

Concepto, transformabilidad y memoria en los diseños de Vico Magistretti

María Elena Giménez Reneses
Universidad de Castilla-La Mancha (España)

Recibido: 15/12/2025. Aceptado: 06/03/2026

RESUMEN

Vico Magistretti rechazaba de manera rotunda la noción de estilo como categoría definitoria de su trabajo. Su proceso creativo se basaba en concebir cada objeto como una entidad autónoma, desligada de una coherencia narrativa entre sus proyectos. Sin embargo, al analizar su producción en conjunto, se revelan ciertos rasgos transversales que construyen una identidad reconocible. El presente artículo pretende indagar en la idea de que, pese a su aparente rechazo de la idea de estilo, en la obra del milanés emerge una coherencia sustentada en dos principios fundamentales: el carácter transformable de los objetos –capaces de adaptarse a distintos contextos de uso– y la inspiración en modelos de tradición anónima, aquellos objetos cotidianos carentes de autoría pero cargados de sentido funcional y cultural. A través de estos vínculos, Magistretti logra articular una poética del diseño que equilibra innovación, memoria y utilidad.

PALABRAS CLAVE

Vico Magistretti, diseño italiano, arquitecto, funcionalidad, innovación

Concept, transformability, and memory in the designs of Vico Magistretti

ABSTRACT

Vico Magistretti categorically rejected the notion of style as a defining category of his work. His creative process was based on conceiving each object as an autonomous entity, detached from any narrative coherence between his projects. However, when analyzing his work as a whole, certain transversal traits emerge that construct a recognizable identity. This article aims to explore the idea that, despite his apparent rejection of the concept of style, a coherence emerges in the Milanese designer's work, based on two fundamental principles: the transformable nature of the objects—capable of adapting to different contexts of use—and the inspiration drawn from models of anonymous tradition, those everyday objects lacking authorship but imbued with functional and cultural meaning. Through these connections, Magistretti manages to articulate a poetics of design that balances innovation, memory, and utility.

KEY WORDS

Vico Magistretti, Italian design, architect, functionality, innovation

“En nuestra generación, hemos llegado a la conclusión de que ser moderno significa formar parte de una cadena con una mano en el futuro y otra en el pasado”¹.

1. Introducción

No hablamos de estilo cuando nos referimos a la obra de Vico Magistretti (1920-2006), sino de personalidad². Según la concepción del arquitecto milanés, el diseño se erige como un proceso profundamente racional, donde el objeto encuentra su belleza en la adhesión a la función que desempeña y en el respeto por el material que lo compone. Si el gusto o el afán estético se establecen como punto de partida al seleccionar o planificar un diseño, la intervención se convierte en un error fundamental³. La belleza, por tanto, no surge de la ornamentación, sino del equilibrio entre idea, forma y función. Un ejemplo paradigmático de este principio son las mesas *Demetrio*, de resina reforzada con fibra de vidrio, diseñadas para Artemide en 1965 y concebidas a partir de la noción de “molde” como unidad indivisible. En ellas, forma y estructura se integran de manera orgánica, eliminando toda necesidad de ensamblaje.

La obra de Magistretti puede analizarse en torno a dos grandes ejes temáticos, presentes a lo largo de toda su producción y que son fundamentales para comprender su aportación al diseño italiano. En primer lugar, la capacidad de transformación y adaptabilidad del objeto, que en adelante denominaremos *transformabilidad*⁴, evidente, por ejemplo, en el empleo de mecanismos cinemáticos que permiten la adaptación de las piezas a las distintas necesidades del usuario, como sucede en el sofá *Maralunga* producido por Cassina en 1973. El segundo es el rediseño de objetos de tradición anónima – caso de la silla *Carimate* – en los que Magistretti retoma

1 Feraboli, 2011: 108.

2 Gramigna, 1966: 55.

3 “Este es el legado del modelo burgués [...] un modelo tan fuerte e invencible que todos deben inclinarse ante la solución estética, que se delega en quienes se ocupan de la estética, por ejemplo, el arquitecto. Y esto es exactamente lo contrario del diseño. Es al menos lo contrario de lo que pretendo hacer cuando diseño”. Tassinari, 1973: 48.

4 Pese a no tener una entrada propia en la RAE, el término hace referencia a la capacidad de transformarse, por lo que lo consideramos más adecuado para definir ese rasgo característico de los objetos diseñados por Magistretti.

arquetipos populares reinterpretándolos desde su perspectiva contemporánea, sin perder de vista su esencia funcional.

