occurs in façades with fictitious structural orders, that is, those in which the skeleton does not manifest itself, but in which nevertheless there are lines of concealed order that mark the rhythm of repetition of the recessed openings. However, façades can also establish complex rhythms on the basis of these two structural orders, with variations ranging from the most monotonous to the most diverse, in which several rhythmic developments coexist simultaneously. (Figure 1)

By the early years of the twentieth century, the increasingly widespread use of pillar and beam structures to support new buildings was liberating the façade from its former structural function. This opened up an infinite range for the combination of elements and the alteration of rhythms. The expanses of wall were no longer obliged to transmit forces vertically and their rhythmic composition could now move on from the traditional concepts established by Gombrich. Thus Moisei Y. Ginzburg could affirm in 1923 that from now on the task of rhythm is to encounter the elements of the form and the laws of their combination that manifest the pulse of each epoch.⁸ And the following year Le Corbusier defined rhythm in very similar terms:

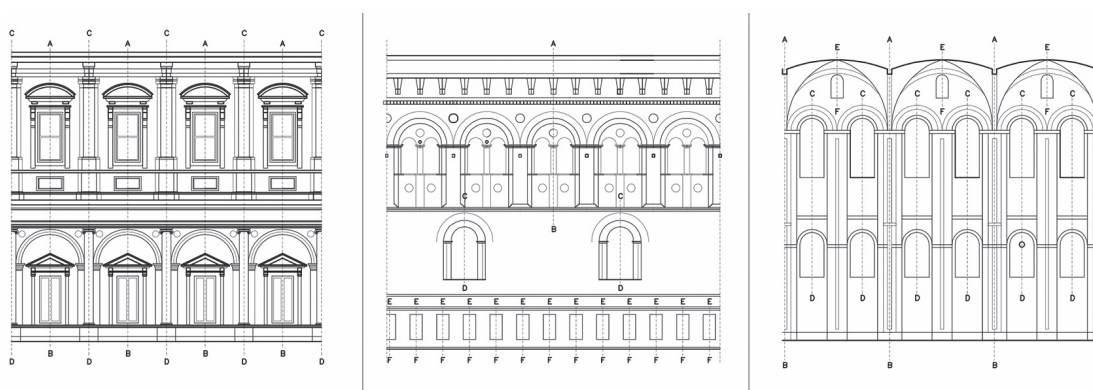


Figura 1. Análisis de ritmos primarios y complejos en fachadas clásicas y góticas a partir de los estudios realizados por André Lurçat.

Figure 1. Analysis of primary and complex rhythms in Classical and Gothic façades according to André Lurçat studies.

“El ritmo es un estado de equilibrio procedente de simetrías simples o complejas o procedente de compensaciones científicas. El ritmo es una ecuación: igualación (simetría, repetición) (*templos egipcios, hindúes*); compensación (movimiento de los contrarios) (*Acrópolis de Atenas*); modulación (desarrollo de una invención plástica inicial) (*Santa Sofía*).”⁹

*Rhythm is a state of equilibrium which proceeds either from symmetries, simple or complex, or from delicate balancings. Rhythm is an equation; equalization (symmetry, repetition) (Egyptian and Hindoo temples); compensation (movement of contrary parts) (the Acropolis at Athens); modulation (the development of an original plastic invention) (Santa Sophia).*⁹

Le Corbusier aplica este nuevo concepto de ritmo en fachadas donde los elementos se compensan, modulan y equilibran con mecanismos que no siguen la repetición seriada de una figura simple o compleja. Los trazados reguladores, es decir, las líneas que relacionan geoméricamente los elementos arquitectónicos según leyes algebraicas, son el soporte invisible que sustenta esta idea de ritmo como ecuación. Edificios como la Villa Stein, entre otros, demuestran como elementos tan dispares como ventanas corridas, balconeras, marquesinas o huecos troquelados conviven de manera compensada en un mismo plano murario. Esta libertad compositiva acerca a las fachadas a otras disciplinas artísticas, como la pintura, la

Le Corbusier applied this new concept of rhythm to façades in which the elements are compensated, modulated and balanced with mechanisms other than the serial repetition of a simple or complex figure. His ‘regulatory lines’ – that is, lines that relate the architectural elements geometrically in accordance with algebraic laws – are the invisible support on which this idea of rhythm as equation rests. Buildings such as the Villa Stein, among others, show how elements as diverse as ribbon windows, full-length windows, canopies and recessed openings can coexist on the same mural plane. This compositional freedom brings the façade closer to other artistic disciplines, such as painting, sculpture

escultura o incluso la música, abriendo un campo experimental hasta ahora insospechado.¹⁰

Sin embargo, ¿qué sucede cuando se trata de tejidos urbanos, de inmuebles con estancias que se repiten con ritmos primarios o complejos y que tienen una regularidad secuencial? ¿Es posible aplicar este concepto de equilibrio compensatorio de elementos en todo el plano de fachada o sólo en el ámbito que limita la figura? ¿Es factible, por tanto, prescindir de la repetición rítmica en edificios urbanos colectivos construidos mayoritariamente por unidades habitacionales?

MILÁN Y LAS FACHADAS URBANAS

Una de las ciudades en las que más se experimenta con la variedad de ritmos en las fachadas es Milán. Después de la Segunda Guerra Mundial, la ciudad, devastada por los bombardeos, se enfrenta con el reto de su reconstrucción desde las necesidades y aspiraciones de la burguesía lombarda, ansiosa por recuperar los valores diferenciadores de calidad y belleza, emprendidos en décadas anteriores.¹¹ Uno de los temas principales a resolver es el de las fachadas urbanas entendidas, por una parte, como herederas de una arraigada tradición constructiva y compositiva y, por otra, como instrumentos simbólicos de los valores futuros de una nueva modernidad. A partir de los años 1945, arquitectos como Luigi Caccia Dominioni, Gio Ponti, Ignazio Gardella, Vico Magistretti, Mangiarotti e Morassutti, Figini e Pollini, BBPR o Asnago e Vender, entre otros, proyectan y construyen inmuebles y condominios que responden al renacimiento de una nueva manera 'burguesa' de imaginar y de habitar tanto la casa como el espacio de trabajo.¹² Las fachadas expresan exteriormente este compendio de revisiones interiores, convirtiéndose en embajadoras de modernidad de una ciudad que renace

*or even music, opening up a previously unsuspected field of experimentation.*¹⁰

But what is to be done with an urban fabric made up of buildings in which the rooms are repeated with primary or complex rhythms and have a sequential regularity? Is it possible to apply this concept of compensatory equilibrium of elements to the façade plane as a whole or only in the area delimited by the figure? In other words, is it feasible to dispense with rhythmic repetition in communal urban buildings mainly consisting of housing units?

MILAN AND THE URBAN FAÇADES

One of the cities in which the variety of rhythms on façades has been experimented with most extensively is Milan. After World War II, the city, devastated by years of heavy bombing, faced the challenge of a reconstruction in keeping with the needs and aspirations of the Lombard bourgeoisie, determined to restore the differentiating values of quality and beauty that had characterised the city.¹¹ One of the main issues to be resolved was the urban façades, understood on the one hand as the inheritors of a deep-rooted tradition of composition and construction and on the other as symbolic embodiments of the future values of a new modernity. From 1945 on, architects such as Luigi Caccia Dominioni, Gio Ponti, Ignazio Gardella, Vico Magistretti, Mangiarotti e Morassutti, Figini e Pollini, BBPR, and Asnago e Vender, among others, designed and constructed buildings and condominiums that would bear witness to the rebirth of a new 'bourgeois' way of imagining and inhabiting both the home and the workspace.¹² Their façades are the external expression of this compendium of interior revisions, ambassadors of modernity in a city rising phoenix-like from the ashes, contribu-

de las cenizas, contribuyendo al objetivo común de cambiar el horizonte urbano de Milán desde las diferentes personalidades de sus arquitectos.

La mayoría de las nuevas fachadas recogen el testimonio de la tradición compositiva y la modernizan, sofistican o dinamizan. Unas reformulan la tripartición del palacio clásico, invirtiendo o alterando sus componentes; otras combinan la tensión y planimetría de unas partes resueltas con la luminosidad y ligereza de los nuevos materiales, con ritmos clásicos manipulados desde distintos planos espaciales. La tradicional retícula estructural lombarda, que reinterpreta Giuseppe Terragni pocos años antes, reaparece con nuevos intervalos rítmicos. Las composiciones más extremas intentan transgredir toda identificación de una *figura* como tema de repetición seriada. Cercanas a movimientos artísticos de vanguardia, utilizan la anti-estaticidad o el equilibrio entre elementos para construir los planos exteriores de las nuevas *palazzinas* urbanas, aunque ello no responda a disposiciones interiores organizadas por estancias similares. Cada particular *quien* ya no tendrá su expresión exterior homogénea en forma de hueco equivalente, como en la mayoría de inmuebles urbanos, sino que se manifestará por medio de una particular singularización formal en la fachada.

