

ARTE, MITO Y MEMORIA. EL MOBILIARIO DE MASSIMO SCOLARI¹
ART, MYTH AND MEMORY. MASSIMO SCOLARI'S FURNITURE

Juan Agustín Mancebo Roca
Universidad de Castilla-La Mancha

Resumen

En 1988 Massimo Scolari inició su colaboración con la empresa Giorgetti S.p.A. de Meda, en la provincia de Brianza, Lombardía, transformando su catálogo de mobiliario con piezas que dialogaban con la tradición, en las que combinaba modernidad y clasicismo en sus formas y artesanado y tecnología en su producción. Sus muebles remiten a maneras y espacios pretéritos, estableciendo un desplazamiento de sus pinturas e instalaciones en las que la antigüedad y sus signos arquetípicos interpretan el presente. El estudio articula las motivaciones de su mobiliario, los materiales, la citación a las fuentes y los sistemas de la historia del arte y concluye que sus diseños respondieron al establecimiento de modelos que representan la idiosincrasia de la firma mediante una relectura postmoderna que implementó con su trabajo y el de otros diseñadores en códigos de representación que definen a Giorgetti en la actualidad.

Palabras clave: muebles, diseño, artesanal, postmodernidad, antigüedad, tecnología, madera, tradición.

Abstract

In 1988 Massimo Scolari began his collaboration with the company Giorgetti S.p.A. in Meda, in the province of Brianza, Lombardy, transforming his furniture catalogue with pieces that dialogued with tradition, combining modernity and classicism in their forms, and craftsmanship and technology in their production. His furniture refers to past manners and spaces, establishing a displacement of his paintings and installations in which antiquity and its archetypal signs interpret the present. This study articulates the motivations of his furniture, the materials, the citation to sources and systems of art history and concludes that his designs responded to the establishment of models that represent the idiosyncrasies of the firm through a postmodern re-reading that he implemented through his work and that of other designers in codes of representation that define Giorgetti today.

Keywords: furniture, design, handcrafted, postmodernity, antique, technology, wood, tradition.

No me ocupo de arquitectura como construcción: no soy un constructor, soy un arquitecto. Desde hace diez años he elegido una investigación sobre la representación de la arquitectura y sobre sus principios compositivos que son la base para reunir los diferentes elementos arquitectónicos.

Massimo Scolari, 1976²

Introducción

Massimo Scolari se ha definido desde finales de los sesenta como arquitecto y, en la actualidad, lo hace como artista, pero no como alguien que idea y ejecuta proyectos, sino como un intérprete y un estudioso de sus formas a través de la pintura y el dibujo amparados en un poderoso armazón teórico. Su producción se ha caracterizado por la creación de mundos oníricos y herméticos, adjetivados indistintamente como melancólicos, inquietantes e irreales y, dentro de la nomenclatura artística, como metafísicos o surrealistas, estableciendo juegos serios e irónicos entre el Dada y el Surrealismo³ cercanos epistemológicamente al “prodigio que desvela el mecanismo secreto de lo real”⁴ preconizado por los hermanos De Chirico, una de sus referencias esenciales. Los paisajes de Scolari, poblados de artilugios retro futuristas y arqueologías del futuro, son espacios que parecen situados fuera del tiempo, emanando un profundo y apasionado conocimiento de las fuentes del clasicismo, del arte y de su historia.

En este sentido, Massimo Scolari es un autor de difícil encasillamiento, aunque se le vincule con el postmodernismo y fueran otros postmodernos, como su maestro Aldo Rossi (1931-1997) o su contemporáneo Léon Krier (1946-), los que hayan avalado su praxis dentro de la lógica cultural teorizada por Fredric Jameson (1934-) y en la historia de la arquitectura contemporánea por los estudios de Charles Jencks (1939-2019). Su obra, como ha manifestado reiteradamente, se construye a partir de las “periferias de las poéticas, de la misteriosa tensión hacia lo bello, de los principios compositivos como sustitutivos de las acciones compositivas, de la definición progresiva de un tema y la preparación consecuente de leer y utilizar la causalidad”⁵. Sus cuadros, según Rafael Moneo (1937-) “proponen imágenes de un mundo objetual culto en su esencia y paisajes liberados de la vista humana”⁶.

También se pueden establecer paralelismos con referentes literarios como Italo Calvino (1923-1985) –al que conoció personalmente en 1974– y Jorge Luis Borges (1899-1986) cuya recepción y lectura resuenan en su poética gráfica. En cualquier caso, la condición postmoderna de Scolari está determinada por la memoria, la reinterpretación de las formas de la antigüedad y las referencias grecolatinas que lo convierten en un arquitecto particular o cuanto menos “diferente”, cuya obra se sostiene sobre un profundo conocimiento de la visualidad y sus simulaciones. Por otra parte, el

creador piamontés ha mantenido una actividad abiertamente militante en sus análisis y reflexiones sobre la arquitectura, la formación del arquitecto y el artificio arquitectónico, en relación con el paisaje con el que se identifica plenamente en sus biliosas composiciones.

La paradójica relación de Scolari con el *mestiere* de la arquitectura se ha desplazado a su trabajo como creador de muebles. Scolari llegó al diseño de mobiliario sin experiencia previa, en 1988, a la empresa lombarda Giorgetti de Meda, en la provincia de Monza y Brianza en Lombardía, cuando ya había cumplido más de cuarenta años. Además, había sido crítico con los arquitectos que se desempeñaban en trabajos que no concernían a su oficio, en la época del entusiasmo de los *designers*, reflexionando sobre los criterios erróneos en la formación del arquitecto que le llevarían a ejecutar cualquier faceta creativa⁷. Sin embargo y pese a esas reticencias, Scolari ha prestado una extraordinaria atención al mobiliario. Junto a la pintura, la ilustración y las instalaciones, sus muebles representan una de sus disciplinas arquetípicas, aunque sea probablemente la menos conocida de todas. Del mismo modo, se podría afirmar que su mobiliario se reconoce en una escala inferior a aquella dedicada a la teoría de la arquitectura y a la docencia universitaria.

El mobiliario de Massimo Scolari se proyecta como una lúcida interpretación de su trabajo como arquitecto, pintor y profesor de arquitectura, en el que traslada su particular universo gráfico al mobiliario. Sus piezas parten de conceptos artísticos y filosóficos cuya nominación está ligada a la historia de la cultura. Muebles que, por su nombre y forma remiten al pasado, pero se proyectan e interpretan en el presente.

Este artículo analiza el diseño de mobiliario de Massimo Scolari. En primer lugar, contextualiza su figura en relación con el sistema de las artes, ya que sus ilustraciones e instalaciones supusieron la antesala al diseño. Una vez inserto en el organigrama de una empresa centenaria como Giorgetti, aplicó sus principios estéticos desplazándolos de su obra al diseño. Del mismo modo, asumió la dirección artística de la marca hasta 2001, lo que supuso la llegada de otros arquitectos, filósofos y urbanistas de su entorno y de artistas con los que compartía afinidades estéticas e ideológicas. En los inicios de su colaboración con Giorgetti, Scolari proyectó muebles que reflejaban su mundo creativo en los que había un continuo llamado a lo mitológico, mientras que en la última época su trabajo evolucionó a formas funcionales que establecían nuevas maneras de conceptualizar el diseño ligado a la idiosincrasia de la marca. El artículo concluye que sus muebles, así como su impronta e influencia en Giorgetti, son una parte más de su estimulante y complejo universo simbólico y teórico.

Objetivos, metodología y estado de la cuestión

El mobiliario de Massimo Scolari, diseñado entre 1988 y 2019, compone una parte esencial de su trabajo y ha sido la disciplina que más ha desarrollado en los últimos años. Pero al contrario que sus pinturas e ilustraciones, por las que es reconocido internacionalmente y que lo han convertido en uno de los arquitectos postmodernos de referencia, el mobiliario

constituye su faceta más desconocida. Sus muebles están relacionados con un proceso industrial cuyos resultados muestran sutilmente los elementos que han configurado su imaginario iconológico. En ese sentido, su página web distingue entre cuatro disciplinas: dibujos, pintura, instalaciones y diseño de mobiliario en la que aparecen catalogados cincuenta y seis muebles⁸.

El objetivo de este artículo es poner en valor el mobiliario de Massimo Scolari y contextualizarlo dentro de su producción artística y en relación con las prácticas postmodernas. Sus muebles parten de los elementos arquetípicos que han constituido su obra gráfica y se han desarrollado en el contexto de una aplicación industrial comisionada por la empresa Giorgetti en Meda, una región con una amplia tradición en el desarrollo de mobiliario y la ebanistería, cuando la firma buscaba distinguirse con una renovación de producto que identificara la marca. De este modo, Massimo Scolari se convirtió en su director artístico y contó con diseñadores a los que luego se unirían filósofos, críticos y urbanistas que, hasta ese momento, no habían tenido relación con el diseño de muebles.

Las fuentes utilizadas para la realización de este estudio se pueden dividir entre primarias y secundarias. Las primeras, a su vez, se pueden fragmentar en tres núcleos: las referidas al mobiliario de Scolari, la bibliografía sobre su obra gráfica y sus escritos teóricos y las entrevistas.

El primer bloque abarca la documentación referida específicamente a los muebles a través de libros y catálogos de producto editados por Giorgetti⁹ que le ha dedicado dos estudios: *Massimo Scolari. Icaro, Talo, Ur* (1989), un opúsculo basado en la descripción metodológica y la estructura de los muebles a cargo de Scolari y Manlio Brusatin (1943-), arquitecto e historiador del arte definido por sus estudios sobre la imagen y las tipologías de lo fantástico¹⁰, y *I mobili disegnati da Massimo Scolari* (1994), coordinado por Augusto Romano Burelli (1938-), un proyecto editorial ampliado en sus reediciones de 1996 y 2007. En cuanto al mobiliario de la firma lombarda, *Giorgetti* (1998) y *Object to project. Giorgetti desing since 1898* (2018), son dos volúmenes que celebraban el centenario y el ciento veinte aniversario de la empresa respectivamente, señalando parte de las motivaciones que habían sido comunes a Scolari y al resto de los diseñadores vinculados a la firma. Por otra parte, estos catálogos, así como otros ejemplares dedicados a muebles o líneas de mobiliario, contienen especificaciones técnicas de las piezas. Además, se han consultado catálogos de los últimos años que engloban las colecciones de la firma en los que el mobiliario de Scolari compone una parte relevante.