Su trayectoria artística comenzó tras el final de la Segunda Guerra Mundial, en un contexto socioeconómico que exigía la creación de mobiliario ligero, funcional y accesible. Posteriormente, siempre en sintonía con la realidad de su entorno, orientó su producción hacia el desarrollo de objetos capaces de adaptarse a los nuevos hábitos sociales y a las transformaciones del espacio doméstico, anticipándose a las necesidades de una sociedad en constante cambio.

Vico Magistretti fue también uno de los primeros en abordar el diseño desde una perspectiva conceptual. Según Vanni Pasca, puede considerarse pionero en lo que hoy se denomina “diseño conceptual”, al priorizar la claridad de la idea sobre la apariencia formal⁵. Su método evidenciaba que el verdadero proyecto comienza con la definición de la intención, antes que con la búsqueda estética del resultado. Como él mismo afirmaba: “Lo importante es saber lo que quieres, y luego puedes escribirlo, ¡o quizás comunicarlo por teléfono! [...] En otros países los diseñadores proveen a las empresas de proyectos calibrados a la décima de milímetro. Pero yo no lo hago, porque no soy yo quien diseña la forma del molde, no lo sé hacer”⁶.

A raíz del auge económico de las décadas posteriores al conflicto, las expectativas de los arquitectos de liderar la reconstrucción del país se diluyeron, y los objetos dejaron de ser considerados cimientos de cultura para convertirse en elementos de mercado, ligados al mundo de la producción industrial.

2. La industria del diseño como expresión cultural

El diseño italiano se distingue por una serie de características que lo hacen singular dentro del panorama del diseño occidental. Entre estas particularidades, la relación intraestructural entre diseñadores y productores industriales se configura como un elemento fundamental para comprender el desarrollo del diseño en Italia. Dicha relación, dinámica y compleja, ha actuado como sostén de su identidad, posibilitando la

5 Irace/Pasca/Magistretti, 1999: 5.

6 Giacomoni/Marcolli, 1988: 187.

convergencia entre tradición artesanal, creatividad e innovación tecnológica.

Desde finales del siglo XIX y, especialmente en el periodo de posguerra, cuando el país vivió un proceso acelerado de reconstrucción socioeconómica⁷, el entramado industrial se caracterizó por un sistema productivo mayoritariamente compuesto por pequeñas y medianas empresas, muchas de ellas con orígenes artesanales, agrupadas en clústeres geográficos especializados. A diferencia de otros países donde predominaban grandes industrias centralizadas, este ecosistema facilitaba una flexibilidad productiva que resultó idónea para la integración con la labor creativa de los diseñadores⁸. No obstante, parecía representar un obstáculo inicial para la expansión internacional y el desarrollo de la industria, por lo que la fragmentación del tejido empresarial fue percibida, a comienzos de la década de 1970, como una debilidad estructural, teniendo en cuenta que en ese momento había un sector que representaba la vanguardia de la industrialización en el sector del mueble: los productos semielaborados se producían “con la escala, los criterios y el equipamiento de las grandes empresas”⁹, destacando principalmente dos empresas ubicadas en Lombardía, concretamente en Monza y Brianza –Gomma-Gomma y Oppenheimer– dedicadas a la elaboración de carcasas y rellenos para sillones y sofás. Como señalaba Ugo Lombardo en la revista *Successo*: “aún existe un nicho de producción –el del objeto único, la pieza de diseño exclusivo– para el cual el acceso a la industria permanece vedado [...] la fragmentación empresarial sigue siendo evidente, con una pléthora de firmas que carecen tanto del potencial productivo como de la organización comercial para un lanzamiento adecuado”¹⁰.

Sin embargo, esta misma estructura, heredera de la tradición artesanal, fomentó una forma particular de colaboración que permitió a los diseñadores –y en particular a los arquitectos-diseñadores– concebir objetos desde una perspectiva formal o estética y asumir un papel integral y coordinador, mediando entre la visión creativa y las capacidades técnicas, limitaciones y oportunidades que ofrecía el sistema productivo de sus fabricantes asociados. Esta mediación directa facilitó la adaptación permanente del proceso proyectual a la concreta realidad de una

manufactura en la que coexistían métodos manuales y una progresiva mecanización. La posibilidad de elaborar maquetas –auténticas piezas intermedias entre la idea y el objeto final– se convirtió en herramienta esencial, puesto que permitía descubrir errores y verificar la viabilidad funcional mediante la materialización previa del producto. De este modo, el ahorro de tiempo y la precisión técnica pasaron a ser prioridades indiscutibles en el ámbito del diseño¹¹.