LA REFORMULACIÓN DE LA TRIPARTICIÓN CLÁSICA

Luigi Caccia Dominioni construye entre 1947 y 1949 su primera obra después de la guerra sobre un antiguo palacio de su familia, gravemente dañado por los bombardeos, situado en un emplazamiento fuertemente simbólico: la plaza de Sant'Ambroggio.¹³ El arquitecto interpreta desde la modernidad el tema del palacio urbano, presente con magníficos ejemplos en la mayoría de ciudades

tions to the common goal of changing the urban horizon of Milan shaped by the different personalities of their architects.

Most of the new façades take up the legacy of the compositional tradition and modernize it, sophisticate it or energize it. Some reformulate the tripartition of the Classical palace, inverting or altering its components; others combine the tension and disposition of parts that have the luminosity and lightness of the new materials with Classical rhythms manipulated from different spatial planes. The traditional Lombard structural grid, which Giuseppe Terragni had reinterpreted a few years before, reappears with new rhythmic intervals. The more extreme compositions seek to transgress all identification of a figure as a theme of serial repetition. Close to avant-garde movements in visual art, they use anti-stasis or the equilibrium of different elements to construct the outer planes of the new urban palazzine, even if this refuses to correspond to interior distributions organized on the basis of similar rooms. From now on the individual whos will no longer have their homogeneous exterior expression in the form of an equivalent opening, as they do in most urban realities, but will manifest themselves through a particular formal singularization on the façade.

THE REFORMULATION OF THE CLASSICAL TRIPARTITION

Between 1947 and 1949, Luigi Caccia Dominioni constructed his first work after the war on an old building owned by his family. Badly damaged by the bombs, this was located in a highly symbolic place, on Piazza Sant'Ambroggio.¹³ The architect took modernity as the basis for a interpretation of the subject of the urban palazzo, magnificent examples of which are to be found in most Italian

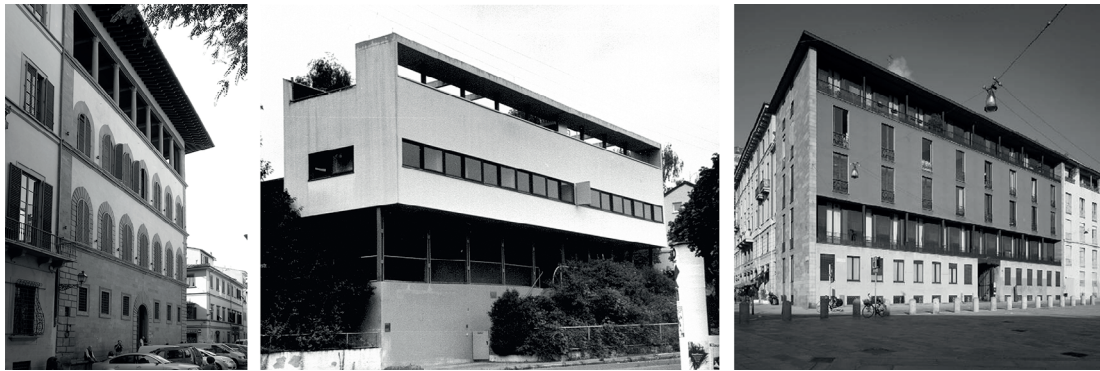


Figura 2. Comparación de la fachada del edificio de Caccia Dominioni con la composición tripartita del palacio Guadagni en Florencia y las viviendas de Le Corbusier en la Weissenhof de Stuttgart.

Figure 2. Comparison of the façade of the building by Caccia Dominioni with the tripartite composition of the Palazzo Guadagni in Florence and the housing by Le Corbusier in the Weissenhof-Siedlung, Stuttgart.

italianas. La fachada principal está compuesta por cuatro franjas horizontales formadas por ventanas troqueladas, balconeras, galerías con pilares y cornisa, que se ordenan en una figura que se repite en una secuencia rítmica primaria. Este frente a la plaza recuerda las fachadas de los palacios del Renacimiento, en concreto aquellos en los que el ático se desmaterializa mediante una logia. Sin embargo, en este edificio, las secuencias de basamento, plano noble y coronamiento son alteradas en la segunda franja. Después del plano de tierra, resuelto con piedra clara y ventanas troqueladas, el primer nivel del plano noble se desarrolla a través de una logia continua que rasga la fachada de manera similar a una *fenêtre longuere*, confiriendo un plano de sombra largo y profundo, prácticamente idéntico al del ático que remata el edificio. Los niveles segundo y tercero, resueltos con un encalado oscuro y con balconeras de proporción vertical, parecen encontrarse en suspensión entre dos largos y rasgados vacíos. Una situación comparable a la ingravidez abstracta del lienzo frontal del edificio de viviendas de la Weissenhof de Stuttgart de Le Corbusier, de 1927. (Figura 2)

*cities. Caccia Dominioni's main façade is composed of four horizontal bands formed by recessed windows, full-length windows, galleries with pillars and a cornice, which are arranged in a figure that is repeated in a primary rhythmic sequence. This façade overlooking the square recalls the façades of Renaissance palaces, specifically those in which the attic is dematerialized by way of a loggia. However, in this building, the sequences of base, piano nobile and crown are altered on the second band. Above the plane of the ground level, resolved with pale stone and recessed windows, the first level of the piano nobile develops through a continuous loggia, which slashes the façade in much the same way as a *fenêtre longuere*, conferring a long deep plane of shadow practically identical to that of the attic that terminates the building. The second and third levels, resolved with a brownish plaster finish and vertically proportioned full-length windows, seem to be suspended between two long horizontal voids, a condition comparable to the abstract weightlessness of the front of Le Corbusier's 1927 Weissenhof-Siedlung apartment building in Stuttgart. (Figure 2).*

La tripartición clásica se altera esta vez con sutiles desplazamientos de huecos troquelados en los lienzos de fachada, en el conjunto de inmuebles que Asnago e Vender construyen entre 1947 y 1959, situados en un sector urbano, delimitado por la plaza Velasca y las calles Albricci y Paolo de Cannobio.¹⁴ El edificio con fachada a plaza Velasca acoge diversas funciones que se reflejan en los elementos y materiales de su frente urbano: en el basamento, los comercios; del primer al tercer piso, las oficinas; del cuarto al séptimo, las viviendas y, en el ático, retrasado de la alineación viaria, un apartamento. Las aberturas, ventanas cuadradas de una sola hoja en las tres primeras plantas, y balconeras de dos hojas disímiles en los cuatro últimos pisos, remiten a los huecos troquelados y ordenados secuencialmente con ritmos primarios de las fachadas clásicas construidas con un orden estructural ficticio.¹⁵ Un ejemplo significativo por su elegancia y simplicidad es el frente urbano del palacio Quirinale de Roma. Sin embargo, en el edificio de Asnago e Vender, los huecos rasgados en planta baja demuestran que la fachada no es portante, pues tras ellos aparecen los pilares que la sustentan. Además, las ventanas de las siguientes tres plantas no se centran a eje con las balconeras de los cuatro últimos pisos sino que se alinean por su lado izquierdo. Estas alteraciones rítmica y dimensional de los huecos de los dos planos superiores, unidas a la situación de la puerta de acceso, desplazada respecto al eje central del inmueble, contribuyen a negar el principio de frontalidad de la composición, generando unas disonancias secuenciales inesperadas en un alzado que, sin embargo, sigue confiando en la repetición regular de huecos e intervalos murarios en los principales niveles de la fachada. Si en el nivel inferior la coplanariedad de los huecos con el granito de revestimiento convierte a este tramo en un gran lienzo tensado de geometría abstracta, similar a algunas composiciones neoplásticas, en el nivel superior, resuelto con ladrillo, las balconeras

The Classical tripartition is altered by subtle displacements of recessed openings in the stretches of façade in the set of buildings that Asnago e Vender constructed between 1947 and 1959, in a sector of the city delimited by Piazza Velasca, Via Albricci and Via Paolo da Cannobio.¹⁴ The building that fronts onto Piazza Velasca houses several functions which are reflected in the elements and materials of its urban façade: on the ground floor, shops; from the first to the third floor, offices; from the fourth to the seventh floor, housing, and, in the attic, set back from the street alignment, a penthouse apartment. The openings, square single-leaf windows on the first three floors, and full-length two-leaf windows on the last four floors, are a reference to the sequentially arranged recessed openings with their primary rhythms of Classical façades constructed in a fictitious structural order.¹⁵ An instance of this, significant for its elegance and simplicity, is the urban front of the Quirinale Palace in Rome. However, the wide openings on the ground floor of the building by Asnago e Vender reveal that the façade is not load-bearing, because the pillars that support it can be seen through them. In addition, the windows of the next three floors are not centred on the axis of the full-length windows of the last four floors but aligned on one side. These rhythmic and dimensional alterations of the voids in the two upper planes, together with the position of the door, shifted off the central vertical axis of the building, combine to deny the principle of frontality of the composition, generating unexpected sequential dissonances in an elevation that nevertheless still relies on the regular repetition of voids and stretches of wall on the main levels of the façade. If the coplanarity of the openings with the granite cladding on the lower level turns this stretch into a great taut canvas of abstract geometry reminiscent of some of the compositions of Neo-Plasticism, on the upper level, which is of brick, the vertical full-length win-



Figura 3. Comparación de la fachada del edificio de plaza Velasca de Asnago e Vender con el orden ficticio de la fachada del palacio del Quirinale en Roma y con un fragmento de la *Composición con planos de colores* de Piet Mondrian.