En segundo lugar, se ha procedido a una revisión bibliográfica de su obra plástica destacando el catálogo editado por Giovanni Marzari (1957-) para la retrospectiva celebrada en Riva di Garda en 2007, que incluye un artículo sobre mobiliario de Ornella Selvafolta (1949-). Además, se han utilizado los catálogos *Massimo Scolari. Watercolors and Drawings 1965-1980* (1981), que recoge el material expuesto en las muestras celebradas en 1980 en Roma y Florencia comisariadas por Francesco Moschini (1948-), y su edición francesa *L'architecture de l'incertitude* (1981). Asimismo, se han revisado *Hypnos. Massimo Scolari Works, 1980-86* (1987), coordinado por el filósofo Franco Rella (1944-) y la muestra *Scolari*, celebrada en el Museo Pushkin en 2002 con textos de Manlio Brusatin y Renato Rizzi (1951-). Rizzi,

docente y compañero de Scolari en el IUAV de Venecia, le dedicó el ensayo *Massimo Scolari. Teoria in Opere* (2000) que, con Peter Eisenman (1932-) y John Hedjuk (1929-2000), componía uno de los volúmenes sobre tres arquitectos inusuales de la contemporaneidad¹¹.

El tercer bloque lo constituyen los ensayos sobre dibujo, arquitectura y urbanismo de Scolari, así como entrevistas referidas tanto al diseño de mobiliario como otras facetas de su obra. Desde el inicio de su actividad en 1969, Scolari se ha mantenido firme en la defensa de su ideario arquitectónico. Sus posiciones parciales, apasionadas y polémicas han encontrado eco en las páginas de las revistas más relevantes de Italia: “Controspazio” de Paolo Portoghesi (1931-), “Architettura Razionale”, “Casabella” de Vittorio Gregotti (1927-2020), “Lotus International” de Pierluigi Nicolini (1941-), “Rassegna”, etc., esenciales para establecer un itinerario científico sobre su pensamiento y teoría arquitectónica. Además, Scolari fue director de la revista dedicada a la música y la arquitectura “Eidos” (1989-1995) y coordinador de la colección de arquitectura de Franco Angeli (1973-1988). Una selección de textos a cargo de la profesora del Politécnico de Milán Fiorella Vanini configuró *Il pilota del laberinto. Scritti storici, critici, polemici 1969-2012* (2014), título homónimo de su acuarela de 1978, recogiendo sus puntos de vista históricos a través de críticas, análisis urbanos, didáctica y conferencias.

Para comprender algunas implicaciones de su pensamiento en el mobiliario ha sido esencial la consulta de *Il diseño obliquo. Una storia dell'antiprospectiva* (2005), compilación de artículos científicos del autor publicados en “Casabella”, IUAV, “Eidos”, “Rassegna”; el catálogo *Rinascimento. Da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura* (1994) y dos conferencias impartidas en las universidades de Harvard (1986-87) y Pensilvania (1986) componen un volumen fundamental traducido al inglés por el MIT en 2015¹². En cuanto a las entrevistas, se han consultado “Incastri Sorprendenti” del catálogo de Giorgetti de 1998 y las de 2012 a cargo de Léa-Catherine Szacka y Thomas Weaver para A&A (Architectural Association School of Architecture) y Natalia Iscaro para la revista sudamericana 90 + 10.

En cuanto a las fuentes secundarias, se han consultado preferentemente monografías, catálogos y revistas, así como artículos y páginas web, además de otros materiales literarios relacionados con su trabajo. Su análisis nos ha permitido establecer el estado de la cuestión sobre el mobiliario diseñado por Scolari y el punto de partida del estudio.

Massimo Scolari (Un proyecto de contextualización)

Aproximarse a Massimo Scolari es referirse indistintamente a su labor como artista, docente y escritor, una figura poliédrica que ha desarrollado su actividad creativa desde finales de los sesenta hasta la actualidad.

Massimo Scolari nació en la localidad de Novi Ligure el 31 de marzo de 1943. Tras licenciarse en arquitectura en el Politécnico de Milán en 1969 se centró en la docencia y la investigación. La recepción del pensamiento de Ernesto Nathan Rogers (1909-1969) le hizo concebir la arquitectura en

términos de continuidad histórica. Desde 1969 hasta 1971 fue profesor ayudante de Aldo Rossi en el curso de Composición Arquitectónica del Politécnico de Milán y en su estudio colaboraron con Massimo Fortis (1944-) en el proyecto del concurso para el ayuntamiento de Scandicci en 1968¹³. La influencia de Rossi, que había publicado con apenas treinta y cinco años *L'architettura della città* (1966), será determinante en su concepción urbana, el proyecto arquitectónico, la importancia del dibujo, la historia y la memoria¹⁴ como fuentes de conocimiento en un momento en que el debate giraba sobre la arquitectura tras la crisis del Movimiento Moderno. Para Scolari, Aldo Rossi, desde su labor como docente y arquitecto, había conseguido formular la posición de *Tendenza*, en oposición a la *architettura radicale*¹⁵, sobre la renovación del debate arquitectónico italiano que era la que ofrecía más posibilidades de desarrollo¹⁶. Por otra parte, a nivel plástico, entre Rossi y Scolari existían paralelismos en su concepción del dibujo¹⁷, así como sobre el desplazamiento de su pensamiento arquitectónico al diseño del mobiliario¹⁸.

En el curso 72-73, Scolari fue becario CNR en la Facultad de Arquitectura de Pescara. En 1973 fue profesor de Historia de la Arquitectura en la Facultad de Arquitectura de Palermo y profesor asociado de Dibujo y Relieve en el Instituto de Arquitectura de Venecia, donde permaneció hasta 1983. Ese año se convirtió en asociado de Dibujo en el IUAV en el que obtuvo la titularidad en 1986. Ha sido conferenciante y profesor visitante en centros europeos y norteamericanos como la Universidad de Cornell (1975), la Cooper Union de Nueva York (1977-78), el Royal College of Art de Londres (1983), la Universidad Técnica de Viena (1983-84), el GSD de Harvard (1986-87), la Academia Real Danesa de Copenhague (1993) y la Escuela de Arquitectura de Yale en varias ocasiones.

Paralelamente a su labor docente ha desarrollado una intensa actividad editorial: en “Controspazio”, que hacía énfasis en el rol del dibujo y la representación de la disciplina arquitectónica¹⁹, fue redactor y director de redacción entre 1969 y 1973; en “Casabella” fue redactor externo entre 1982-1992 y proyectó y dirigió “Eidos. Rivista di arti letteratura e musica”. Sus publicaciones científicas se han preocupado por la representación axonométrica sobre la que ha desarrollado su tesis: la perspectiva ilusionista desde el renacimiento hasta el siglo XIX. Como escribe James S. Ackerman, Scolari: “considera las imágenes no tanto como una forma de arte sino como la expresión del pensamiento, como proyección de un modo de vida”²⁰.

Su labor docente e investigadora está estrechamente relacionada con su obra artística. La gráfica y los mundos representados dedicados a las máquinas y arquetipos urbanos, así como su capacidad evocativa, denotan un gusto por los efectos escenográficos de las prácticas postmodernas de la que es uno de lo más originales exponentes de la arquitectura dibujada²¹. Pero a diferencia de otros arquitectos, su trabajo se vincula a una política conceptual ligada a la antigüedad y al clasicismo que se reconoce en las fuentes de la historia del arte y de la arquitectura. Para Scolari el dibujo y, concretamente, el dibujo arquitectónico, significa un modelo de representación y conceptualización del pensamiento que condensa los aspectos proyectuales e históricos de la arquitectura, estableciendo una alternativa que dialoga

lúcidamente con los elementos constructivos. La originalidad de su propuesta plástica le ha llevado a participar en decenas de exposiciones nacionales e internacionales, además de realizar instalaciones para la Triennale de Milán de 1986 y la Biennale de Venecia de 1980, 1984, 1991, 1992, 1996 y 2004.

“Las acuarelas de Massimo Scolari, clásicas e irreales, son los testigos de la continuidad de las tendencias modernas de la “anti *avant-garde*” junto con las melancolías de la pintura metafísica”²². Manfredo Tafuri (1935-1994) y Georges Teyssot (1946-) identifican sus referencias en artistas cuya obra remite a la inquietud, al extrañamiento como un modo de representar la realidad. En su obra aparecen los legados de Giorgio de Chirico (1888-1978) y, sobre todo, de Alberto Savinio (1891-1952), el desasosiego de los paisajes mediterráneos compuestos por sus irónicos juguetes en piezas extraídas fuera del tiempo, además del referente de ambos, Arnold Böcklin (1827-1901). También la obra novecentista de Mario Sironi (1885-1961) y las melancólicas y dolorosas escenas de los pintores de la Neue Sachlichkeit (Nueva Objetividad), las imágenes inquietantes del surrealismo de Magritte (1898-1967) y Max Ernst (1891-1976). Con Paul Klee (1879-1940), Scolari comparte la delicadeza de los materiales y las propuestas. Mientras que el suizo hacía visible lo invisible, Scolari revela “cosas que no son inmediatamente visibles”²³. En cuanto a la arquitectura, está ligado a las visiones utópicas de Sant’Elia (1888-1916) y Hermann Finsterlin (1887-1973).

En la obra de Scolari, por otra parte, subyacen fuentes literarias como las de Jorge Luis Borges o Italo Cavino. En cuanto al primero, recibe la influencia de relatos incluidos en *Ficciones: El jardín de los senderos que se bifurcan* (1941) y *Artificios*, (1944); y *El Aleph* (1949). En cuanto a la relación con la literatura de Calvino en su relectura del escritor argentino²⁴, la recepción en Scolari es más evidente, ya que cuando el arquitecto inició su producción artística a finales de los sesenta, Calvino publicó *Le città invisibili* (*Las ciudades invisibles*, 1972, Einaudi, Turín), un libro sobre la memoria y los signos para la configuración de sus utópicas ciudades que solo existen en la imaginación y en la palabra. Ambos se conocieron en Londres el 31 de diciembre de 1974 y Scolari le planteó ilustrar el libro con sus acuarelas, algo que el escritor consideró imposible ya que sus descripciones eran demasiado escuetas para ser representadas de un modo sintético. Cuando a finales de los setenta Scolari volvió a contactar con Calvino a través de Paolo Fossati (1938-1998) de Einaudi, Calvino le replicó que el arquitecto no debería ilustrar sus ciudades, sino debía ser él quien describiera las ciudades visibles de Scolari²⁵.

Giorgetti, una firma de mobiliario entre tradición y modernidad

La colaboración entre Massimo Scolari y Giorgetti coincidió con el primer centenario de la empresa. Giorgetti buscaba un cambio en su política de mobiliario que definiera su producto en el contexto italiano e internacional. La idea era modernizar la marca pero sin perder los lazos con la tradición. Por iniciativa de Carlo Giorgetti, la firma lombarda, tras dos años de negociaciones, consiguió que Massimo Scolari aceptara convertirse en director

artístico, lo que provocó que a principios de los noventa se incorporaran arquitectos como León Krier, Heinz Tesar (1939-) o Chi-Wing-Lo (1954-).