Elemento clave en la configuración de esta singularidad fue el modelo formativo italiano, que incentivó una visión unitaria y dio origen a la figura del *architetto integrale*, heredera del pensamiento de Gustavo Giovannoni (1873-1947). Esta figura profesional trascendía cualquier especialización y se proyectaba desde el diseño urbano y arquitectónico hasta el diseño industrial y objetual¹². La cultura arquitectónica, presente en Italia desde los años treinta, se convirtió en base teórica y moral del diseño, centrandó el interés en la vivienda como objeto de estudio y espacio donde se articulan el urbanismo y el interiorismo. Todo ello dio lugar a una cultura del habitar y del mueble, diferenciada del paradigma universalista de la Bauhaus, dispuesta a asumir la técnica y la maquinaria como herramientas para la producción en serie, único modo de consolidar el diseño moderno en el mobiliario.

Esta configuración cultural e industrial permite advertir la singularidad del diseño italiano en relación con otros contextos europeos y norteamericanos, donde la estandarización y la racionalización productiva tendieron a imponerse como valores centrales. Mientras en aquellos la noción de confort moderno se manifestó en torno a una funcionalidad depurada y a una estricta coherencia formal, el diseño italiano tendió a mantener una relación más explícita con la tradición artesanal, la experimentación tipológica y cierta teatralidad en el objeto. La obra de arquitectos diseñadores como Gio Ponti (1891-1979), Achille (1918-2002) y Pier Giacomo Castiglioni (1913-1968) o Ettore Sottsass (1917-2007) evidencia esta tensión específica entre industria, cultura del habitar y expresión individual.

Vico Magistretti representa una manifestación ejemplar de esta especificidad italiana, pues fue capaz de establecer un vínculo recíproco con los fabricantes, integrando sus conocimientos y

7 Neri, 2022: 149.

8 Tassinari, 1973: 45.

9 Lombardo, 1970: 136.

10 Lombardo, 1970: 134.

11 Tassinari, 1973: 45.

12 Bonaccorso, 2022: 480.

necesidades en el tejido productivo¹³. Esta colaboración permitió que sus diseños fueran viables industrialmente y respondieran a las demandas sociales emergentes, anticipándose a los cambios en los hábitos y modos de vida de la población italiana. Dicha transformación además, supuso la acogida del mueble moderno en un mercado real, ya que adquirir una pieza se convertía en una demostración de la adhesión a los nuevos comportamientos modernos. Sin duda, la transformabilidad y funcionalidad que caracterizan a sus objetos deben entenderse como resultado de esta relación dialógica entre proyecto y producción.

Además, esta relación entre diseñadores y productores fue promovida y potenciada por el propio sistema industrial, que desde mediados del siglo XX valoró la integración del diseño como herramienta estratégica para diferenciar y elevar la competitividad de los productos italianos en los mercados internacionales. La industria y el diseño transalpinos demostraron una notable capacidad para promover el mueble moderno a través de intensas actividades comunicativas, incluyendo exposiciones, revistas especializadas, premios y catálogos, factores decisivos para moldear el gusto y consolidar un auténtico mercado de consumo. En este entorno, la transformación de los estilos de vida permitió que el objeto de diseño moderno fuera abrazado por un público consciente y cosmopolita, para quien la adquisición de una pieza representaba una señal de adhesión a nuevos comportamientos y sensibilidad contemporánea.

Este modelo de colaboración dinámica resultó esencial para que el *Made in Italy* trascendiera el mero sello de origen, convirtiéndose en un modelo cultural y productivo distintivo. Esta capacidad de articular creativamente tecnología y mercado hizo del diseño italiano un fenómeno global vigente hasta nuestros días. Con su aptitud para coordinar esta interacción, Magistretti, más allá de contribuir a este imaginario, ejemplificó cómo unos diseños concebidos desde dentro de la industria y la realidad social pueden alcanzar la atemporalidad y reconocimiento internacional.

Desde los años ochenta, el modelo se reforzó, consolidándose internacionalmente, hasta que a partir de la década de los noventa surgió un nuevo escenario competitivo. La emergencia en el sector de países como España y Japón, así como el fortalecimiento de Francia, añadió

nuevos protagonistas al diseño de mobiliario. Sin embargo, muchos de los diseñadores más innovadores de estos países alcanzaban notoriedad fuera de sus fronteras, precisamente trabajando y realizando proyectos para industrias italianas, un fenómeno que confirma su atracción y su prestigio como plataforma global de creación y experimentación¹⁴.