Figure 3 . Comparison of the façade of the building on Piazza Velasca by Asnago e Vender with the fictitious order of the façade of the Quirinale palace in Rome and with a detail of *Composition with Color Planes* by Piet Mondrian.

verticales generan un leve umbral, remitiendo a la esencia tectónica de la arquitectura (Figuras 3 y 4).

Los inmuebles vecinos basan igualmente su composición en la tripartición clásica, pero la alteran con un anónimo juego de ambigüedades que explicita, con sutiles diferencias de huecos, texturas, colores y materiales, las distintas funciones interiores de los tres niveles: comercios, oficinas y viviendas. Destaca especialmente el edificio de via Albricci 10, con esquina en plaza Velasca. Sobre unos bajos porticados, las siguientes tres plantas utilizan planos mayoritariamente macizos en los que se abren ventanas prácticamente cuadradas que tampoco se encuentran a eje ni con los huecos de las seis plantas superiores, mucho más grandes y provistos de balconeras, ni con las logias abiertas al cielo de los áticos, también desalineadas por un lado respecto a sus inferiores. En la esquina, dos de las ventanas de las primeras plantas, cambian de tamaño y configuración, desplazándose casi hasta el límite del cambio de plano. (Figura 5).

dows generate a slight threshold, an allusion to the tectonic essence of architecture. (Figures 3 and 4)

The composition of the neighbouring buildings is also based on Classical tripartition, but altered with an anonymous play of ambiguities that makes explicit, with subtle differences of voids, textures, colours and materials, the different interior functions of the three levels: shops, offices and dwellings. Of particular note is the building at no. 10, Via Albricci, with a corner on Piazza Velasca. Here the three floors above the porticoed ground floor consist of mostly solid planes pierced by almost square windows that have once again been shifted off the axes of the openings on the six upper floors, which are much larger and have full-length windows, and of the open loggias of the attics, which are also out of alignment on one side with the openings below. At the corner, the first window on the first and second floors is different in size and configuration, and has shifted almost to the edge of the change of plane. (Figure 5)

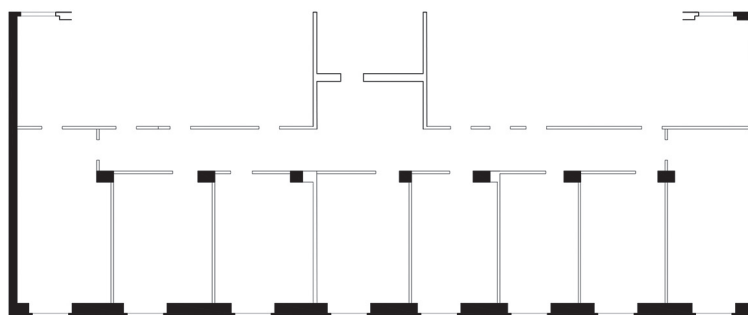


Figura 4. Dibujo analítico de la corona exterior de la primera planta del edificio de Asnago e Vender de plaza Velasca, 4 donde se observa la correspondencia entre el ritmo de las ventanas y el de las estancias interiores, en este caso oficinas.

Figure 4. Analytical drawing of the exterior crown of the first floor of the building by Asnago e Vender at no. 4, Piazza Velasca, showing the correspondence between the rhythm of the windows and that of the interior rooms, in this case offices.

Si, a primera vista, estas elegantes fachadas aparecen como planos prácticamente anodinos, en una lectura más concisa revelan interrelaciones y ambigüedades que suscitan interpretaciones plurales e, incluso, contradictorias. Las figuras que contienen elementos arquitectónicos reconocibles como puertas, ventanas, balconeras y logias, se encuentran invadidas por una subliminal inquietud. Un conjunto orquestado de dispositivos que altera alineaciones, ejecuta sensibles desplazamientos, o desalinea ejes, contribuyendo a minar su percepción estática y desplazando levemente los distintos patrones de repetición en cada uno de los estratos del edificio. En estas fachadas, el ojo no parece encontrarse en reposo porque "los diversos elementos del plano no se dejan reconducir a una figura unívoca y a una disposición plausible".¹⁶

If, at first glance, these elegant façades appear to be almost anodyne planes, on a closer reading they reveal interrelationships and ambiguities that give rise to plural and even contradictory interpretations. The figures that contain recognizable architectural elements such as doors, windows, full-length windows and loggias are pervaded by a subliminal restlessness. An orchestrated set of mechanisms which alters alignments, effects evident displacements or misaligns axes contributes to the undermining of a static perception and subtly shifts the different patterns of repetition in each of the strata of the building. The eye seems to be unable to rest on these façades because 'the various elements of the plane refuse to be brought back to a single figure and a plausible disposition'.¹⁶



Figura 5. Dos propuestas de Asnago e Vender de alteraciones rítmicas y distorsión perceptiva en las fachadas de Via Albricci y Paolo da Cannobio que parten de una composición clásica tripartita.

Figure 5. Two proposals by Asnago e Vender for rhythmic alterations and perceptual distortion on the Via Albricci and Paolo da Cannobio façades on the basis of a tripartite Classical composition.

LA INTERRUPCIÓN DE LAS MALLAS REGULADORAS

Las fachadas clásicas con órdenes estructurales reales, es decir, aquellas que manifiestan el esqueleto trasmisor de las fuerzas como articulador del orden rítmico, están presentes en la tradición lombarda como, por ejemplo, en la Villa Simonetta de Domenico Giunti del siglo XVI, y son reformuladas por la arquitectura moderna. La malla, lógica y abstracta, enmarca fragmentos del plano de fachada, de manera que su interior puede albergar episodios, huecos y materiales distintos. La regularidad de su orden externo prevalece sobre la anécdota de los planos interiores.

La modernidad del orden estructural reformulado en retícula espacial recorre la segunda mitad de los años 1930 del racionalismo lombardo, con ejemplos tan notables como la Casa del Fascio de Giuseppe Terragni (1932-36), y continua a lo largo de los años 1950. Testimonio dimensional y constructivo, la retícula disciplina la variedad de la vida

THE INTERRUPTION OF THE REGULATORY GRIDS

Classical façades with real structural orders, that is to say, those that manifest the force-transmitting skeleton as the articulator of the rhythmic order, are present in the Lombard tradition, for example in Villa Simonetta by Domenico Giunti from the 16th century, and were reformulated by modern architecture. The grid, logical and abstract, frames details of the façade plane in such a way that its interior can accommodate different episodes, voids and materials. The regularity of its external order prevails over the anecdotal quality of the interior planes.

The modernity of the structural order reformulated as a space grid runs through the Lombard rationalism of the second half of the 1930s, with such noteworthy examples as the Casa del Fascio by Giuseppe Terragni (1932-36), and continues through to the late 1950s. As dimensional and constructive testimony, the grid disciplines the variety of life and



Figura 6. Comparación entre la fachada de la loggia de la Villa Simonetta de Domenico Giunti, la fachada principal de la casa del Fascio de Giuseppe Terragni en la que se combina una retícula y un lienzo opaco, y la fachada posterior de la casa del Parco de Ignazio Gardella resuelta con la fusión de la retícula y los paños macizos.