En este sentido es necesario contextualizar brevemente la historia de la firma. Luigi Giorgetti (1864-1931) abrió en 1898 un taller de muebles con ocho trabajadores –que pronto se convertirían en cuarenta– en la piazza Volta y una fábrica en via Manzoni en Meda, ciudad de la Brianza, a unos 25 km de Milán. La apertura de la firma convergió con la transformación histórica de la ciudad y la provincia, entre finales del siglo XIX y el primer cuarto del siglo XX, que pasó de una actividad de ebanistería dedicada al consumo local, a la producción de muebles para familias milanesas adineradas cuyos vástagos estudiaban en el Monasterio de las Benedictinas de Meda²⁶. El primer taller de ebanistería de Meda data de 1798, cuando los hermanos Lanzani produjeron sillas y muebles como alternativa al mercado francés cuyo legado se proyecta actualmente en P&G Cugini Lanzani. Esta implementación de actividades derivadas de la madera transformó el tejido social de la ciudad y la provincia de la agricultura al artesanado. A Meda llegaron artesanos formados en París, Venecia y Milán y las autoridades de la ciudad, conscientes de la importancia económica del mueble, promovieron la apertura de instituciones educativas de los oficios del artesanado²⁷.

Giorgetti nació en línea con la tradición local y rápidamente se distinguió por la calidad de sus estructuras talladas. En los años veinte del pasado siglo, la empresa comenzó a exportar armazones de madera a los Estados Unidos que imitaban los estilos Luis XIV, Luis XV y Luis XVI²⁸. Su vocación internacional fue una de las razones para crear un sistema de producción que conservara las particularidades y la calidad de las tallas. Tras la Segunda Guerra Mundial, su catálogo se basó en un repertorio clásico de calidad contrastada.

En los sesenta, coincidiendo con el despegue económico de Italia, Giorgetti perfeccionó las técnicas de producción e inició la exportación de productos acabados. En los setenta produjo las colecciones Gazebo (1970) y Gallery (1975) buscando la innovación de su catálogo. Con el éxito del mobiliario italiano y su internacionalización, en los ochenta la firma creó la línea Matrix, modernizando su repertorio con los diseños de Paolo (1959-) y Adriano Suman, Massimo Morozzi (1941-2014)²⁹, cofundador de Archizoom Associati³⁰ que se encargó de la silla Dry (1987)³¹ –relanzada en 2018– y Anna Castelli Ferrieri (1918-2006), cofundadora de Kartell, que proyectó la línea Narciso. Del mismo modo, la empresa inició su expansión en Centroeuropa con filiales en Holanda y Alemania y abrió una exposición permanente en via Montenapoleone de Milán.

Los últimos años de la década de los ochenta supusieron un punto de inflexión en la firma. Giorgetti seguía siendo una empresa familiar caracterizada por combinar la tradición de ebanistería de Meda con la tecnología más avanzada para lograr un producto de máxima calidad. Pero su idea era conseguir un catálogo reconocible realizado por arquitectos y diseñadores de prestigio internacional. En 1986, tras la Triennale de Milán, Carlo Giorgetti le propuso la dirección artística a Massimo Scolari. El arquitecto, como hemos señalado, no tenía conocimientos de diseño y aceptó tras dos años de negociaciones. Su incorporación coincidió con el inicio de

Progetti (centro Giorgetti I+D, 1987) una línea centrada en la producción de sofás con reposabrazos como imagen reconocible.

Los años noventa marcan la evolución de la marca hasta la actualidad. En su división de I+D se incorporarían intelectuales y artistas sin relación con el diseño de mobiliario y se le encargaron las nuevas colecciones a diseñadores y arquitectos de reconocido prestigio que fueran capaces de interpretar y actualizar lo antiguo como Nicola Adami (1965), Laura Silvestrini (1962-) y Antonello Mosca (1938-). Fue el periodo en el que la firma produjo muebles icónicos como los de Krier –la mesa Mensa (1991); el sofá Aries (1993) o la escribanía Scriptor (2004)– y Chi Wing Lo con sus cajoneras Nyn y Eon (1995) y la estantería Oli (1995).

Giorgetti había sido sensible a las tendencias artísticas y, acorde con el cambio de orientación, posibilitó la promoción internacional a través de muestras y catálogos. A mediados de la década de los noventa, Giorgetti produjo “Segnalibro” (1995), “Matite” (1996) y “Posate”, comisariadas por Marco Ferreri con catálogos a cargo de la Corraini, dedicadas a la promoción de objetos ligados a las artes menores pero con valores estéticos reconocibles. También se exploró la relación entre arte y técnica con la organización de “Le macchine volanti di Corradino D’Ascanio” comisariada por Alberto Bassi y Marco Mulazzani en 1999, dedicada al inventor italiano de helicópteros. Entre otras exposiciones destacaron “Memoria e Progetto” (1999), comisariada por Franco Rella y Massimo Scolari, donde mostraron obra gráfica de Krier, Lo y el propio Scolari, que demostraba el interés de la empresa por la valencia artística de sus diseñadores y su trasvase a la cultura de proyecto del mueble.

Los últimos años de la marca han estado determinados por su constante expansión y por su consolidación internacional. En 2015 Giorgetti fue adquirido por el fondo Private Equity Progressio. En la actualidad, gracias a empresas como Giorgetti, Longhi o Cassina³², Brianza mantiene una posición privilegiada en el sector del mueble a nivel mundial. Giorgetti, con más de ciento veinte años de actividad, simboliza el equilibrio entre lo local y lo global, entre la tradición secular de la ebanistería y la alta tecnología, cuyo catálogo de mobiliario se define como el símbolo de la empresa.

La forma remota de los objetos

En 1986 Massimo Scolari fue invitado por Mario Bellini (1935-) y Georges Teyssot a participar en muestra *La stanza del collezionista (La habitación del coleccionista)* que formaba parte de “Il progetto domestico la casa dell’uomo-archetipi e prototipi” comisariada por Silvana Sermisoni en la XVII Triennale de Milán. La filosofía de la exposición era repensar el papel de coleccionismo y sus *stanze* de exhibición y almacenamiento:

“Una de las mayores actividades desarrolladas en los ambientes domésticos es la de acumular objetos y de coleccionar plantas, animales, libros, instrumentos científicos, pinturas, esculturas, etc. La exposición muestra como cada individuo determina su identidad a través de un ambiente concreto y la posición de una serie de objetos

domésticos y de afecto; de las *Wunderkammer* como aquellos del jesuita Athanasius Kircher a «la casa de la vida» de Mario Praz. Les pedimos ilustrar su reflexión sobre el tema del coleccionismo hoy, que podría consistir en la elaboración de una “habitación del Coleccionista”³³.”

La intervención de Scolari versaba sobre el tema bíblico del Arca de Noé que había tratado en una acuarela homónima de 1982 en la que la nave aparecía abandonada en un desierto con referencias a *El mar glacial* (1821) de Caspar David Friedrich (1774-1840). En el *Génesis*, Yahveh convirtió a Noé en recolector de toda la fauna animal y le dio instrucciones precisas sobre la construcción de Arca³⁴ que sirvieron a Scolari para concebir su estructura a escala reducida de las dimensiones bíblicas. Scolari planteó una instalación en la que la nave ocupaba la totalidad del espacio focalizando su dimensión escenográfica, una característica postmoderna que ha extrapolado a la práctica totalidad de sus intervenciones. El arca fue construida en abeto macizo en colaboración con Giorgetti³⁵.

Como ha escrito Ornella Selvafora, la instalación corporeizaba sus pinturas “confiriendo espesor y color a la naturaleza densa y «estalagmítica» de sus visiones donde las atmósferas del sueño encuentran la viveza de aquellos materiales y la precisión de las cosas [están] llenas de significados y cargadas de mitos”³⁶. Dentro del arca, Scolari colocó una réplica de la escultura de Hipnos de Civitella d’Arna de Perugia, cuyo original se expone en el Museo Británico. Personificación del sueño y hermano gemelo de Tánatos, Hipnos establecía una relación entre el sueño, la muerte y el olvido, una alegoría de la existencia recurrente en sus pinturas³⁷. La instalación hacía una reflexión sobre la presencia de lo ausente, especulando sobre el deseo del coleccionista y la insatisfacción permanente de la pieza codiciada para aumentar o concluir la colección, en la que estaba implícita la imposibilidad de un inventario definitivo.

Tras la Triennale, Carlo Giorgetti le propuso a Massimo Scolari que colaborara con su empresa en un periodo de transformación que definiría su estilo, creando un mobiliario elegante y atemporal con un diseño cuidado y acabados exquisitos que combinaban la tradición secular y la tecnología en las siguientes décadas. Cuando Carlo Giorgetti tomó la dirección de la firma había heredado un catálogo desprovisto de un carácter que lo identificara. En este sentido, observó el trabajo de otros productores de mobiliario como Molteni en Giussano o Cassina en Meda, ambos en la provincia de Monza y Brianza, buscando esa definición.

De ahí surgió la idea de incorporar artistas al diseño de mobiliario. A principios de los ochenta, Mario Bellini le había hablado a Carlo Giorgetti de un arquitecto que trabajaba en proyectos para la trienal milanesa con gusto para la madera. Scolari era un artista y estudioso al que el diseño de mobiliario le era ajeno, pero en el que podría completar su capacidad expresiva trasladando sus lugares imaginarios a elementos tangibles. Del mismo modo, el arquitecto había prestado atención en sus textos a las habitaciones, la decoración y a los *designers* expresando sus gustos y preferencias. También estaba familiarizado con los objetos y el mercado del mueble antiguo por anticuarios y restauradores, ya que ningún mueble de su

casa es posterior a 1830. Como afirmaba, su proyecto doméstico se situaba entre el Arca y la fecha relacionada con el estilo del mueble tardo neoclásico³⁸.

Carlo Giorgetti tardó dos años en convencerlo, puesto que ambas partes pusieron sus condiciones para trabajar juntos. Scolari quiso tener libertad plena para elaborar los diseños y Giorgetti deseaba que no se traicionaran los presupuestos que habían definido a la firma. Scolari, por tanto, partía del acervo de la empresa: “el catálogo de los muebles de estilo de la Giorgetti es impresionante. Se trata de un verdadero atalante histórico articulado en familia, géneros y especies de todos los estilos. Un repertorio que presupone una pericia irreplicable en ebanistería no superada por los sustitutos del diseño contemporáneo”³⁹.

Ur, Icaro y Talo

En 1988 y 1989 Massimo Scolari diseñó sus primeros muebles en los que conceptualmente estableció referencias sistemáticas a la mitología y a la antigüedad. El arquitecto reconoció que, si bien era un trabajo ligado a lo industrial, los proyectó como si fueran para su propia casa⁴⁰. Los nombres y formas de sus piezas reivindicaban la memoria de espacios y tiempos remotos, y lugares comunes del imaginario colectivo. Para el arquitecto, el mueble, al igual que las artes plásticas y la arquitectura, forman parte de un proceso intelectual, por lo que sus piezas están ideadas a partir de citas y alusiones en las que señala su erudición mediante la inclusión de pequeños detalles. Asimismo, su mobiliario es parte de un procedimiento que remite a lo existencial, haciendo alusiones a lo secreto y a la ontología de las cosas, por lo que además de su carácter funcional, constituyen un espacio de interpretación relacionado con los interrogantes de la condición humana.