Cabe destacar que al finalizar los años cincuenta ya estaban presentes los elementos que, en interacción, determinarían el desarrollo del diseño moderno italiano. El proceso socioeconómico de modernización, basado en la industrialización, la mejora del nivel de vida, la expansión del consumo, el urbanismo y la masificación de la motorización, transformó radicalmente el país y sentó las bases para el nuevo diseño. A ello se añade la evolución del sector del mueble, que consolidó la transición de una producción artesanal a una lógica industrial, aunque caracterizada por la descomposición en pequeñas y medianas empresas. Lejos de considerarse un obstáculo, esta fragmentación incrementó la competencia interna y favoreció la mejora continua en la calidad e innovación de los productos.

3. Objetos transformables y memoria anónima

Decía Magistretti que existía una gran diferencia entre diseño y arquitectura, pues “en arquitectura trabajas solo [...] En el diseño, está el fabricante (desde Cesare Cassina hasta Maddalena De Padova) que pide a los diseñadores que cumplan con su capacidad de producción”¹⁵. Es en esta estrecha relación con aquellos que materializan el diseño donde el lombardo encuentra la clave del éxito de una pieza: es necesario que el diseñador les traslade un concepto claro, no una forma o un estilo, para que estos completen esa idea inicial con sus conocimientos acerca del material y las posibilidades que ofrece, conocimientos mucho más profundos que los de un diseñador. De este modo, el diseño, al contrario que la arquitectura, se hace junto a otros y esa dimensión colectiva es un rasgo típico del diseño italiano¹⁶.

14 Pasca, 1991: 31.

15 Magistretti, 2005.

16 Este carácter colectivo y dialógico del proyecto constituye uno de los rasgos que diferencian al diseño italiano de otros contextos, y se reconoce igualmente en la obra de figuras como Achille y Pier Giacomo Castiglioni o Gae Aulenti, cuyos proyectos articulan la mediación entre

13 Ulrich Obrist, 2004: 5.



Fig. 1. Vico Magistretti, *Maralunga*, 1973, Archivo Fondazione Vico Magistretti.

Por tanto, resulta evidente que Magistretti se mantiene alejado de una cultura del proyecto sustentada en un método sistemático, ya que aborda cada trabajo de manera empírica y lo desarrolla a partir de una intuición conceptual ajustada a las circunstancias. Sin embargo, esto no implica la ausencia de ciertos rasgos constantes en su obra, aquellos dos ejes principales a los que se hacía referencia en la introducción.

3.1. La transformabilidad de los objetos

Magistretti concebía *Maralunga* (Cassina, 1973) como la materialización de una idea más que como un experimento formal: “Dibujaba algo para Cesare Cassina. Nació de un reposabrazos con una almohada adjunta. Mirándolo y balanceándolo, pensé en hacer un cojín móvil de cabecera para un sofá e intercambié una mirada con Cesare Cassina. Había nacido el sofá *Maralunga*, una de las piezas más vendidas del diseño italiano”¹⁷.

Según explicó, su enfoque más que alterar la forma por mero capricho, buscaba alcanzar una funcionalidad plena, coherente con la esencia de su obra¹⁸. Durante el trabajo en el prototipo junto

a Cesare Cassina, surgió la intuición de incorporar un respaldo que pudiera alternar entre una posición alta y otra baja, mediante un mecanismo oculto de cadena de bicicleta patentado en 1985, permitiendo así adaptar el confort a las preferencias del usuario. Con una estructura de acero y bases de apoyo en material plástico negro, están acolchados con espuma de poliuretano, rellenos de fibra Dacron¹⁹ y finalmente, tapizados en tela o cuero. De esa manera, el sofá evoca la calidez de los antiguos sillones, ofreciendo dos modos de uso y, con ellos, la posibilidad de personalizar la experiencia y el ambiente dentro del espacio doméstico.

Este interés por la transformabilidad de los objetos, visible también en proyectos posteriores como *Atollo* (Oluce, 1977) o *Veranda* (Cassina, 1983) a los que haremos referencia a continuación, no implicaba renunciar al cuidado del confort, sino reforzarlo.

La sugerencia de uso del objeto, como recordaba el propio Magistretti, no responde a una lógica formal, sino a una funcionalidad cambiante, adaptada a los nuevos ritos domésticos —por ejemplo, el televisivo—, reafirmando la centralidad de la idea que subyace en cada uno de sus proyectos. *Maralunga*, todavía en producción con ligeras variaciones, todavía mantiene su éxito internacional.

idea arquitectónica, experimentación formal y saber industrial. “En Italia el diseño nace a medio camino entre quien lo proyecta y quien lo realiza”. Pasca, 1991: 39.