Figure 6. Comparison between the lodge of the Villa Simonetta by Domenico Giunti, the main façade of Giuseppe Terragni's Casa del Fascio, combining a grid and an opaque stretch, and with the fusion of the grid with the solid stretches of Ignazio Gardella's Casa al Parco.

y constituye una metáfora de la racionalidad perceptiva.¹⁷ Los ejemplos en el Milán de la postguerra son numerosos. El alzado trasero del condominio de via Broletto (1947-48) o los planos de fachada del quartiere Harar (1951-1955), de Figini e Pollini, entre otros, reproducen casi literalmente el ejercicio iniciado por Terragni en Como.¹⁸ La fachada del volumen posterior de la casa del Parco de Ignazio Gardella (1947-1953), correspondiente a la zona de día de las viviendas, manifiesta también una estructura de pilares y jácenas que enmarca galerías y balcones. Esta retícula, a través de un sofisticado mecanismo compositivo, se ve interrumpida y absorbida por fragmentos de muro, situados estratégicamente al servicio del interior. Porque si alguna cosa caracteriza la arquitectura de Gardella, es la libertad de sus formas respecto a la vida que en ellas se desenvuelve, a veces en contraste con la rigidez de la estructura.¹⁹ (Figuras 6 y 7)

Vico Magistretti utiliza como base para la fachada principal de un edificio de oficinas en Corso Europa, (1955-1957), un *orden estructural real* para organizar, en una retícula compleja, todos los elementos

*constitutes a metaphor of perceptual rationality.*¹⁷ There are numerous examples in post-war Milan. Among others, the rear elevation of the Via Broletto condominium (1947-48) or the façade planes of the Quartiere Harar (1951-1955) by Figini e Pollini reproduce almost literally the exercise initiated by Terragni in Como.¹⁸ The façade of the rear volume of the Casa al Parco by Ignazio Gardella (1947-1953), corresponding to the day area of the dwellings, also presents a structure of pillars and beams framing the galleries and balconies. By means of a sophisticated compositional mechanism this grid is interrupted and absorbed by portions of wall, strategically located to the benefit of the interior. Indeed, if any one thing characterizes Gardella's architecture it is the freedom of its forms with respect to the life that is lived in them, at times in marked contrast to the rigidity of the structure.¹⁹ (Figures 6 and 7)

For the base of the main façade of his office building on Corso Europa (1955-1957), Vico Magistretti used a real structural order to organize all of the constituent elements within a complex grid.²⁰ The

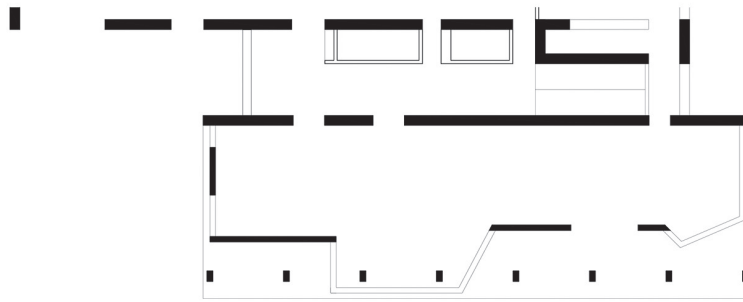


Figura 7. Dibujo analítico de la corona exterior del cuerpo de la zona de día de la casa del Parco de Ignazio Gardella donde se observa la libertad de relación entre el orden estructural, la organización interior del salón comedor y el espacio exterior de las terrazas.

Figure 7. Analytical drawing of the exterior crown of the body of the day area of the Casa al Parco by Ignazio Gardella in which the freedom of relationship between the structural order, the interior organization of the living-cum-dining room and the outside space of the terraces is clearly apparent.

que la componen.²⁰ El frente está marcado por la manifestación vertical de cinco pilares que recorren el lienzo desde el suelo hasta la cornisa. Este 'orden gigante' unifica también las tres partes que, de nuevo, hacen referencia al palacio clásico: la base, aligerada y en sombra, con pilares y cerramientos sutilmente retrasados, se resuelve con grandes huecos y fragmentos opacos horizontales enmarcados por los propios pilares y por las líneas de los primeros forjados.²¹ Sin embargo, una serie de operaciones confieren al edificio una visión perspectiva de inquietante ambigüedad. Las líneas de forjado que deberían completar la retícula estructural del plano noble de la fachada no se manifiestan en ningún momento. Es más, el ligero desplazamiento vertical de los distintos huecos, similar al mecanismo utilizado por Le Corbusier en las vidrieras de La Tourette, junto a la bipartición de los revestimientos opacos que van dibujando las figuras, las pone en cuestión.²² El carácter antiestático resultante se acentúa al comprobar que una de las seis figuras que se repiten de manera rítmica mediante la traslación, utiliza la simetría especular, variando por tanto la situación de sus

front is marked by the vertical manifestation of five pillars which run from the ground to the cornice. This 'giant order' also unifies the three parts which, once again, refer to the Classical palace: the base, lightened and in shadow, with subtly set-back pillars and enclosing elements, is resolved with large voids and opaque horizontal portions framed by the pillars themselves and by the lines of the first floor slabs.²¹ However, a series of operations gives the building a disturbing ambiguity when viewed in perspective. The lines of the floor slabs that should complete the structural grid of the piano nobile of the façade are not manifested at any point. What is more, the slight vertical displacement of the voids, a mechanism similar to that used by Le Corbusier for the stained glass windows of La Tourette, together with the bipartition of the opaque coatings of the figures, calls them into question.²² The resulting anti-stasis is accentuated by the fact that one of the six rhythmically repeated figures uses mirror symmetry to alter the position of its elements. This dissociation is accompanied by the voiding of two modules of the attic that, terrace-like, connect the building with the sky. This operation too is found



Figura 8. Comparación de la fachada del edificio de Corso Europa de Vico Magistretti con el orden estructural real del palacio Flangini de Venecia y con la composición de fachada del refectorio del convento de La Tourette de Le Corbusier.

Figure 8. Comparison of the façade of the Corso Europa building by Vico Magistretti with the real structural order of the Palazzo Flangini in Venice and with the composition of the refectory façade of the La Tourette priory by Le Corbusier.

elementos. Esta disociación viene acompañada por la liberación de dos módulos del ático que, a modo de terraza, conectan el edificio con el cielo. Una operación presente también en la tradición italiana, en algunos palacios venecianos herederos del orientalismo o del 'anticlasicismo' trasgresor, como en el caso del palacio Flangini. (Figura 8)

in the Italian tradition, in certain Venetian palaces indebted to Orientalism or to a transgressive 'anti-Classicism', as in the case of the Palazzo Flangini. (Figure 8)

ALTERACIONES RÍTMICAS

La influencia de movimientos de vanguardia como el neoplasticismo, el constructivismo o el suprematismo está presente en algunas de estas fachadas con mecanismos que, fundamentalmente, tienen la voluntad de incorporar en ellas el factor *tiempo*. Los planos y elementos de fachada se escapan del orden estructural o de las pautas de una trama

RHYTHMIC ALTERATIONS

The influence of avant-garde movements such as Neo-Plasticism, Constructivism or Suprematism is apparent in some of these façades in the form of mechanisms that fundamentally seem to seek to incorporate the time factor. Planes and façade elements escape from the structural order or the guidelines of an underlying schema and appear to

subyacente, y parecen estar animados. Para que la percepción sea dinámica se procede a la ruptura de la autonomía de las figuras que construyen los ritmos, introduciendo elementos de distorsión o interdependencia. Se suprimen la simetría, la repetición pautada y los intervalos regulares, proponiendo relaciones equilibradas entre partes desiguales. Las ventanas tienen una posición activa en relación a las superficies ciegas, y giran las esquinas para forzar su comprensión simultánea desde dos posiciones.

Luigi Caccia Dominioni realiza entre 1955 y 1957 un ejercicio extremo en las fachadas del edificio residencial de via Nievo.²³ Concebido como una envolvente de 'villas' o casas unifamiliares dentro de una ciudad vertical, la contundencia del paralelepípedo regular envolvente de nueve plantas contrasta con unas fachadas contenidas en una piel translúcida de cerámica vidriada azul verdosa carentes de repeticiones rítmicas en sus aberturas. Los tensados planos verticales van sufriendo improvisadas interrupciones debido a la heterogeneidad de unas ventanas rasgadas que van variando sus alturas y proporciones en tramos discontinuos reflejando la relativa complejidad interior. Resueltas con carpintería de aluminio anodizado y colocadas en el límite exterior del lienzo, algunas de ellas giran en ángulo recto las esquinas, indicando una continuidad acentuada por la incorporación de planos opacos de cristal negro que aumentan visualmente el efecto de corte. La planimetría de los paramentos, cuyos reflejos y texturas tienden a su desmaterialización, contrasta con la volumetría de las galerías que se deslizan por la fachada principal. Éstas actúan como contrapuntos tridimensionales del juego neoplástico que opera en los cuatro planos del edificio, concebidos unánimemente como si se tratara de un enorme lienzo pictórico que se dobla en cuatro partes para conformar unas fachadas que no pueden entenderse sin un recorrido

come to life. For the sake of a more dynamic perception, the autonomy of the figures that construct the rhythms is broken by the introduction of elements of distortion or interdependence. Symmetry, measured repetition and regular intervals are suppressed in favour of balanced relations between dissimilar parts. The windows have an active position in relation to the blind surfaces, and turn the corners to ensure their simultaneous understanding from two different locations.