Massimo Scolari establece en sus diseños relaciones entre la estática y el movimiento. Si sus imágenes arquetípicas muestran una dinámica congelada relativa a su desconfianza en la máquina, su mobiliario se transforma sobre elementos móviles que enlazan con los relatos de la metamorfosis. Los muebles son contenedores de historias ligadas a la imaginación y a los anhelos de la humanidad, es decir, a la transformación del mundo mediante los sueños. Por último, en línea con la tradición de ebanistería de Giorgetti y de la ciudad de Meda, sus piezas denotan la preocupación por el material, sus acabados y las condiciones inherentes a estos, que transcriben su propia historia. Cada uno de sus detalles se comprenden como una referencia para dilucidar e interpretar el mundo. En este sentido, una de las características inherentes de su mobiliario es la utilización del cerezo, una madera poco habitual en aquel periodo, ligado a su nobleza orgánica y a su condición narrativa:

“Los buenos padres de familia plantaban un cerezo en su huerto cuando nacía una hija. Y así, cuando tuviera edad para casarse, el árbol de las cerezas que había dado sombra a la casa daría su leña para construir una cama que ayudase a amar y producir vida. Esta propiedad es la más humana y la más útil del árbol que va respetado en sus venas y fibras, recordando su naturaleza vegetal que no tiene las sucedáneas

perfecciones de la pieza mecánica sino el color y el calor de un organismo vivo⁴¹.”

Los muebles adquirieron nombres que remitían a los mitos aludiendo a la memoria que los reconoce: la mesa Ur, la cama Icaro y la mesa auxiliar Talo. En esta serie existe un desplazamiento del arte al diseño en el que se observa la “recurrencia de formas, motivos, «estilos» que componen una especie de *Bilderatlas* al servicio de una personal *mnemosyne* deseosa de acordar el valor de la permanencia con las exigencias de la modernidad”⁴².

La mesa Ur (1988) (fig. 1) es un proyecto en la línea del *Arca* de la Triennale, una extensión conceptual de la instalación aplicada al mobiliario. Su nominación se refiere a los inicios de las primeras civilizaciones y concretamente a la antigua ciudad sumeria situada al sur de Mesopotamia, en el extremo sur del actual Irak, sede del dios astral Sin (Luna) y de la tercera dinastía mesopotámica entre el 2112 y 2004 a. C., conocida como la del renacimiento sumerio. En la ciudad se encontraba el zigurat de Ur-Nammu, erigido en el periodo protohistórico, destruido por los elamitas y reconstruido por Nabuconodosor II.

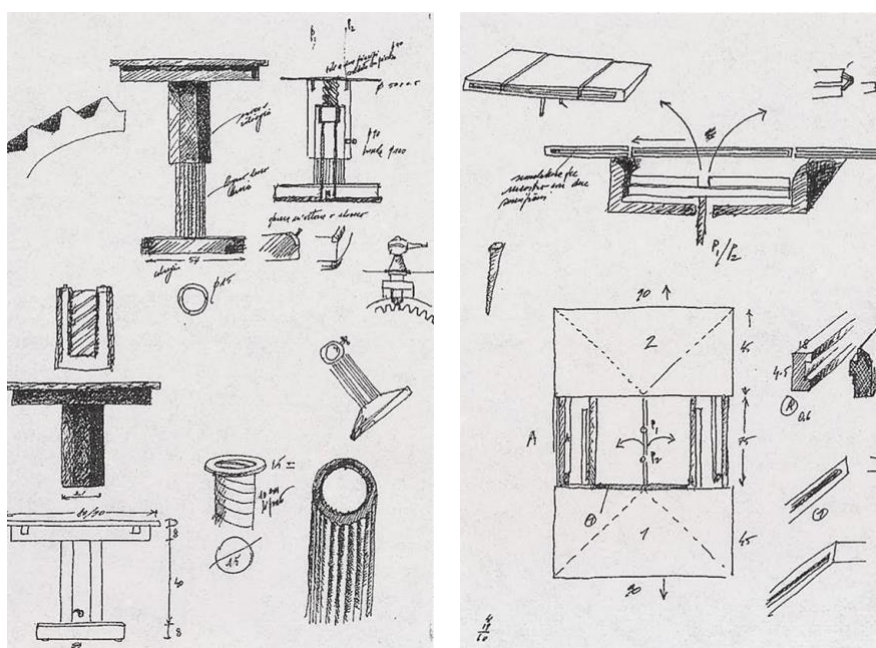


Fig. 1. Massimo Scolari. Bocetos preparatorios para la mesa Ur (1988). Cortesía de Giorgetti S.p.A.

La mesa adquiere su nombre por su solidez y destaca por su versatilidad y movimiento, puesto que asume alturas desde 60 a 90 cm a través de un mecanismo de elevación de doble tornillo accionado por una pequeña escultura de bronce de Hipnos. La estructura metálica se articula sobre una columna con forma de rueda dentada y una base octogonal – netamente leonaresca– extensible lateralmente entre los 90 y los 165 cm y plegable en la tradición de los *cabinets-makers* del siglo XVIII y la mesa universal del ebanista británico Thomas Sheraton (1751-1806)⁴³. En cuanto a los materiales, la columna es de madera de arce macizo hecha a mano, el

tablero de cerezo y la base de hierro fundido y madera con borde de ébano⁴⁴ que garantiza la solidez de la estructura en su apertura máxima⁴⁵.

El nombre de la cama Icaro (1988) (fig. 2) remite al vuelo frustrado hacia el sol del hijo de Dédalo, constructor del laberinto de Creta⁴⁶. Su nominación lleva inscrita las alas y el mito del vuelo tan del gusto del arquitecto y es una recreación metafórica de que los sueños deben ser audaces⁴⁷. El sofá-cama tiene una estructura clásica semejante a la forma de una barca con referencias al triclinio de *Madame Récamier* (1800) de David (1748-1825), que señala, a su vez, el espíritu grecorromano y neoclásico de la pieza. El cabecero y el pie son desmontables y en los dibujos preparatorios está presente el *aliante* (planeador) de Scolari, otra referencia a la movilidad de la estructura, por lo que se pueden ocultar las almohadas simplificando su forma en el periodo diurno. En el interior se han colocado cajones de fácil acceso, tres para el modelo individual y el doble para la cama de matrimonio, para sustituir la cómoda en la habitación sin convertirse en una mesilla de noche⁴⁸. La moldura del perímetro está hecha a mano en madera de cerezo y arce, y el interior está compuesto por un marco metálico de acero que soporta el peso del somier y los cajones.

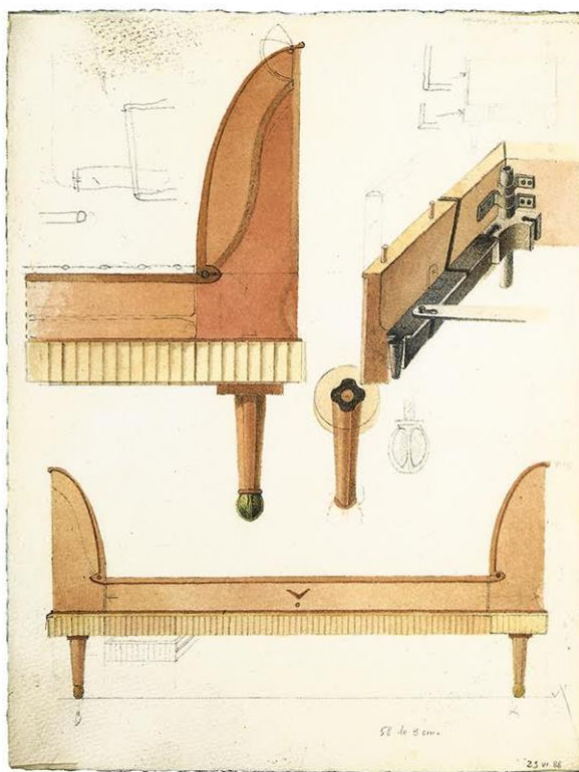


Fig. 2. Massimo Scolari. Bocetos de la cama Icaro (1989). Cortesía de Giorgetti S.p.A.

La mesilla de noche Talo (1989) (fig. 3), complemento de la cama Icaro, cita las partes giratorias del mueble que “recuerdan en cambio al joven sobrino de Dédalo, genial inventor del compás y, por tanto, se mueve en rotaciones independientes, gobernado por perfectas trayectorias circulares”⁴⁹. La columna, realizada a mano en madera de arce maciza “es una verdadera columna con sus ranuras a la vista sin las desafortunadas formas de las

columnas tubo”⁵⁰, oculta en su interior un mecanismo que permite las tres rotaciones, la del tablero superior en 180°, la del cajón en 360° y la de lámpara en 320°. El tablero está realizado en madera de cerezo con el borde de ébano macizo pulido en cobre, la base es de hierro fundido y la lámpara es de latón pulido y cobre.



Fig. 3. Massimo Scolari Mesa Talo (1989). Cortesía de Giorgetti S.p.A.

Por sus dimensiones, Talo puede asumir funciones diurnas tales como mesa de trabajo o mueble auxiliar. Por otra parte, enlaza con la relectura postmoderna del clasicismo griego y el neoclasicismo a través de la interpretación de la columna dórica, que es un homenaje a la obra de Antonio Canova (1757-1822). A su vez, Talo está relacionada con los imaginarios plásticos de Scolari, ya que epistemológicamente remite a la acuarela *Untental* (1978) en la que fragmentos de columnas dóricas recuerdan a un orden pretérito a los pies de un templo. Del mismo modo, converge con la poética de los bosquejos preparatorios para la instalación de la Torre de Babel que preparó para la Biennale de Venecia de 2004.

Esta primera serie de muebles representa la propia concepción arquitectónica de Scolari relacionada con el misterio de la estancia. Como escribe Manlio Brusatin “los secretos propios que están dibujados como «una imagen de sí», un «sí mismo» que sustituye al propio cuerpo y los movimientos en el espacio armónico de un interior; en los lugares definidos y reconocibles de un viaje entorno a la propia habitación”⁵¹.

La condición mitológica del mobiliario

Los años noventa supusieron la transformación de Giorgetti. A partir de su proyecto de renovación de Innovación y Diseño, consiguió crear una imagen atemporal que combinaba clasicismo y modernidad que se proyecta

hasta la actualidad. Además de diseñadores y arquitectos, se incluyeron artistas, intelectuales y filósofos a la sección de I+D para explorar nuevas soluciones.