17 “Maralunga”. En: <https://archivio.vicomagistretti.it/magistretti/archive/document/IT-FVM-OA001-000031?lang=en#show> [Última consulta: 24/11/25].

18 Magistretti, 1993: 154.

19 Dacron es una marca registrada de una fibra de poliéster fabricada por DuPont. Son especialmente conocidos por su durabilidad, consistencia y calidad. A diferencia de las fibras naturales, son hipoalergénicos, no absorbentes y resistentes al moho.



Fig. 2. Vico Magistretti, *Atollo*, 1977, Archivio Fondazione Vico Magistretti.

Atollo, lámpara ganadora del Compasso d'Oro en 1979, fue señalada por el MoMA como una de las piezas más significativas de su colección en el calendario de su Cincuentenario²⁰. Responde a una geometría pura: una base cilíndrica que se eleva hasta transformarse en un cono, coronado por un casquete hemisférico que actúa como difusor. Esta sencillez formal era, para Magistretti, la clave del proyecto: un diseño fácil de comunicar a los fabricantes gracias al uso de figuras geométricas básicas. Pero, como en el *abat-jour*²¹ tradicional, la intención no se limita a la forma, sino que busca crear un auténtico juego de luces: “el juego es bello porque hay tres luces diferentes: la negra, en la parte superior que nunca recibe la luz; la blanca, en el interior del reflector y sobre el cono; y la gris, sobre el cilindro de la base, donde la luz llega siempre paralela, rozándola”²².

Esta sutil interacción entre luz y materia define el carácter propio de la lámpara, en la que cada superficie responde de un modo distinto al reflejo. La pureza visual de *Atollo* se apoya en una ejecución técnica impecable. Sus superficies externas son totalmente lisas, sin interrupciones ni elementos añadidos, lo que representó un verdadero desafío industrial. Fue necesario desarrollar una cubierta especial para ocultar el punto de fijación del portalámparas y un sistema oculto para sostener el casquillo. Este afán por reducir al mínimo o esconder las conexiones entre los elementos de un diseño responde de nuevo a la predilección del milanés por las formas

20 Pasca, 1991: 37.

21 Se refiere a la pantalla o tulipa que cubre la bombilla para dispersar la luz. No es un objeto que ilumine en sí mismo, sino que hace que la iluminación sea más suave y agradable.

22 Bosoni, G/Confalonieri, F, 1988: 204.

geométricas puras, ya que dichas uniones constituyen meros recursos técnicos que no deben interferir con la esencia formal del conjunto²³.

Inspirado en este curioso término²⁴, que Magistretti describe como “transversal a diversas culturas: un lugar en la frontera entre el exterior y el interior, entre la casa y el jardín, pero también una forma nueva y menos «convencional» de sentarse que incluye una posición tumbada sobre una «vela flotante» en la habitación”²⁵, nace en 1983 el conjunto *Veranda*, compuesto en un primer momento por un sillón, un sofá biplaza y una mesa.

El sofá consta de un armazón de asiento fabricado con elementos de acero que descansan sobre una plataforma de madera lacada en blanco o negro y patas de acero pintadas con barniz verde oscuro o negro mate. Los elementos del asiento están acolchados con espuma de poliuretano y guata de poliéster recubiertos de tela o cuero, tienen un respaldo ajustable y son separados e independientes²⁶. La característica principal de la disposición de los asientos es la transformabilidad que se consigue al desplegar el respaldo, que se convierte en reposacabezas, como en el anteriormente mencionado *Maralunga*, pero también el asiento, que se transforma en reposapiés.

En 1984, la serie se amplió con el sofá de tres plazas *Veranda 3*, en el que el elemento de asiento es fijo, mientras que los dos laterales giran hacia delante para crear una configuración semicircular en cuyo centro la plataforma de apoyo sirve de soporte. Después de todo, “¿cómo le gusta a la gente organizarse cuando está junta en un espacio privado o público? Alrededor de algo: la mesa, la chimenea, el televisor o la hermosa vista”²⁷. Ese deseo de escapar de la ortogonalidad, de las limitaciones impuestas por esas habitaciones casi siempre rectangulares para las que eran diseñados los objetos, lo llevó a la creación de esta pieza que “materializaba esas líneas curvas que siempre dibujaba”²⁸.

23 Giacomoni/Marcolli, 1988: 188.

24 El término “veranda” alude a un espacio de transición entre el interior y el exterior del hogar, un lugar intermedio para estar y descansar, idea que Magistretti traslada al sofá, concebido como una pieza para habitar esa frontera en una postura flexible y menos convencional.