Between 1955 and 1957, Luigi Caccia Dominioni carried out an extreme exercise on the façades of the residential building on Via Nievo.²³ Conceived as a container of single-family homes or 'villas' in a vertical city, the forcefulness of the nine-storey regular parallelepiped contrasts with façades clad in a translucent skin of greeny-blue glazed ceramic tiles with an absence of rhythmic repetition in the openings. The tensed vertical planes undergo improvised interruptions occasioned by the heterogeneity of wide windows whose heights and proportions vary in discontinuous stretches, reflecting the relative interior complexity. Resolved with anodized aluminium frames and set flush with the outer skin of the façade, some of the windows make a right-angled turn at the corner, indicating a continuity accentuated by the incorporation of opaque planes of black glass which intensify the effect of a visual cut. The planimetry of the walls, whose reflections and textures tend to dematerialize them, contrasts with the volumetry of the galleries that glide across the main façade. These galleries act as three-dimensional counterpoints of the De Stijl-like operation in play on the four planes of the building, conceived unanimously as if it were a great canvas, a painting folded in four to form façades that can only be understood through a temporal perceptual trajectory. This compositional strategy is close to that of De Stijl painters such as Mondrian and Van

Figura 9. Comparación entre la fachada posterior del edificio de viviendas de Caccia Dominioni en Via Nievo con la *Composición en gris* de Theo Van Doesburg.

Figure 9. Comparison of the lateral façade of the Caccia Dominioni housing block on Via Nievo with *Composition in gray* by Theo Van Doesburg.



perceptivo temporal. Esta estrategia compositiva se acerca a obras de pintores neoplásticos como Mondrian o Van Doesburg, en las que las manchas de color se disponen libremente a diversas distancias dentro del plano del cuadro. (Figuras 9 y 10)

Esta manera de operar entre la pintura y la arquitectura es utilizada también por Gio Ponti en el palacio Montedoria de Milán (1963 -1970).²⁴ El conjunto se compone de un volumen contundente de gran altura, con testeros angulares, y de un cuerpo posterior girado de altura inferior. La larga fachada principal se compone de planos que se adelantan y retrasan levemente, a modo de composición suprematista, sin un ritmo regular pautado, consiguiendo un juego volumétrico sutil que confiere movimiento al conjunto.²⁵ Los 'accidentados' lienzos murarios siguen, no obstante, las directrices verticales blancas de los pilares que se manifiestan a toda altura, marcando unas pautas rítmicas similares a los órdenes gigantes de los palacios del renacimiento. La regularidad seriada de estos elementos, que en algunos puntos son ocultados por tramos macizos, convive de manera aparentemente contradictoria con el resto de elementos que 'danzan' por las distintas superficies como si fueran las notas de un pentagrama. Los planos opacos están aplacados con losetas de cerámica verde brillante con bajorrelieves geométricos que contribuyen todavía

Doesburg, in which the patches of colour stains are freely disposed at various distances on the plane of the painting. (Figures 9 and 10).

This way of operating, between painting and architecture, was also used by Gio Ponti in the Palazzo Montedoria in Milan (1963 -1970).²⁴ The ensemble is composed of a potent volume of great height, with angular gable ends, and a rotated lower body to the rear. The long main façade is made up of planes that advance and delay slightly, like a Suprematist composition, without a regular rhythm pattern, achieving a subtle play of volumetries that endows the whole with movement.²⁵ The 'irregular' stretches of wall nevertheless follow the white verticals of the pillars, which run full height, marking out rhythmic patterns similar to the giant orders of the Renaissance palaces. The serial regularity of these elements, which in places are masked by solid sections, coexists in a seemingly contradictory way with the other elements which 'dance' on the different surfaces as if they were notes on a musical staff. The opaque planes are clad with bright green ceramic tiles with geometric bas-reliefs which contribute further to the changes in textural and light perception. Flush windows alternating vertical and horizontal sizes and proportions establish a dia-

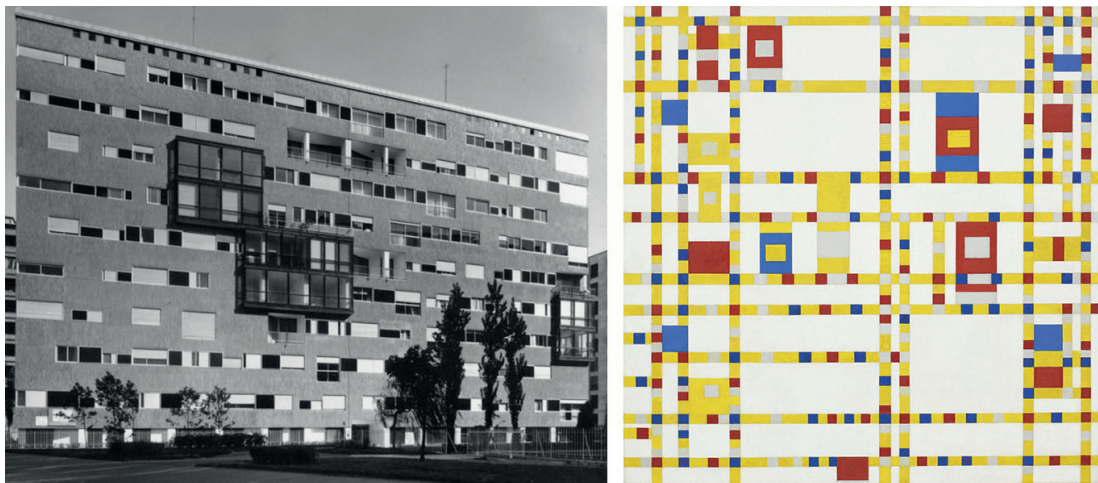


Figura 10. Comparación entre la fachada principal del edificio de viviendas de Asnago e Vender en Via Nievo con la composición *Broadway, Boggie-Woggie* de Piet Mondrian.

Figure 10. Comparison of the main façade of the housing block by Asnago e Vender on Via Nievo with *Broadway, Boggie-Woggie* by Piet Mondrian

más a los cambios de percepción texturales y lumínicos. Unas ventanas coplanares que alternan tamaños y proporciones verticales y horizontales establecen un diálogo cercano al neoplasticismo, situándose dentro de los distintos fragmentos opacos sin responder a un patrón o figura regular que siga aparentemente una ley de repetición rítmica (Figuras 11 y 12). Aunque según el arquitecto: "cuando reduces la fachada a una secuencia de particiones bien dimensionadas, una fachada sin fachada se alcanza un ritmo".²⁶

CONCLUSIONES

Estas obras milanesas que reconstruyen fragmentos de ciudad parecen ofrecer su base arquitectónica tanto a la rehabilitación de la memoria como a una apuesta de futuro. La 'nueva' habitabilidad de estos inmuebles se refleja en sus

*logue close to that of Neo-Plasticism, situated within the various opaque details without responding to a regular pattern or figure that evidently obeys a law of rhythmic repetition (Figures 11 and 12). However, according to the architect: 'when you reduce the façade to a sequence of well-dimensioned partitions, a façade with no façade ... a rhythm is achieved.'*²⁶

CONCLUSIONS

These Milanese works that reconstruct fragments of the city seem to offer their architectural basis both to the rehabilitation of memory and to a bid for the future. The 'new' habitability of these buildings is reflected in their floor plans, which have a great

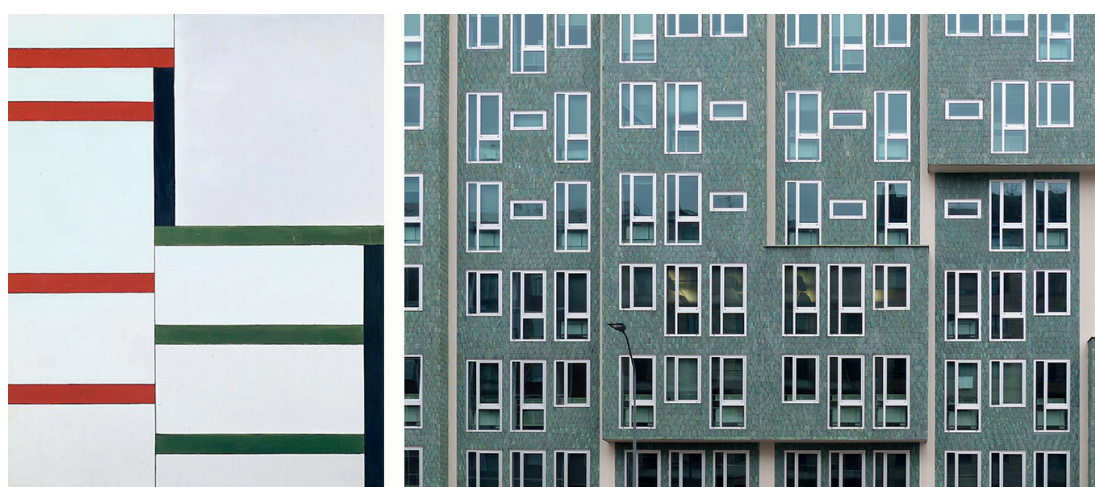


Figura 11. Comparación entre la fachada principal del edificio del palacio Montedoria de Gio Ponti en Milán, y la composición No. 98 2478 Red/135 Green de Georges Vantongerloo.