Como relata Léa Catherine Szacka: “la cuestión de la representación ha tenido un rol central en el trabajo de Scolari, y el arquitecto habitualmente se ha focalizado sobre la capacidad de las imágenes para expresar ideas de arquitectura”⁵². Probablemente sea la silla Olimpia (1990) (fig. 4) uno de los mejores ejemplos en los que materializa la transmigración de lo artístico al diseño de mobiliario. Su nombre remite al santuario de Élide, a los pies del monte Cronio en Grecia donde se celebraban los Juegos Olímpicos, por lo que su lectura no se conceptualiza como algo estático. Al igual que el resto de sus muebles, Olimpia se amalgama al mito y a la memoria con su icónico y surrealizante respaldo alado que configura un objeto en tránsito entre su función y su forma.



Fig. 4. Massimo Scolari. Olimpia (1990). Cortesía de Giorgetti S.p.A.

En este sentido, Olimpia está relacionado con obras protagonizadas por el *aliante* (planeador), motivo arquetípico y reconocible del imaginario estético de Scolari, extraído de unas palabras de Guillaume Apollinaire (1880-1918): “Los pájaros metálicos, despliegan sus rígidas alas, las estatuas avanzan a un paso rítmico, las fuentes se han secado”⁵³. El planeador es una representación de la imaginación y de su reivindicación para construir metafóricamente mundos propios a partir de la libertad del pensamiento:

“Ninguna otra cosa como el vuelo me ha atraído de modo silencioso y enigmático. Podemos caer del cielo, pero no elevarnos; podemos flotar o zambullirnos, pero no podemos remontarnos en el aire como el más simple de los pájaros. Los vuelos de Ícaro y Simón Mago jalonan la historia de esta aspiración deshumana, bordeando sus imposibilidades técnicas hasta caer en la risa de los dioses. Pero podemos volar por

encima de nuestra corporeidad con la imaginación, y dar alas a esta imaginación⁵⁴.”

Ese concepto de lo fantástico se amplifica a través de la relación entre lo intuitivo y lo mental, el ojo que observa y el cerebro que crea, como relata su autorretrato *Eidola* (1988), ilustración-manifiesto que focaliza el planeador en el iris, el volador que transustancia su forma de lo antiguo a lo contemporáneo en el *tondo Per Ofelia* (1975), el que surca los abismos de *Solca mare mosi* (1972), homenaje a los collages surrealistas de Max Ernst, y la acuarela *Porta per città di Mare* (1980), entre otras.

La silla Olimpia, por otra parte, se relaciona con la evolución del concepto del *aliante* de la instalación *Ali (Alas)* realizada para la Bienal de Arquitectura de Venecia de 1991, una escultura que le fue comisionada por Francesco Dal Co (1945-) para la V Exposición internacional de arquitectura. Se trataba de realizar un objeto que señalara la entrada a las *Corderie del Arsenale* en el que estaban expuestos los proyectos de las escuelas de arquitectura de todo el mundo. Las *Alas* son una variante de la estructura de la Torre de Babel que expondría en la Bienal de 2004, *Trasformazione dell'aliante in Torre di Babele*. Las *Alas* están construidas en madera laminada y acero, sus dimensiones eran de 15,4 metros de longitud cada una, una apertura de 25 metros, 5,2 metros desde la base y 1,7 en los extremos, reivindicando el vuelo y la arquitectura como alegorías de la imaginación. Asimismo, el motivo aparecía en el *Manifiesto per il Venice Prize* de la Bienal de ese año y, tras la muestra, se trasladaron al edificio del Cotonificio veneciano, la sede de IUAV, donde permanecen en la actualidad.

La silla Olimpia está elaborada en haya maciza pulida con el respaldo móvil y es regulable en altura. El relleno del asiento es de poliuretano indeformable resistente al aplastamiento con acabados en tela o piel. También es posible añadirle reposabrazos de haya pulida y metal bruñido. Además, fue el primer asiento relevante diseñado para la Giorgetti, que se completó con otras tipologías como la silla Eubea (1992) que se refiere a la isla griega antiguamente denominada *Negroponte* por los venecianos.

El relato mitológico cuenta que Zeus soltó dos águilas desde los extremos del mundo para averiguar cuál era el centro y las aves se encontraron en la piedra del ὀμφαλός, *omphalós* –el ombligo–⁵⁵. La cómoda Delfi (1990) (fig. 5) hace referencia a la ciudad de Delfos donde estaría el centro exacto del mundo. Apolo estableció en ese lugar el oráculo de la Pitia al que acudían individuos y ciudades a consultar sus designios. Delfi parte del relato mitológico y se proyecta en un mueble con dos tipologías, la cómoda baja y la cómoda con cajonera alzada. La base tiene tres cajones, uno de ellos extraíble, seis pequeños con correderas ocultas y dos cajones laterales con pomos giratorios y un tablero extraíble. El pomo situado en el centro del cajón superior representa la escultura de Delfos. Asimismo, el elevador tiene puertas correderas. Delfi está realizada en madera maciza de cerezo y acero, mientras que los tiradores son de ébano.



Fig. 5. Massimo Scolari. Bocetos preparatorios para la cómoda Delfi (1990).
Cortesía de Giorgetti S.p.A.

La silla Spring (1990) (fig. 6) destaca por su precisión y detalle y supuso una innovación tanto para Scolari como para Giorgetti por cuestiones técnicas. El desafío era crear un asiento de madera que se adaptara a la ergonomía corporal. Scolari había sido muy crítico con algunos iconos de mobiliario realizados por arquitectos afines al Movimiento Moderno que, ensimismados por la pureza formal, prestaban poca atención al cuerpo, creando elementos más cercanos a una escultura que a su función real. Para que la silla fuera ergonómica, los artesanos de Giorgetti unieron los brazos y el respaldo al asiento mediante una pieza de madera de haya maciza con un mecanismo metálico oculto para aumentar su elasticidad, por lo que la silla combinaba el trabajo de los ebanistas con la tecnología⁵⁶. Spring era “una silla que parece absolutamente rígida y en cambio se puede mover y girar el respaldo para adaptarse a la postura. Realizar un sistema de resortes cubierto por una caja de madera que permitiese este movimiento –reconoce el arquitecto– no ha sido fácil”⁵⁷. Scolari buscaba la perfección estética y estructural. Si Le Corbusier (Charles Édouard Jeanneret, 1887-1965) hablaba de la *machine à habiter*, el arquitecto piemontés ha desarrollado una *machine à s’asseoir*. Al ser el movimiento su característica esencial, Giorgetti ha basado su promoción publicitaria en la descomposición cronofotográfica del movimiento de los reposabrazos y el respaldo, y pese a a la sensación de estatismo que a primera vista traslada la Spring *eppur si muove*⁵⁸. La silla Spring está realizada en madera de haya maciza pulida con elementos de

ébano en el respaldo. El asiento es de poliuretano indeformable, con acabado de piel o tela y tiene dos versiones, fija o giratoria. Esta última posee un armazón de aluminio fundido revestido de madera de haya e inserciones de aluminio en el reposapiés.



Figura 6. Massimo Scolari. Spring (1990) Cortesía de Giorgetti S.p.A.

El conjunto Aladino (1992) toma el nombre del conocido protagonista de una de las fábulas de *Las mil y una noches*. El mueble se configura como un compás sobre el que articular el espacio que, a la vez, es una especie de alcoba que remite al carácter clásico y centroeuropeo a partir de la bisagra que une el conjunto. Como reconoce Scolari “la cercanía de las partes mide la intensidad de la conversación. Aladino es un lugar, pero también un sofá que puede vivir en pareja o solo”⁵⁹. Los sofás tienen tres tamaños en cada una de sus configuraciones. La base es de madera de cerezo pulida y la estructura es de haya maciza y su tapizado, como era habitual en las configuraciones de la firma lombarda, era de tela o cuero.

Al igual que Ur, la mesas Babel (1992) (fig. 7) y Zeno (1994) (fig. 8) están ligadas al itinerario teórico y artístico del arquitecto. En el primer caso, la torre de Babel del *Génesis* era una puerta que desafiaba al orden metafísico que fue castigado con la confusión de las lenguas y la dispersión de los pueblos. Asociada a los zigurats sumerios y concretamente al de *Etemenanki* (*El templo de la creación del cielo y de la tierra*) “representaba para las religiones asirio-babilónicas *la puerta del cielo*”⁶⁰. Por su parte, Miguel Rivera Dorado identifica el laberinto como una torre de Babel invertida⁶¹. La torre de Babel, uno de los arquetipos arquitectónicos que define la historia de las imágenes, ha sido protagonista de obras de Scolari como *La stella nera* (1973), *Pilota del labirinto* (1978), *Archeologia artificiale* (1979), *Turris Babel* (1980-82), *Oltre il Cileo*, (1982) –que se presentó como una instalación para la Biennale de Venecia de 1984– o *Caspar David Friedrich cerca il Riesenbirge* (1979), donde se configuraba como elemento previo a su transfiguración en el planeador. Como en otros proyectos de mobiliario Scolari, la mesa Babel es

una especie de receptáculo de condensación de todos esos significados aplicados al objeto y el recurso de la torre invertida conforma cada una de las patas de la mesa. Babel es una mesa rectangular con base de madera de haya maciza con puntales de latón niquelado y satinado mate con tablero en diferentes terminaciones de madera, cristal o madera y cristal.



Figura 7. Massimo Scolari. Detalle de Babel (1992). Cortesía de Giorgetti S.p.A.



Figura 8. Massimo Scolari. Zeno (1994). Cortesía de Giorgetti S.p.A.

La mesa Zeno es un homenaje a Zenón de Elea (430-490 a. C.), discípulo de Parménides conocido por sus paradojas sobre el movimiento cuya

inexistencia se vio obligado a demostrar puesto que consideraba que era una ilusión de los sentidos. El escritorio Zeno está definido por el equilibrio sobre dos patas invertidas en el que el cálculo de la medida y la densidad de material resulta determinante. De madera de haya pulida, la estructura es de goma líquida y madera de ébano y el tablero de caucho líquido. La base tiene inserciones de ébano y un reposapiés de aluminio anodizado. Los soportes de las patas son de PVC regulable en altura. Zeno ha sido uno de los muebles referenciales de la marca en los últimos años, ligado en su configuración a la silla Spring como mobiliario de oficinas. A este respecto, Scolari ha diseñado una cajonera de dos o cuatro cajones con pomos de aluminio pintado que se inserta en los raíles de cualquiera de las dos patas y Ada (1996), una estantería media adaptable a la escribanía que completa el conjunto.

Las últimas intervenciones de este periodo ligadas a los relatos de la memoria y la mitología tienen como protagonistas una librería, una cama, una silla y una mesa. La estantería Jupiter (1997) hace referencia a la principal deidad de la mitología romana y objetualmente se refiere a la memoria personal de quien la posee, estableciendo, en palabras de Scolari, una “adición de posibilidad”⁶². Toda biblioteca se inicia con los anaqueles vacíos y termina con el problema contrario. El lector, el buen lector obviamente, sabe que antes o después necesitará nuevos espacios para acumular libros⁶³. Jupiter, segundo diseño dedicado al libro tras el soporte de lectura Leggio (1995), permite una ampliación gradual al ritmo de las necesidades del lector y ha sido estudiada para resolver el problema manteniendo su configuración unitaria en cada una de las fases de expansión⁶⁴. El mueble se puede extender a ambos lados independientemente hasta 72 cm. Para garantizar su estabilidad, cada elemento fijo y móvil está equipado con tres estantes intermedios. La estructura contiene luces halógenas de 35 W con sensores y tiene una altura de 234 cm y una profundidad de 40, oscilando su longitud entre 108 y 180 cm. Está realizada en madera de cerezo y ébano y terminaciones metálicas.