25 “Veranda”. En: <https://archivio.vicomagistretti.it/magistretti/archive/document/IT-FVM-OA001-000307> [Última consulta: 24/11/25].

26 Magistretti, 1985: 11.

27 Magistretti, 1985: 8.

28 Magistretti, 1985: 8.



Fig. 3. Vico Magistretti, *Veranda*, 1983, Archivio Fondazione Vico Magistretti.

3.2. El rediseño de objetos de tradición anónima

El nombre de la serie *Carimate* procede del destino para el que se concibió originalmente esta pieza, el Club House Carimate de Como²⁹. Inspirada en el diseño escandinavo, la pieza representa al mismo tiempo una reinterpretación moderna de la tradicional silla italiana de madera y paja. Se introdujo además el tinte rojo de anilina, característico de los juguetes de la época, aplicándolo por primera vez al mobiliario. Dicha reinterpretación responde a una de las máximas del arquitecto: “creo que devolver a la vida alguna forma que recuerde al pasado es positivo. Diré más: es una manera de ser contemporáneo”³⁰. Entre las principales innovaciones formales destacan la curvatura estructural de las patas, que refuerza el punto de unión con el asiento —elemento sometido a mayor tensión—, y la transición fluida entre los reposabrazos y el respaldo.

La silla *Carimate* fue registrada el 9 de mayo de 1961 y, en una primera fase, se produjo de forma artesanal en el taller de los hermanos Mario y Luigi Comi, en Meda. Un año antes, en 1960, el modelo se había presentado en la XII Trienal de Milán bajo el sello de Artemide, aunque la producción siguió realizándose en Fratelli Comi. En ese momento, la primera obtuvo la licencia exclusiva de distribución para el mercado italiano, mientras que la venta en el resto de Europa permaneció en manos de los fabricantes originales hasta 1962, año en que se inició un largo litigio que no se resolvería hasta 1970.

29 Irace/Pasca/Magistretti, 1999: 26.

30 Ulrich Obrist, 2004: 7.

En esos mismos años, la *Carimate* adquirió una notable visibilidad en el Reino Unido, después de que un agente vinculado a Terence Conran (1931-2020) la descubriera en la sala de exposiciones de Gavina, en Bolonia, y promoviera su comercialización en el mercado británico. Como resultado, la empresa Conran obtuvo en 1962 la licencia para producir y vender la silla en Gran Bretaña. Ese mismo año, Magistretti estableció un acuerdo con Cesare Cassina mediante el cual le concedió los derechos de producción y distribución para el resto de Europa, excepto Italia —donde Artemide mantenía la licencia— y el Reino Unido.

Cassina incorporó el modelo a su catálogo en 1963 con el código 892, desarrollando distintas variantes: la versión 115, sin reposabrazos, y el taburete 120, a las que se sumó en 1966 la versión 930. Hasta 1966, las versiones de silla y banco continuaron distribuyéndose a través de Studio Artemide, pese al conflicto legal con Fratelli Comi, mientras que Cassina gestionó la comercialización de las versiones 892 y 115. En 1968, el Tribunal reconoció la coautoría del diseño a Magistretti y Fratelli Comi, decisión que fue recurrida por Magistretti y Cassina y que se cerró de forma definitiva en 1970, tras la resolución del Tribunal de Apelación.

La trayectoria del modelo se prolongó más allá de este conflicto. En 2001, en el contexto de un proyecto para una cafetería y varios supermercados de la cadena Esselunga, Magistretti solicitó a De Padova la reedición de la *Carimate*. Esta nueva producción supuso el regreso temporal —hasta el año 2012— de la silla al catálogo de De Padova. Desde 2020 su producción corre a cargo de la empresa Fritz Hansen lo que confirma



Fig. 4. Vico Magistretti, *Carimate*, 1961, Archivo Fondazione Vico Magistretti.

su estatus como pieza de referencia en la historia del diseño contemporáneo.

Marocca (De Padova, 1987) es el nombre con el que reconocemos la silla presente en todas las *trattorias* y tabernas de las regiones del Véneto y Friuli³¹, y que Magistretti recupera rediseñándola por completo: dimensiones, materiales, tipología —añadió una versión sillón— y colores, pero no distorsionó la “autenticidad de una hermosa silla de madera antigua”³². Tanto la silla como el sillón tienen una estructura de haya con un asiento del mismo material, teñidos con anilina. La cuidada elegancia de las proporciones y los volúmenes suaviza y actualiza los rasgos originales. En el pasado, por ejemplo en la serie *Carimate*, la atención a los objetos anónimos del pasado también sirvió para corregir la excesiva abstracción formal presente en ciertas búsquedas racionalistas; ahora, la búsqueda de la autenticidad se opone a la multiplicación gratuita de invenciones formales, típica del diseño posmoderno³³.