Figure 11. Comparison of the composition of intervals of the main façade of the Palazzo Montedoria in Milan by Gio Ponti with No. 98 2478 Red/135 Green by Georges Vantongerloo.

plantas, con una gran variedad tipológica incluso dentro del mismo edificio, con una reformulación de los modos de vida a partir de la anti-tipificación de las habitaciones o con la inclusión elegante pero, a la vez, extravagante, de los elementos decorativos en la vida cotidiana. Y esta habitabilidad espacial interior se complementa pero, a la vez, se enriquece, con los atributos lumínicos, visuales, relacionales, sociales y representativos conferidos por unas fachadas que reflejan una manera de vivir cercana a la 'obra de arte total'. Aunque deudoras de la tradición, muchas de ellas, con todos los límites de la analogía, reflejan al mismo tiempo la sensibilidad del artista: del pintor que invade y satura sus lienzos centímetro a centímetro, avanzando, retornando y reequilibrando formas y colores; o del escultor que compensa volúmenes, más allá de la habitual manera de operar del arquitecto que, en su titánica labor de ordenación de los componentes de fachada, procede según las

variety of typologies even within the same building, with a reformulation of ways of living made possible by the anti-typification of the rooms or the elegant but at the same time extravagant inclusion of decorative elements in daily life. And this interior spatial habitability is both complemented and simultaneously enriched by the luminous, visual, relational, social and representative attributes conferred by façades that reflect a way of living close to the 'total work of art'. Indebted to tradition though they are, many of them (with all the limits of the analogy) reflect at the same time the sensibility of the artist: of the painter who invades and saturates her canvases inch by inch, advancing, returning and rebalancing forms and colours; or of the sculptor who compensates volumes, above and beyond the habitual way of working of the architect who, in his titanic labour of ordering the constituent parts of the façade, proceeds according to established rules, generating serial elements, respecting structural alignments,

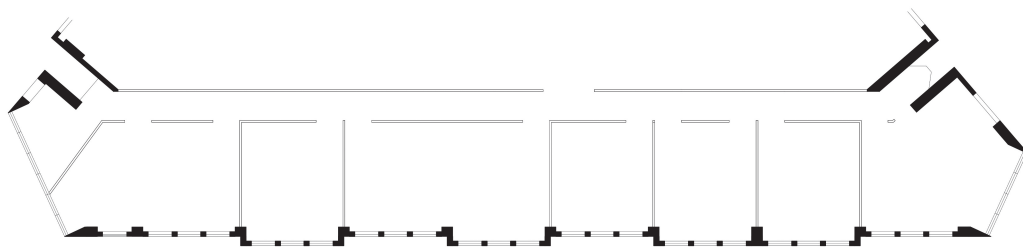


Figura 12. Dibujo analítico de la corona exterior del cuerpo principal del palacio Montedoria de Gio Ponti, donde la secuencia regular de las ventanas y de la posición rítmica de los pilares convive con un juego volumétrico aleatorio que confiere movimiento a la fachada.

Figure 12. Analytical drawing of the exterior crown of the main body of the Palazzo Montedoria by Gio Ponti, in which the regular sequence of the windows and the rhythmic position of the pillars coexists with a random volumetry that endows the façade with movement.

reglas establecidas generando elementos seriados, respetando alineaciones estructurales, modulando según las unidades habitacionales, reconociendo espesores de forjados o privilegiando la funcionalidad de puertas y ventanas. De hecho, muchos de los autores de estas espléndidas arquitecturas son también diseñadores, pintores, escultores e, incluso, editores y escritores.²⁷ El caso de Gio Ponti no es, ni mucho menos, aislado. Y su multiplicidad disciplinar, junto a una cultura y sensibilidad centenarias, constituye el mejor instrumento para convertir este conjunto de edificios milaneses de posguerra, en genuinos referentes de construcción de ciudad.

Algunos autores han clasificado algunas de estas obras en una suerte de 'modernidad metafísica', comparándolas con una tramoya de representación teatral.²⁸ En la escena metafísica, el misterio que esconde la pintura se convierte también en protagonista. Nosotros, ciudadanos educados en la racionalidad del movimiento moderno, acostumbrados a conferir una lógica constructiva, funcional, distributiva y técnica a cada una de las ventanas, puertas, galerías, cornisas o balconeras,

modulating in step with the dwelling units, recognizing thicknesses of floor slabs or privileging the functionality of doors and windows. In fact, many of the authors of these splendid architectures were also designers, painters, sculptors and even writers and publishers²⁷ – the case of Gio Ponti is by no means unique – and their disciplinary multiplicity, coupled with a centuries-old culture and sensibility, was the best instrument for converting this set of buildings in post-war Milan into genuine referents of city construction.

Certain authors have classified some of these works in terms of a kind of 'metaphysical modernity', comparing them with stage machinery.²⁸ In the metaphysical scene, the mystery concealed in the painting is also the protagonist. We citizens, educated as we are in the rationality of the Modern Movement and accustomed to conferring a constructive, functional, distributive and technical logic to each and every window, door, gallery, cornice or full-length window, are left speechless by

nos encontramos sin argumentos ante las inquietantes excepciones, las singulares arritmias y las exquisitas particularidades de unas fachadas que nos enfrentan a nuestra verdadera insignificancia interpretativa.

the disturbing exceptions, the singular arrhythmias and the exquisite particularities of façades that confront us with our true interpretive insignificance.

Notas y Referencias

- ¹ Para entender los movimientos arquitectónicos milaneses inmediatamente anteriores a estas arquitecturas de postguerra ver: Maria Grazia Folli, *Tra Novecento e Razionalismo. Architetture milanesi 1920-1940* (Milano: Club Citta'Studi, 1991), 21-69.
- ² Los elementos de fachada son muy diversos en función de la cultura, materiales o climatología del lugar: puertas, ventanas, galerías, barandillas, zócalos, cubiertas, remates, cornisas, etc.
- ³ Christian Norberg-Schulz, *Los principios de la arquitectura moderna* (Barcelona: Reverté, 2005), 180-81. El término *quién* es utilizado por este autor para hacer referencia a la relación personal que se establece entre la manifestación externa de la arquitectura y el usuario en la arquitectura de Charles Moore.
- ⁴ Entendemos por *figura*, el patrón o tema que ordena los elementos de la fachada desde el plano de tierra hasta el coronamiento o contacto con el cielo.
- ⁵ El pulso cardíaco, la frecuencia respiratoria o las acciones locomotoras animales (andar, nadar, reptar, volar, correr, etc.), así como sollozos, ladridos, maullidos, etc. son rítmicos.
- ⁶ Mosej J. Ginzburg, *Ritm v Arhitektura*. Moscow: Sredi Kolleksionerov, 1923. Versión italiana: "Il ritmo in architettura". Dentro de: *Saggi sull'architettura costruttivista* (Milano: Feltrinelli, 1977), 5-40.
- ⁷ Ernst H. Gombrich, *El sentido del orden* (Madrid: Debate, 1999), 10-12.
- ⁸ Ginzburg, op. cit., 41-66.
- ⁹ Le Corbusier, *Vers une architecture* (Paris: Crès, 1924), 37-38.
- ¹⁰ Le Corbusier y el pintor Amédée Ozenfant fundan en 1918 el *purismo*, un nuevo movimiento de vanguardia que pretende superar al *cubismo*. El *purismo* confía en el uso de las formas básicas despojadas de toda ornamentación para resolver tanto lienzos pictóricos como arquitectónicos, y consigue su armonía estética gracias a la aplicación de la sección áurea. En relación a esto, Mosej J. Ginzburg explica que, en su manifestación artística, el ritmo se convierte en el elemento constante de todas las artes. Ginzburg, op. cit. 41-66.
- ¹¹ En esta ciudad conviven históricamente movimientos sociales, económicos y culturales muy distintos a los del resto del país. Posee una potente burguesía emprendedora con intereses económico-productivos que, en buena parte, alimentan las actividades culturales urbanas de manera relativamente autónoma al sistema político institucional. Para ofrecer espacio a esta realidad socio económica y poner a prueba estos fermentos culturales que se iban afianzando, durante las décadas inmediatamente anteriores a la Segunda Guerra Mundial se llevan a cabo operaciones urbanísticas a escala metropolitana que conducen a la aparición de unas arquitecturas que, a caballo entre el Novecentismo y el Racionalismo, se adaptan a trazados distintos a los convencionales, dando pie a una espacialidad híbrida que sitúa a los edificios entre el interior y el exterior con sorprendentes resultados que inauguran un nuevo paisaje urbano. Estos inmuebles ya evidencian experimentaciones formales que individualizan soluciones dirigidas a satisfacer las perspectivas y aspiraciones de la sociedad industrial lombarda. Ver: Folli, op. cit., 21-69.