Referida al poeta latino Claudio Claudiano “un pagano obstinado” según reza en *De civitate Dei (La Ciudad de Dios, 412-426)* de san Agustín (354-430), la cama Claudiano (1995) es una actualización de la cama Icaro. Carlo Giorgetti le reclamó a Massimo Scolari que repensara el tema de la cama para adecuarse a una realidad contemporánea. Si Icaro era una cama concebida para toda la vida, Scolari consideró que no era acorde a la superficialidad de los tiempos. Claudiano es “un objeto sencillo, pero no simplista; una idea lacónica pero estilísticamente reconocible”⁶⁵. Su concepto está basado en dos ideas: la primera es la posibilidad de añadirle nuevos elementos a partir de la estructura inicial. La segunda es comprender el proyecto más allá como un espacio asociado únicamente al sueño, por lo que se añade un cabecero móvil que se adapta indistintamente a condiciones nocturnas y diurnas. Claudiano tiene dos terminaciones y el cabecero adquiere las tipologías de madera barnizada (fijo), madera de junco o tela y piel (fijo). Como complemento a la cama, Scolari ha diseñado el comodín cilíndrico Claudius en madera curvada.

La silla Celestia (1997) investiga las posibilidades de combinar madera y aluminio puesto que el respaldo está unido al asiento por cuatro muelles que permiten obtener la elasticidad del asiento y un leve balanceo. Realizada con base de haya maciza y cerezo opaco, perfil de acero y poliuretano expandido, Celestia tiene dos versiones con respaldo alto y bajo. Por su parte, Sagredo (1997) pertenece a una serie de mesas dobles extensibles en estructura de haya maciza y cerezo opaco, con tres terminaciones de tablero: el fijo de cristal o con madera de haya o Corian –una mezcla de minerales y polímero acrílico de Du Pont– en el modelo plegable. Una versión está determinada por los “gestos milenarios que animan las cosas”⁶⁶ tan del gusto del arquitecto, ya que prevé un tablero con una taracea que contiene el signo jeroglífico de Hotep (Htp), representación de típica forma del pan egipcio. Como ideograma significa “lugar de ofrenda” mientras que fonéticamente significa “paz”⁶⁷. Por lo tanto, hace un homenaje a Im-hotep (2690-2610 a. C.), el primer arquitecto que utilizó la piedra cuadrada en las construcciones cuyo “complejo de Saqqara que hizo hace cuarenta siglos para su rey Horus-Necherjet, es todavía un modelo de belleza estupefaciente”⁶⁸.

El proyecto de mobiliario del siglo XXI

A comienzos del siglo XXI, el discurso conceptual que había caracterizado el mobiliario de Scolari va perdiendo intensidad. Si todavía concibe piezas en las que el relato y la citación comprenden un argumento ligado a sus primeros proyectos, el arquitecto establece una relación distinta determinada por la política empresarial de la firma. A partir del 2000 la intención fue establecer un producto reconocible y de alta calidad para viviendas y oficinas con soluciones exclusivas y proyectos específicos. En 2011 creó el proyecto Atelier Giorgetti con sede en via Serbelloni 14 de Milán, una *concept store* que inició otros espacios en Amberes, Bombay, Singapur, Yakarta, Roma y Guangzhou⁶⁹ buscando implementar la marca en los mercados del lujo de Oriente y Oriente Medio. Scolari, coincidiendo con su retiro de la enseñanza universitaria, dejó la dirección artística en 2001. En 2015, la empresa fue adquirida por el fondo Private Equity Progressio para establecer “una estrategia en colaboración con la familia Giorgetti, que prevé el refuerzo y consolidación de la posición en los mercados internacionales y el respeto de la tradición y los valores de la firma”⁷⁰.

Massimo Scolari diseñó en ese periodo series de mobiliario como las versiones del sillón con reposabrazos Liba (2000-2001) o la mesa auxiliar Vis (2000) que combinaban madera y metal. En el caso de la primera, buscaba el confort proponiendo soluciones ligadas a la política de la empresa de Meda y a la funcionalidad mediante estructuras indeformables y tapicerías desfundables. En el caso del programa Bes (2001), cama de matrimonio en acero con cabecero de madera o tapizado, Scolari planteó una estructura para infundirle ligereza sin perder solidez: “esta cama –escribía el diseñador– nos permite volar a través de los sueños y encontrar un cabecero cómodo al despertar, para poderse apoyar y soñar aún con los ojos abiertos”⁷¹. Como complemento, proyectó una mesilla de noche que iniciaba otras tipologías de mobiliario como la cajonera Seven (2001) y la cómoda Baba (2001) con

reminiscencias de los interiores de las pinturas metafísicas de Carlo Carrà (1881-1966) y de Giorgio de Chirico cuyos bocetos recuerdan a la poética de Aldo Rossi.

En una línea de trabajo similar a Liba se sitúa el proyecto Normal (2003), una serie de sillones, sillas y una *bergère* con otomán, caracterizados por sus estructuras de madera de haya y poliuretano indeformable con tapicerías desmontables de las que el arquitecto lombardo diseñó una actualización en 2006. La serie Artù (2004) comprende mesas y mesas auxiliares con tableros redondos, rectangulares y ovalados con diferentes acabados caracterizados por el esencialismo formal y la nobleza de los materiales. Reverso (2005) es un programa de mesas auxiliares de formas geométricas disponibles con tablero en cristal glasé y madera de ébano de macasar. Por otra parte, los aparadores y consolas Home (2004) y Time (2005) no fueron proyectados como receptáculos objetuales sino como muebles para ser contemplados con una cualidad estética propia. Massimo Scolari señala que tuvo la idea mientras observaba un camión de carga en la autovía, y concibió un proyecto en el que convergían dos realidades antagónicas⁷². En ese periodo prestó atención a la iluminación a través de las versiones de Lampi (2004) y las estanterías con el desarrollo de Opera (2005).

La serie Dora (2007) se inició con la silla homónima de comedor realizada en piel y aluminio, que destacaba por su ligereza ya que estaba basada en la aeronáutica. En 2009 realizó una variación de un taburete regulable con base de acero satinado. La estructura de Dora es de madera contrachapada y el acolchado es de poliuretano. La tapicería de cuero está disponible en diferentes colores y ofrece la posibilidad de combinar perfiles de tonos diversos. Teodora (2009) se propone como una evolución de la silla original aplicada al mobiliario de oficina, configurando un elemento giratorio regulable en altura con estructura de poliuretano.



Figura 9. Massimo Scolari. Theo (2007). Cortesía de Giorgetti S.p.A.

La investigación de un mobiliario determinado por las posibilidades de la combinación tecnológica con la tradición de ebanistería de la empresa de

Meda y el uso de maderas y materiales sofisticados, caracterizó otros dos proyectos: la mesa Theo (fig. 9) y el armario Arturo. La primera destaca por combinar formas y alturas en sus distintas configuraciones y materiales poco comunes. El tablero de Theo es de resina epoxidica con taraceado de pequeños elementos de *pau ferro* y las patas son de cristal negro de grosor medio, que logran un conjunto que remite a la memoria de los elementos que lo articulan. Arturo (fig. 10) es un contenedor con una estructura común en todas sus versiones, chapado en ébano de macasar con pulido brillante en la parte externa y acero pulido natural opaco en la parte interna⁷³. El interior se configura en función de las necesidades de su propietario. Arturo recuerda a los muebles de Léon Krier con cierto aire retro futurista y estética art-déco. Además, la inclusión del planeador en el cierre de las puertas transmite una personalidad propia ligada a los planteamientos intelectuales de su mobiliario anterior.



Figura 10. Massimo Scolari. Arturo (2007). Cortesía de Giorgetti S.p.A.

Ese carácter de revisión de la memoria se extrapola a sus proyectos bautizados con el nombre de Erasmo, recordando al filósofo de Róterdam (1466-1536), uno de los grandes pensadores del renacimiento: la escribanía Erasmo (2009) y la mesa homónima (2010). Esta se constituye como una mesa con tres patas en madera de canaletto maciza con el tablero de madera y aluminio con forma de panal mientras que el tablero está disponible en ébano de macasar, nogal y vidrio glasé. El escritorio (fig. 11), uno de los muebles favoritos de Scolari, es de madera maciza y chapa de nogal canaletto con acabados en chapa de ébano de macasar y cuero de diferentes tonalidades. En

los flancos se puede ubicar una cajonera extraíble a izquierda o derecha. La cajonera tiene tres cajones con fondo de piel, uno en la parte superior y dos en la inferior y cada de uno de ellos se abre independientemente gracias a bisagra metálica que permite una rotación de 360°. Como explica Massimo Scolari:

“La idea de este proyecto es muy simple. Quería crear una superficie de trabajo perfectamente simétrica con líneas acogedoras y sin la dureza de los escritorios tradicionales con cajones a un lado. Un escritorio que ofreciera la posibilidad de trabajar a ambos lados por igual y que además aligerara su forma y función. Fue el divertido enfrentamiento entre Napoloni y Hinkel en la película de Chaplin *El Gran Dictador* lo que me ha sugerido minimizar la agresividad implícita en un escritorio con un jefe detrás y un empleado delante. Un sinuoso *courtesy panel*, que se puede plegar y se integra perfectamente con las curvas de Erasmo. El tablero, que recuerda a una hoja o un pez, fluye plásticamente hacia la pata única, que tiene forma de tallo de papiro⁷⁴.”



Figura 11. Massimo Scolari. Erasmo (2010). Cortesía de Giorgetti S.p.A.

El carácter orgánico está presente en las camas Venice (2009) y Norma (2010) y en el mueble auxiliar Flip (2009), el cual adquiere diferentes perfiles a través de una estructura central que contiene estantes giratorios a 360°. Scolari diseñó unas mesillas de noche y un aparador en los que planteó una línea de trabajo similar a la de los aparadores Home y Time que sirven de contrapunto a la estructura de Venice.

Quizá uno de los muebles que mejor refleja ese cambio de orientación del diseño de Scolari sea Arabella (2010) firmado por el arquitecto y Carlo Giorgetti, un sillón que tardó en proyectarse una década ya que su intención era conseguir una pieza que “siguiera el cuerpo y no el cuerpo el que se debiera

mover [...] que se ha resuelto en acero armónico”⁷⁵. Como escribe Carlo Giorgetti:

“El producto se inicia con una intuición. Un día, hojeando una revista, mi mirada se fijó en un sinuoso corsé. De repente me di cuenta de que este instrumento de seducción tiende a seguir las curvas. Pensé que un sillón debería tener la misma característica. Los corsés están hechos de un material flexible que se hace rígido mediante férulas insertadas en canales de tela o cuero. Fueron estas férulas las que me dieron la información para desarrollar el primer prototipo. ¿Por qué Arabella? La mujer es el hilo conductor de este producto, una feminidad consagrada por la línea suave y envolvente y la línea envolvente del sillón⁷⁶.”