31 “Marocca”. En: <https://archivo.vicomagistretti.it/magistretti/archive/document/IT-FVM-OA001-000173> [Última consulta: 27/11/25].

32 Marinato, 1990: 117.

33 Pasca, 1999: 153.

“¿Hay algo más maravilloso que el gesto de quien coloca un gran trozo de tela o cuero sobre un sofá, solo para imaginar su aspecto?”³⁴. Esta reflexión resume el espíritu que dio origen al “sofá sin tapizar”. La pieza nace de un gesto espontáneo y natural, inspirado en la visión de una manta de caballo, con los característicos tonos de los sementales ingleses, extendida y sujeta a la estructura acolchada del sofá mediante dos botones. Representa un ejemplo perfecto de la intención de Magistretti a la hora de comenzar un diseño, ese deseo de realizar “productos que tengan algo que decir conceptualmente, sugiriendo el nuevo uso de un material, el nuevo uso de un producto en sí, una nueva forma de sentarse”³⁵.

El conjunto *Sindbad* (Cassina, 1981), conformado por sillón, sofá y puf, amplía este concepto con una lona intercambiable disponible en diferentes materiales —cuero, piqué, lino, algodón y lana— que permite adaptar la pieza tanto a criterios estéticos como a requerimientos térmicos. Su carácter desenfundable y su diseño flexible lo convierten en un objeto versátil para espacios interiores contemporáneos. La colección se completa con una mesa de centro fabricada en fresno, disponible con acabados en roble, ébano o nogal natural. Su tablero en forma de media luna permite combinar dos mesas, evocando una relación formal y conceptual con el anteriormente mencionado modelo *Veranda*, que se adentra en la interacción entre piezas modulares y la fluidez del espacio doméstico.

4. Conclusiones

Más que inscribirse en una genealogía de autores con un catálogo de piezas célebres, la obra de Vico Magistretti construye un espacio donde el diseño se pone a prueba como pensamiento aplicado a la vida cotidiana, donde la forma nunca es un punto de partida, sino la consecuencia de una idea clara que se contrasta con la función, el material y su uso real. En este marco, la belleza no se persigue como un valor autónomo, sino

34 “Sindbad”. En: <https://archivo.vicomagistretti.it/magistretti/archive/document/IT-FVM-OA001-000304> [Última consulta: 8/12/25].

35 “Cuando pongo una manta de caballo sobre la estructura de un sofá y lo convierto en un sofá, esto es claramente una sugerencia para utilizar un material antiguo de una manera nueva. Así que esto es lo que más me interesa de un diseño, un diseño conceptual y no uno formalista”. “Vico Magistretti, un designer che progetta con la mano sinistra”. En: *Il Mobile*, 1986: 84.



Fig. 5. Vico Magistretti, *Sindbad*, 1981, Archivio Fondazione Vico Magistretti.

que emerge cuando el objeto consigue articular de manera precisa una necesidad contemporánea sin traicionar la lógica constructiva que lo hace posible.

El contexto productivo italiano, apoyado en una red de pequeñas y medianas empresas con raíces artesanales, resulta decisivo para esta concepción del proyecto. La colaboración estrecha entre arquitectos-diseñadores y fabricantes convierte la industria en el laboratorio donde ensayar soluciones que combinen flexibilidad, estandarización y atención al habitar cotidiano, dando lugar a un modelo en el que el *Made in Italy* funciona tanto como marca económica como estructura cultural.

Dentro de este sistema, Magistretti encarna de manera ejemplar la figura del *architetto integrale*, capaz de transitar de la escala arquitectónica a la objetual sin perder coherencia conceptual. Sus proyectos para firmas como Cassina o Artemide muestran que el diseño se consolida cuando la idea puede ser transmitida con tal claridad que la industria no solo la reproduce, sino que la perfecciona técnicamente, transformando la intuición inicial en producto serializado sin diluir su sentido.

Los objetos transformables —como el sofá *Maralunga* o la serie *Veranda*— evidencian una comprensión del mobiliario como infraestructura flexible clave en los nuevos rituales domésticos, más que como conjunto de formas estáticas. La posibilidad de modificar la posición, el uso o la configuración espacial de estas piezas traduce en términos materiales una idea de modernidad como apertura al cambio, donde el confort se

redefine a partir de gestos cotidianos y no de normas tipológicas heredadas.