Notes and References

- ¹ For an understanding of Milanese architectural movements immediately prior to these post-war architectures see: Maria Grazia Folli, *Tra Novecento and Razionalismo. Architetture milanesi 1920-1940* (Milan: Club Citta'Studi, 1991), 21-69.
- ² *The façade elements differ greatly depending on the culture, materials or climate of the place: doors, windows, galleries, railings, baseboards, roofs, trim, cornices, etc.*
- ³ Christian Norberg-Schulz, *Los principios de la arquitectura moderna* (Barcelona: Reverté, 2005), 180-81. The term who is used by this author to refer to the personal relationship established between the external manifestation of architecture and the user in the architecture of Charles Moore.
- ⁴ *Figure is to be understood as the pattern or theme that orders the elements of the façade from the ground plane to the crown or contact with the sky.*
- ⁵ *Heartbeat and pulse, breathing rate and animal locomotor actions (walking, swimming, crawling, flying, running, etc.), as well as sobbing, barking, meowing and so on are rhythmic.*
- ⁶ Mosej Y. Ginzburg, *Ritm v Arhitektura*. Moscow: Sredi Kolleksionerov, 1923. Italian trans.: "Il ritmo in architettura". In: *Saggi sull'architettura costruttivista* (Milan: Feltrinelli, 1977), 5-40. English trans. *Rhythm in Architecture* (London: Artifice Books on Architecture, 2017).
- ⁷ Ernst H. Gombrich, *El sentido del orden* (Madrid: Debate, 1999), 10-12.
- ⁸ Ginzburg, op. cit., 41-66.
- ⁹ Le Corbusier, *Vers une architecture* (Paris: Crès, 1924), 37-38.
- ¹⁰ *In 1918, Le Corbusier and the painter Amédée Ozenfant founded Purism, a new avant-garde movement which sought to surpass Cubism. Purism relies on the use of basic forms stripped of all ornamentation to resolve both pictorial and architectural creations, and achieves its aesthetic harmony thanks to the application of the golden ratio. In relation to this, Mosej Y. Ginzburg affirmed that, in its artistic manifestation, rhythm is the constant element of all the arts.* Ginzburg, op. cit. 41-66.
- ¹¹ *Historically, Milan has been the home of social, economic and cultural movements very different from those in the rest of the country. The city has a powerful entrepreneurial bourgeoisie with economic-productive interests that largely support urban cultural activities in a way that is relatively independent of the institutional political system. In order to accommodate this socio-economic reality and to test these cultural fermentations that were establishing themselves there, in the decades immediately prior to World War II urban operations carried out at a metropolitan scale led to the appearance of architectures that, spanning Novecentismo and Rationalism, adapted to paths different from the conventional ones, giving rise to a hybrid spatiality which situated buildings between the interior and the exterior with surprising results that ushered in a new urban landscape. These buildings evidence formal experiments that individualize solutions aimed at satisfying the perspectives and aspirations of the Lombard industrial society. See: Folli, op. cit., 21-69.*

- ¹² El papel tradicional de la casa durante las décadas del racionalismo italiano, se cuestiona: se presenta como antiromántica, antidecadente, anticrepuscular, anticaprichosa, compendio de necesidades lógicas, pero también de aspiraciones espirituales y estéticas. Ver: Giuseppe Pagano, "I benefici dell'architettura moderna. A proposito di una nuova costruzione a Como", *La Casa Bella*, n. 27 (marzo 1930).
- ¹³ Fulvio Irace, Paola Marini, Luigi Caccia Dominioni. *Case e cose da abitare* (Venezia: Marsilio editori, 2002), 86-88.
- ¹⁴ Estos inmuebles forman parte del plan trazado por el ingeniero Albertini en 1939, que no será llevado a cabo hasta finalizada la guerra. Ver: Cino Zucchi, Francesca Cadeo, Monica Lattuada, Asnago e Vender. *Architetture e progetti 1925-1970* (Milano: Skira editore, 1999), 98-101.
- ¹⁵ Esta fachada es, según algunos autores, el resultado de la depuración formal de los tradicionales frentes históricos que confiaban en las ventanas como constructoras de arquitectura. Y, al mismo tiempo, una interpretación todavía más radical, en cuanto a la omisión de cualquier elemento decorativo, de la casa de Adolf Loos de la Michaelerplatz de Viena. Ver: Antonio Monestiroli, *La ragione degli edifici. La Scuola di Milano e oltre* (Milano: Christian Marinotti Edizioni, 2010), 77-92.
- ¹⁶ Bruno Reichlin, "I prospetti inquietanti di Asnago e Vender". En: Zucchi, Cadeo, Lattuada, op. cit., 7-13.
- ¹⁷ Algunos autores han argumentado que esta inscripción en la 'parrilla' es el destino del hombre moderno. Ver: Rosalind Krauss, "Grids". *Oktober* (1979), 9.
- ¹⁸ Otros ejemplos de los mismos arquitectos que utilizan el *orden estructural real* de la retícula para componer sus fachadas son el condominio de via Circo (1955-57) o el Jolly hotel (1960-1971), todos ellos en Milán. Ver: Vittorio Savi, Luigi Figini e Gino Pollini, *architetti* (Milano: Electa, 1980), 7-8.
- ¹⁹ La diferencia entre la solución de fachada de orden *estructural* para la zona de día, y la de orden *ficticio* para el cuerpo de las habitaciones, la explica el propio Gardella en relación al lugar. Las aberturas de la zona de día se construyen de suelo a techo porque, estando sentado, uno puede ver a la vez la calle y el jardín. Ver: Monestiroli, op. cit. 33-44. Stefano Guidarini, "La solitudine della Casa al Parco". En: Ignazio Gardella *architetto 1905-1955. Costruire la modernità*. Marco Casamonti, ed. (Milano: Electa, 2006), 164-77.
- ²⁰ Vico Magistretti, "Palazzo per uffici nel centro di Milano", *Casabella* (1957), 217. Fulvio Irace, Vanni Pasca, Vico Magistretti, *architetto e designer* (Milano: Electa, 1999), 48-49.
- ²¹ El plano noble, un lienzo tensado donde todos sus componentes son coplanarios, se construye en base a una figura compleja que se repite rítmicamente mediante un movimiento horizontal de traslación; y el ático, conformado por otra banda rasgada modulada por la repetición primaria de ventanas horizontales sobre las que descansa una potente cornisa que sobresale en voladizo del plano de fachada. De hecho, la composición de las figuras del plano noble responde a una necesidad interior. Debido al reducido espacio de las oficinas, se dota de un antepecho de 1,40 metros de altura a tres cuartas partes de la fachada de cada módulo para poder apoyar en él un archivador. Esto será aprovechado para organizar de manera asimétrica cada tramo, compuesto por una gran ventana coplanaria batiente a 1,40 m del suelo y al límite con el forjado superior, una balconera vertical hasta el suelo, separada ligeramente del techo, y otra ventana a 1,40 m de altura pero en línea con el techo, resuelta en guillotina.
- ²² Cesare Cattaneo, Giovanni e Giuseppe. *Dialoghi di architettura*. (Milano: Jaca Book, 1993), 192. En este sentido, Magistretti parece dar la razón a Cesare Cattaneo cuando ironiza sobre los arquitectos demasiado cuidadosos y celosos que operan según la moda del simbolismo funcional, imponiendo siempre la voluntad de acusar externamente al estructura portante.
- ²³ Este ejercicio lo va a reproducir, desde otra escala y en otro contexto en las viviendas de Piazza Carbonari entre 1960 y 1961. Ver: Irace, Marini, op. cit., 98-100.
- ²⁴ Alessandro Mendini, "Tre pareri e una casa", *Modo*, Anno 5 (1981), 43. Ugo La Pietra, Gio Ponti (Milan: Rizzoli, 1988), 375.
- ¹² *The traditional role of the house during the decades of Italian Rationalism was questioned: it was presented as anti-Romantic, anti-decadent, anti-crepuscular and anti-capricious, a compendium of logical needs, and also of spiritual and aesthetic aspirations. See: Giuseppe Pagano, "I benefici dell'architettura moderna. A proposito di una nuova costruzione a Como.", La Casa Bella, n. 27 (March 1930).*
- ¹³ *Fulvio Irace, Paola Marini, Luigi Caccia Dominioni. Case e cose da abitare (Venice: Marsilio editori, 2002), 86-88.*
- ¹⁴ *These buildings are part of the plan drawn up by the engineer Albertini in 1939, which was not implemented until the end of the war. See: Cino Zucchi, Francesca Cadeo, Monica Lattuada, Asnago e Vender. Architetture e progetti 1925-1970 (Milan: Skira editore, 1999), 98-101.*
- ¹⁵ *This façade is, according to some authors, the result of the formal purification of those traditional historical fronts that relied on windows as the constructors of architecture and, at the same time, an even more radical interpretation, as regards the omission of any decorative element, of Adolf Loos's house on Michaelerplatz in Vienna. See: Antonio Monestiroli, La ragione degli edifici. La Scuola di Milano and oltre (Milano: Christian Marinotti Edizioni, 2010), 77-92.*
- ¹⁶ *Bruno Reichlin, "I prospetti inquietanti di Asnago e Vender". In: Zucchi, Cadeo, Lattuada, op. cit., 7-13.*
- ¹⁷ *Some authors have argued that this inscription in the 'grid' is the fate of the modern subject. See: Rosalind Krauss, "Grids". Oktober (1979), 9.*
- ¹⁸ *Other examples by the same architects who uses the real structural order of the grid to compose their façades are the condominium on Via Circo (1955-57) and the Jolly Hotel (1960-1971), both in Milan. See: Vittorio Savi, Luigi Figini e Gino Pollini, architetti (Milan: Electa, 1980), 7-8.*
- ¹⁹ *The difference between a structural order for the resolution of the day area façade and a fictitious order for the bedrooms volume was explained by Gardella himself in terms of the site. The openings of the day area run from floor to ceiling to allow a seated person to see both the street and the garden. See: Monestiroli, op. cit. 33-44. Stefano Guidarini, "La solitudine della Casa al Parco". In: Ignazio Gardella architetto 1905-1955. Costruire la modernità. Marco Casamonti, ed. (Milan: Electa, 2006), 164-77.*
- ²⁰ *Vico Magistretti, "Palazzo per uffici nel centro di Milano", Casabella (1957), 217. Fulvio Irace, Vanni Pasca, Vico Magistretti, architetto e designer (Milan: Electa, 1999), 48-49.*
- ²¹ *The piano nobile, a stretched canvas on which all of the components are coplanar, is constructed on the basis of a complex figure that is rhythmically repeated by a horizontal movement of translation; and the attic, formed by another horizontal band modulated by the primary repetition of horizontal windows which supports a powerful cornice that projects out beyond the plane of façade. In fact, the composition of the figures of the piano nobile responds to an internal necessity. Due to the small area of the offices, this floor has a 1.40 metre-high parapet along three quarters of the façade of each module on which to place a filing cabinet, and this is used for the asymmetrical organization of each section, consisting of a large flush-set hopper window extending from 1.40 m above the floor to the bottom of the floor slab above, a full-height vertical window stopping slightly short of the ceiling, and another window from 1.40 m above the floor to the ceiling, solved in guillotine.*
- ²² *Cesare Cattaneo, Giovanni e Giuseppe. Dialoghi di architettura. (Milan: Jaca Book, 1993), 192. Here, Magistretti seems to second Cesare Cattaneo's ironic comments about over-careful, over-zealous architects who operate in the manner of functional symbolism, always imposing the will to show the load-bearing structure.*
- ²³ *This exercise was reproduced, on a different scale and in another context, in the housing block on Piazza Carbonari between 1960 and 1961. See: Irace, Marini, op. cit., 98-100.*
- ²⁴ *Alessandro Mendini, "Tre pareri e una casa", Modo, Anno 5 (1981), 43. Ugo La Pietra, Gio Ponti (Milan: Rizzoli, 1988), 375.*