Arabella es un sillón giratorio con reposabrazos izquierdo o derecho con base barnizada terminada en bronce. Su estructura es de contrachapado de álamo y el respaldo está compuesto por muelles de acero flexible elástico que se adapta a la posición del cuerpo. La base tiene un mecanismo de rodamientos de bolas para permitir su rotación. El revestimiento de tela o cuero es desmontable, mientras un tejido elástico conecta la tapicería del respaldo facilitando la elasticidad y un cordón asegura los botones permitiendo desmontar la tapicería. Arabella, que tenía como referente el sillón Ellis (2009), fue el antecedente de su colaboración con Laura Silvestrini en el sillón con otomán Deny (2011).



Figura 12. Massimo Scolari. Ark (2016). Cortesía de Giorgetti S.p.A.

Los últimos proyectos de mobiliario de Massimo Scolari han estado caracterizados por un mobiliario relacionado con la oficina y el espacio de trabajo en los que hay una permeabilización de las tipologías de la vivienda. La serie Ark (2016-2017), consistente en un aparador, una mesa, una silla y un escritorio, se puede utilizar indistintamente en ambos espacios, siendo el escritorio su pieza más relevante. En línea con Arturo y Erasmo, la escribanía Ark (fig. 12) tiene una estructura terminada en nogal canaletto o ébano brillante mientras su tablero está revestido en cuero natural con estudios compartimentados para enchufes y conexiones externas. Asimismo, posee una

cajonera giratoria con dos unidades laterales igualmente revestidas en piel natural. La escribanía Ark destaca por su carácter retrofuturista y su extraordinaria expresividad que remite a los movimientos centroeuropeos de vanguardia de principios del siglo XX.

En la misma línea se sitúan los escritorios Tenet (2017-2018) y la silla Springer (2019), que destacan por su funcionalidad a partir de formas y materiales que los hacen reconocibles en el contexto del mercado del mueble. Tenet (2017) (fig. 13) es un escritorio ejecutivo de madera de arce disponible en dos tonalidades de gris. Los cajones están revestidos en piel y los detalles metálicos pintados en bronce. Tenet tiene dos cabeceras opuestas o una cabecera y una cómoda en sus configuraciones, con un cajón y un extractor interno que puede colocarse a ambos lados. La parte lateral cuenta con una puerta con carpeta de documentos en cuero y otra con solapa con bandejas de almacenamiento que pueden ser usadas como un estante accesorio.



Figura 13. Massimo Scolari. Tenet (2018). Cortesía de Giorgetti S.p.A.

Springer es un sillón giratorio regulable en altura con dos posiciones de respaldo. La estructura es de poliuretano flexible con inserciones metálicas. En este caso la funda no es extraíble y está disponible en piel mientras que el asiento está tapizado en tela. La base es de aluminio con ruedas en color bronce natural. La unión del reposabrazos y el asiento es de fresno macizo y el sillón está disponible en cuatro acabados: natural, gris antracita, *biscuit* y fresno. Un mecanismo que conecta el apoyabrazos y el respaldo le confiere elasticidad en línea con la citada Spring. Springer es, hasta el momento, el último proyecto de diseño de mobiliario de Massimo Scolari.

A modo de conclusión

Cualquier intento de revisión de la obra y de las propuestas teóricas de Massimo Scolari está coartado por su calidad e inmensidad. Su estudio se configura como algo tan estimulante como complejo y sume a quien se aproxima a él en la desazón y la angustia de un trabajo intelectual que parece

inabarcable. Como se ha señalado, su mobiliario constituye una de sus propuestas más originales tanto a nivel proyectual como conceptual. Sus muebles se configuran, junto con sus instalaciones, en la materialización única de un pensamiento arquitectónico que ha desarrollado en los relatos imaginarios de sus arquitecturas pintadas. Además, se conforma como un proceso comunitario en el que sus proyectos toman cuerpo a través de un procedimiento industrial en el que están presentes la tradición artesanal y la tecnología última de la empresa de Meda.

En Scolari se da la paradoja de que no solo es un arquitecto que no ha construido, sino que al principio de su colaboración con Giorgetti no tenía apenas relación con el diseño de mobiliario más allá de su pasión por el mueble antiguo. En este sentido, es relevante cómo sus proyectos iniciales transustancian su iconografía artística, y se convierten en los receptáculos conceptuales de las problemáticas que habían señalado sus ilustraciones en un desplazamiento relacionado con el propio sistema de las artes. Scolari era un creador cuyas intervenciones destacaban por un exquisito uso de la madera para corporeizar sus ideas. Del mismo modo, en su faceta doble de diseñador y director creativo, trasladó su experiencia como artista, teórico y docente e introdujo a otros diseñadores, arquitectos y pensadores que no solo han definido el carácter de marca, sino que han conformado su idiosincrasia, constituyendo parte de la historia reciente de la empresa de Meda.

En cuanto al mobiliario, se puede estructurar en dos fases diferenciadas, coincidentes cronológicamente con el cambio de siglo. La primera etapa, iniciada a finales de los ochenta del siglo pasado, se articula como la de la extracción poética de sus ilustraciones y su implementación en las diferentes formas y conceptos del mobiliario, en la que probablemente supone su aproximación más apasionada y personal al mueble y donde consigue sus mejores resultados. La segunda está determinada por la política empresarial de Giorgetti, que buscaba reconocerse en un mercado tan competitivo como el italiano y proyectarse internacionalmente en un espacio que tiene en Meda su epicentro creativo. El mobiliario de Scolari se fusiona con los objetivos de la empresa en los que ha desarrollado colaboraciones puntuales con otros diseñadores. Pese a ello, encontramos muebles que tienen una personalidad propia, definida por su idiosincrasia creativa, en los que afloran los arquetipos visuales y los elementos misteriosos que han definido su trayectoria. Las fuentes literarias a las que aludíamos en la introducción contienen ecos en su imaginario gráfico y en su mobiliario.

Los muebles de Massimo Scolari se constituyen como uno más de los procedimientos de la postmodernidad a partir de la recuperación de un espacio clásico que desafiaba a la aniquilación expresiva operada por la modernidad. Sus proyectos remiten a la antigüedad y al clasicismo, tamizados por su particular lectura de lo fantástico. Si hay algo que los define es la reivindicación de la imaginación como modelo para trascender la realidad. Objetos poblados de citas, referencias, alusiones, alegorías y cultismos que nos refieren a las ficciones de Borges y Calvino, a los espacios de la biblioteca de Babel o a los fragmentos míticos de las ciudades invisibles, en los que no olvida que cada uno de ellos son parte consustancial de nuestra existencia, la de nuestros antepasados y por ende de nuestros sucesores. Su carácter

atemporal nos recuerda el aforismo de Píndaro en que el hombre, simplemente, es el sueño de una sombra.

NOTAS

¹ Este artículo ha sido escrito mediante el programa de estancias en universidades y centros de investigación en el extranjero 2022 del Plan Propio de Investigación de la Universidad de Castilla-La Mancha y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER). El autor agradece a Paola Pettenella, Duccio Dogheria, Mariarosa Mariech (responsable de la biblioteca), Patrizia Regorda, Giosuè Ceresato, Olimpia di Domenico y, especialmente, a Federico Zanoner, del Archivo del '900 del Mart de Rovereto, así como al profesor Denis Viva, del Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Trento, su generosa ayuda para su elaboración. Asimismo, hace extensible su agradecimiento a Claudia Marocchino –Corporate Communication Manager de Giorgetti S.p.A.–, Juan Antonio Belmonte Marín (UCLM) y al personal de la Biblioteca del Dipartimento di Ingegneria civile ambientale e meccanica de Mesiano dell'Università degli Studi di Trento y de la Biblioteca General del Campus de Albacete.

² Massimo Scolari. "Architettura laconica". Public Lecture, Yale School of Architecture 1976, in *Il pilota del labirinto. Scritti storici, critici, polemici 1969-2012*, ed. Fiorella Vanini (Milán: Franco Angeli, 2015), 169.

³ Manlio Brusatin, *Scolari* (Moscú: Museo Pushkin, 2002), 15.

⁴ Paolo Picozza. "Giorgio de Chirico y el arte de construir el mundo," in *El siglo de Giorgio de Chirico. Metafísica y arquitectura*, ed. Vincenzo Trione (Skira: Milán), 11.

⁵ Massimo Scolari. "Atraverso l'architettura", 186.

⁵ Brusatin, *Scolari*, 15.

⁶ Rafael Moneo. *Hypnos*. (Nueva York: Rizzoli, 1986), 5.

⁷ Scolari. "Il luogo dell'abitare," in *Il pilota del labirinto. Scritti storici, critici, polemici 1969-2012*, 75-76 and Massimo Scolari. "Vanguardia y nueva arquitectura," in *Arquitectura racional*, ed. Ezio Bonfanti *et al.*, (Madrid: Alianza, 1979), 171.

⁸ "Furniture Desing," Massimo Scolari, last modified October 31, 2022,

<http://www.massimoscolari.it/?cat=6>

⁹ "Todos los muebles de Scolari se han presentado, además de en publicaciones de la empresa, en publicaciones propias, al cuidado del autor e impresas a cuenta de Giorgetti". Ornella Selvafora. "Mobili ben congegnati," in *Scolari*, ed. Giovanni Marzari (Milán: Skira, 2007), 315.

¹⁰ Arquitecto e historiador del arte, entre sus ensayos más relevantes destacan: *Arte della meraviglia* (Turín: Einaudi, 1986), *Storia delle immagini* (Turín: Einaudi, 1989) y *Arte dell'oblio* (Turín: Einaudi, 2000).

¹¹ Peter Eisenman iniciador de la visión hebraica, John Hedjuk poeta de la interioridad laico-cristiana y Massimo Scolari, el visionario de la dimensión metafísica. Renato Rizzi, *Massimo Scolari. Teoria in opere* (Venecia: Arsenale, 2000), 9.

¹² De los que han sido traducidos al español "Vanguardia y nueva arquitectura", publicado en catálogo de la muestra *Architettura razionale* comisariada por Aldo Rossi dentro de Lo spazio abitabile de la XV Triennale de Milán (1973) y "Una contribución a la fundación de una ciencia urbana" en el libro colectivo *Análisis urbanos: textos* (1997).

¹³ Alberto Ferlenga. *Aldo Rossi. I miei progetti raccontati*. (Milán: Electa, 2020), 56-58.