En paralelo, el rediseño de arquetipos anónimos como *Carimate* o *Marocca* muestra que la modernidad de Magistretti no consiste en romper con el pasado, sino en reactivarlo críticamente. Al actualizar formas ligadas a la memoria colectiva sin convertirlas en citas nostálgicas, su trabajo sugiere que lo contemporáneo se construye precisamente en esa tensión entre continuidad y desplazamiento, donde la historia, más que en repertorio estilístico, se convierte en recurso operativo.

El recorrido trazado permite sostener que, en Magistretti, diseño e industria configuran una misma gramática cultural: la que entiende el objeto como intersección entre idea, técnica y modos de vida. La vigencia internacional de sus piezas no se explica solo por su condición icónica, sino por la forma en que consiguen mantener un equilibrio entre racionalidad constructiva, apertura al usuario y una densidad conceptual que convierte cada objeto en la materialización precisa de una idea. Esa combinación de factores es precisamente la que permite que sus diseños permanezcan en el tiempo sin tornarse anacrónicos.

Bibliografía citada

Bellini, Carlo (1990): Vico Magistretti. Il mestiere di architetto. *Office Furniture*, 43, pp. 4-21. Recuperado de: http://media.regesta.com/dm_0/fvm/fvmxDamsBiblio001/allegati/Al-

- bum_Riviste_italiane_vol2/19900400_Habitat_Ufficio.pdf
- Bonaccorso, Giuseppe (2022): L'architetto integrale and Gustavo Giovannoni's role in education and cultural dissemination. *Planning Perspectives*, 37, 3, pp. 477-495.
- Bosoni, G/ Confalonieri, F (1988): *Paesaggio del design italiano 1972-1988*, Milán, Edizioni Comunità.
- Feraboli, Maria Teresa (2011): *Vico Magistretti. I Maestri del Design*. Milano: Il Sole 24 Ore.
- Fiell, Charlotte /Fiell, Peter (2006): *Domus 1928-1999*. London: Taschen.
- Giacomoni, Silvia/Marcolli, Attilio (1988): *Designer italiani*. Milano: Idea Libri.
- Gramigna, Giuliana (1966): Coerenza nel design di Vico Magistretti. *Ottagono*, 1, 1, pp. 55-65.
- Irace, Fulvio/Pasca, Vanni/Magistretti, Vico (1999): *Vico Magistretti: architetto e designer*. Milano: Electa.
- "Joris vs Vico, Vico vs Joris", *Domus 878*, febrero de 2005. Recuperado de: <https://www.domusweb.it/en/design/2005/02/09/joris-vs-vico.html>
- Lombardo, Ugo (1970): La poltrona che fa storia. *SUCCESSO*, pp. 123-146. Recuperado de: http://media.regesta.com/dm_0/fvm/fvmxDamsBiblio001/allegati/Album_Riviste_italiane_vol1/19700400_Successo.pdf
- Magistretti, Vico (1985): Dal pensiero alla realtà: un angolo di conversazione diverso. *Habitat*, pp. 7-15. Recuperado de: http://media.regesta.com/dm_0/fvm/fvmxDamsBiblio001/allegati/Album_Riviste_italiane_vol2/19850000_Habitat.pdf
- Magistretti, Vico (1993): Buon compleanno Maralunga! *Ottagono*, 108, pp. 154-156. Recuperado de: http://media.regesta.com/dm_0/fvm/fvmxDamsBiblio001/allegati/Maralunga_Casina/19930900_Ottagono.pdf
- Magistretti, Vico/Pasca, Vanni (1991): *Vico Magistretti, designer*. Berlin: Ernst.
- Neri, Gabriele (2021): *Vico Magistretti: architetto milanese*. Milano: Electa: Triennale Milano.
- Pasca, Vanni (1991): *Vico Magistretti: diseñador*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Ulrich Obrist, Hans (2004): Hans Ulrich Obrist Interviews: Vico Magistretti. *Domus*, 866, pp. 2-31. Recuperado de: http://media.regesta.com/dm_0/fvm/fvmxDamsBiblio001/allegati/IT/FVM/BIB001/000708/IT.FVM.BIB001.000708.0003.pdf
- Vico Magistretti, un designer che progetta con la mano sinistra. (1986). *Il Mobile*, 11, pp. 76-89. Recuperado de: http://media.regesta.com/dm_0/fvm/fvmxDamsBiblio001/allegati/Album_Riviste_italiane_vol2/19860600_Il_Mobile.pdf