- ²⁵ En realidad, el ejercicio de Ponti responde a la voluntad de esquivar la normativa municipal que impide realizar un volumen único de tan grande dimensión. Por este motivo, pero también como ejercicio cercano al 'suprematismo', Ponti presenta en la fachada de más longitud un paralelepípedo compuesto de varios 'edificios' sutilmente desalineados al vial.
- ²⁶ Licitra Ponti, L., ed., "Gio Ponti", *Space Design* n. 200 (mayo 1981), 18.
- ²⁷ Respecto al contexto cultural del Milán de estas décadas, con la entrada en escena de la edición o recuperación de revistas como *Domus* o *Casabella* y su relación con la producción artística y arquitectónica del momento ver: Maurizio Grandi, Attilio Pracchi, *Milano. Guida all'architettura moderna* (Bologna: Zanichelli, 1980), 278-327.
- ²⁸ Reichlin, op. cit., 7-13.
- ²⁵ *In fact, Ponti's exercise was prompted by the wish to get around local planning regulations that did not permit such a large single volume. For this reason, but also as an exercise in something close to 'Suprematism', Ponti's longer façade presented a parallelepiped composed of several 'buildings' subtly misaligned with the street.*
- ²⁶ Licitra Ponti, L., ed., "Gio Ponti", *Space Design*, n. 200 (May 1981), 18.
- ²⁷ *For the Milanese cultural context of these years, with the launch or relaunch of magazines like Domus or Casabella and their relation to the artistic and architectural output of the period see: Maurizio Grandi, Attilio Pracchi, Milano. Guida all'architettura moderna (Bologna: Zanichelli, 1980), 278-327.*
- ²⁸ Reichlin, op. cit., 7-13.

BIBLIOGRAPHY

- Cattaneo, Cesare. *Giovanni e Giuseppe. Dialoghi de architettura*. Milano: Jaca Book, 1993.
- Folli, Maria Grazia. *Tra Novecento e Razionalismo. Architetture milanesi 1920-1940*. Milano: Club Citta'Studi, 1991.
- Irace, Fulvio and Paola Marini. *Luigi Caccia Dominioni. Case e cose da abitare*. Venezia: Marsilio editori, 2002.
- Irace, Fulvio and Vanni Pasca. *Vico Magistretti, architetto e designer*. Milano: Electa, 1999.
- Ginzburg, Mosej J. "Il ritmo in architettura" in: *Saggi sull'architettura costruttivista*. Milano: Feltrinelli, 1977.
- Licitra Ponti, L., ed. "Gio Ponti". *Space Design* n. 200 (May 1981).
- Gombrich, Ernst H. *El sentido del orden*. Madrid: Debate, 1999.
- Grandi, Maurizio and Attilio Pracchi. *Milano. Guida all'architettura moderna*. Bologna: Zanichelli, 1980.
- Guidarini, Stefano. "La solitudine della Casa al Parco" in: *Ignazio Gardella architetto 1905-1955. Construire la modernità*. Ed. Marco Casamonti. Milano: Electa, 2006.
- Krauss, Rosalind. "Grids". *Oktober*, 9 (1979).
- La Pietra, Ugo. *Gio Ponti*. Milan: Rizzoli, 1988.
- Le Corbusier. *Vers une architecture*. Paris: Crès, 1924.
- Magistretti, Vico. "Palazzo per uffici nel centro di Milano". *Casabella*, 217 (1957).
- Mendini, Alessandro. "Tre pareri e una casa". *Modo*, Anno 5, 43 (1981).
- Monestiroli, Antonio. *La ragione degli edifici. La Scuola di Milano e oltre*. Milano: Christian Marinotti Edizioni, 2010.
- Norberg Schulze, Christian. *Los principios de la arquitectura moderna*. Barcelona: Reverté, 2005.
- Pagano, Giuseppe. "I benefici dell'architettura moderna. A proposito di una nuova costruzione a Como". *La Casa Bella*, 27 (1930).
- Reichlin, Bruno. "I prospetti inquietanti de Asnago e Vender" in: Zucchi, Cino, Francesca Cadeo and Monica Lattuada. *Asnago e Vender. Architetture e progetti 1925-1970*. Milan: Skira editore, 1999.
- Savi, Vittorio. *Luigi Figini e Gino Pollini, architetti*. Milano: Electa, 1980.
- Zucchi, Cino, Francesca Cadeo and Monica Lattuada. *Asnago e Vender. Architetture e progetti 1925-1970*. Milan: Skira editore, 1999.

IMAGES SOURCES

1, 4, 5a-c, 6c, 7, 11b, 12: Authors. **2a, 3c, 6b, 8a, 9b, 10b, 11a:** Wikimedia Commons. **2b:** Andreas Andreas Praefcke, Wikimedia Commons. **2c, 3b, 6a:** LombardiaBeniCulturali.it. **3a:** Steen Eiler Rasmussen, *Experiencia de la arquitectura*. Barcelona: Labor, 1974. **8b:** Fondazione Studio Museo Vico Magistretti. **8c:** Antonio Gallud, Creative Commons. **9a:** Paolo Monti, Servizio fotografico, Milano: 1960, BEIC_6366165. **10a:** Marco Introini_photography.