¹⁴ Michele Tadini. "Drawings and Memories," in *Aldo Rossi. The Sketchbooks 1900-1997*, ed. Paolo Portoghesi (Londres: Thames & Hudson, 2000), 182.

¹⁵ Gianni Pettena. *Radicals. Architettura e Desing 1960-1975*. (Venecia: La Biennale di Venezia), 5-43.

¹⁶ Scolari. "Vanguardia y nueva arquitectura", 184.

¹⁷ "En los setenta, su técnica de dibujo tenía cierto parecido con la pintura moderna, sobre todo con el trabajo de Mario Sironi, pero también con el cubismo y la tonalidad de la *pittura* metafísica. A principios de los setenta, Rossi usó el collage en el dibujo para descontextualizar las referencias históricas las que más adelante pudo trasladar en al dibujo ya la construcción arquitectónica". Paolo Portoghesi. *Aldo Rossi. The Sketchbooks 1900-1997*, (Londres: Thames & Hudson, 2000), 7.

¹⁸ Chiara Spangaro "Aldo Rossi e il design," in *Aldo Rossi. Design 1960-1997. Catalogo ragionato*, ed. Chiara Spangaro (Milán: Silvana, 2022), p. 12-35.

¹⁹ Léa Catherine Szacka, "Massimo's Ali and the Institutional Reframing of the Venice Biennale," in *Trading between Architecture and Art. Strategies and Practices of Exchange*, ed. Wouter Davidts and Susan Holden and Ashley Paine (Ámsterdam: Valiz, 2019), 123.

- ²⁰ James S. Ackerman. “Introduzione,” in *Il disegno obliquo. Una storia dell’ antiprospectiva* (Venecia: Marsilio, 2005), 9.
- ²¹ Gianni Contessi, “Ut Pictura Architectura. Note sull’architettura dipinta,” *Data* no. 23: 76, http://www.artslab.com/data/img/pdf/023_74-79.pdf
- ²² Manfredo Tafuri y Georges Teyssot. “Melancolias clásicas,” *Kobie (Serie Bellas Artes)*, no 5 (1988): 95-96, https://www.bizkaia.eus/fitxategiak/04/ondarea/Kobie/PDF/4/Kobie_5BA%20volumen%20completo.pdf?hash=5aab8ea23b94943e84a7d211a3ce74b9
- ²³ Moneo, *Hypnos*, 7.
- ²⁴ Enrique Santos Unamuno, “Italo Calvino y su lectura de Borges. Historia de una canonización,” *Exemplaria*, no. 5, (2001): 51-73, <http://rabida.uhu.es/dspace/handle/10272/1784>
- ²⁵ Scolari. “Rappresentazioni”. Yale School of Architecture, 9 de febrero de 2012, in *Il pilota del labirinto, 190-197. “Representations, Massimo Scolari,”* Yale University, accessed October 31, 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=d6UDOnUNFNU>
- ²⁶ Como escribía Cesare Cantù (1804-1895) en la *Grande illustrazione del Lombardo-Veneto* (1857): “Los habitantes de Meda se distinguen como expertos carpinteros y trabajadores de muebles sencillos, que mandan vender a Milán”. “Itinerari del Mobile e del design,” Turismo Meda, last modified October 31, 2022, <https://turismomeda.wordpress.com/category/mobile/>
- ²⁷ Las Escuelas de Artes y Oficios fueron promovidas en el último cuarto del siglo XIX por la Società di Mutuo Soccorso hasta 1904 cuando los gestionó la parroquia. En 1932 se constituyó a tal efecto el Palazzo delle Scuole Professionali. Actualmente la enseñanza de los trabajos relacionados con la madera se realiza en el Centro di Formazione Professionale (CPF) Giuseppe Terragni.
- ²⁸ Carlo Giorgetti. “C’era una volta in America,” in *Object to project. Giorgetti since 1898*, Francesca Molteni y Cristiana Colli eds. (Milán: Electa), 65.
- ²⁹ “Massimo Morozzi. Designer,” Giorgetti, last modified October 31, 2022, <https://www.giorgettimeda.com/ww/en/Designers/massimo-morozzi>
- ³⁰ Roberto Gargiani. *Archizoom 1966-1974. De la vague pop à la surface neutre* (Milán: Electa 2007), 18.
- ³¹ Silla de 32 piezas independientes de madera de haya maciza sin utilizar cola que recupera el conocimiento de la ebanistería de la firma. Sus piezas se montan atornilladas a una pieza de metal y la policromía amplifica la originalidad de la silla. “Dry,” Giorgetti, last modified October 31, 2022, <https://www.giorgettimeda.com/ww/en/products/chairs-and-stools/dry>
- ³² Umberto y Cesare Cassina iniciaron en 1927 un negocio de ebanistería fuera del núcleo familiar y se registraron como “Figli di Amedeo Cassina” en 1935. En la posguerra pasaron del laboratorio artesanal a la producción industrializada, consolidándose en los sesenta como una de las marcas esenciales del mobiliario italiano e internacional. En Meda se encuentra el Archivio Storico Cassina. Paola Proverbio. “Cassina, Umberto e Cesare,” Treccani, last modified October 31, 2022, https://www.treccani.it/enciclopedia/umberto-e-cesare-cassina_%28Dizionario-Biografico%29/
- ³³ Scolari “Disegno e progetto”. Public Lecture, Harvard University GSD, 12 de noviembre de 1986 in *Il pilota del labirinto. Scritti storici, critici, polemici 1969-2012*, 176.
- ³⁴ “Tú hazte un arca de madera resinosa, dividida en compartimentos, y calafatéala con brea por dentro y por fuera. La hará así: tendrá unos ciento cincuenta metros de larga, veinticinco de ancha y quince de alta. Construye una sobrecubierta y colócala medio metro por encima de la parte superior del arca. Pon la puerta a un costado y haz tres pisos. Porque voy a desencadenar sobre la tierra un diluvio de agua para acabar con todos los seres vivos que. Hay bajo el cielo. Todo cuanto existe en la tierra perecerá”. *Génesis* 6, 15-17.
- ³⁵ Massimo Scolari “Incastri Sorprendenti,” in *Object to project*, 185.
- ³⁶ Selvafora, “Mobili ben congegnati,” 301.
- ³⁷ *L’angelo sterminatore* (1976), *La macchina dell’oblio o, la storia liberata* (1978) o *Le pietre d’attesa son perdute* (1978).
- ³⁸ Selvafora, “Mobili ben congegnati,” 302.
- ³⁹ Massimo Scolari. *Icaro, Talo, Ur* (Meda: Giorgetti, 1989), 6.
- ⁴⁰ Scolari. *Icaro, Talo, Ur*, 7.
- ⁴¹ Manlio Brusatin. *Icaro, Talo, Ur*, 4.
- ⁴² Selvafora, “Mobili ben congegnati,” 303.
- ⁴³ Selvafora, “Mobili ben congegnati,” 307.
- ⁴⁴ Augusto Romano Burelli. *I mobili disegnati da Massimo Scolari* (Meda: Giorgetti, 2007), 42.
- ⁴⁵ Manlio Brusatin and Massimo Scolari. *Icaro, Talo, Ur* (Meda: Giorgetti, 1989), 19.
- ⁴⁶ “Dédalo, habilísimo arquitecto y artesano [...] fue igualmente solícito al diseñar una extraordinaria construcción laberíntica en la que moraba el Minotauro y donde el monstruo debía permanecer encerrado para siempre”. Miguel Rivera Dorado. *Laberintos de la Antigüedad* (Madrid: Alianza, 1995), 39.
- ⁴⁷ Selvafora, “Mobili ben congegnati,” 304.

- ⁴⁸ Augusto Romano Burelli. *I mobili disegnati da Massimo Scolari* (Meda: Giorgetti, 1996), 20.
- ⁴⁹ Selvafora, “Mobili ben congegnati,” 307.
- ⁵⁰ Romano Burelli, 2007, 34.
- ⁵¹ Brusatin. *Icaro, Talo, Ur*, 3.
- ⁵² Léa Catherine Szacka, “Massimo’s Ali and the Institutional Reframing of the Venice Biennale,” 123.
- ⁵³ Guillaume Apollinaire en la reseña del libro de Alberto Savinio *Chants de la mi-mort* (1914), publicada en *Soirées* de París en julio de 1914. Manfredo Tafuri and Georges Teyssot, “Melancolías clásicas,” 86.
- ⁵⁴ Massimo Scolari “Ali. Biennale di Venezia,” in *Scolari*, ed. Giovanni Marzari (Milán: Skira, 2007), 144-145.
- ⁵⁵ Roy Willis. *Mitología*. (Barcelona: Círculo de Lectores, 1993), 138
- ⁵⁶ Romano Burelli, 2007, 18.
- ⁵⁷ Massimo Scolari “Incastri Sorprendenti,” 185.
- ⁵⁸ “Massimo Scolari,” Giorgetti, last modified October 31, 2022, https://www.youtube.com/watch?v=bVTJLU5n_M
- ⁵⁹ Romano Burelli, 1996, 30.
- ⁶⁰ Massimo Scolari “Forma e rappresentazione della Torre de Babele,” in *Il disegno obliquo. Una storia dell’ antiprospección*, 192.
- ⁶¹ Rivera Dorado. *Laberintos de la Antigüedad*, 39.
- ⁶² Selvafora, “Mobili ben congegnati,” 310.
- ⁶³ “La gente verdaderamente culta es capaz de tener en casa miles de libros que no ha leído, sin perder el aplomo de seguir comprando más”. Gabriel Zaid. *Los demasiados libros* (Barcelona: Anagrama, 1996), 11.
- ⁶⁴ Romano Burelli, 2007, 42.
- ⁶⁵ Romano Burelli, 1996, 33.
- ⁶⁶ Brusatin. *Icaro, Talo, Ur*, 3.
- ⁶⁷ Romano Burelli, 2007, 60.
- ⁶⁸ Romano Burelli, 2007, 60.
- ⁶⁹ “Atelier”, Giorgetti, last modified October 31, 2022, <https://www.giorgettimedea.com/it/it/atelier-store?params=eyJmaWx0ZXJzIjp7ImNvdW50cnkiOltldLCJzZWZyY2giOltldfX0%3D>
- ⁷⁰ “Progressio rileva il 100% del capitale di Giorgetti,” Progresio SGR, last modified October 31, 2022, <http://www.progressiosgr.it/it/progressio-rileva-il-100-del-capitale-di-giorgetti>,
- ⁷¹ Romano Burelli, 2007, *Op. cit.*, 78.
- ⁷² Selvafora, “Mobili ben congegnati,” 311.
- ⁷³ Romano Burelli, 2007, 116.
- ⁷⁴ Scolari, “Incastri sorperndenti,” 63.
- ⁷⁵ Giorgetti, “C’era una volta in America,” 66.
- ⁷⁶ Giorgetti, “C’era una volta in America,” 65.

Fecha de recepción: 31 de octubre de 2022

Fecha de revisión: 9 de enero de 2023

Fecha de aceptación: 13 de enero de 2023