

[F1] Portada de Spazio, núm. 5, 1951



[F2] Frontispicio de Casabella-Continuità, núm. 214, 1957

Orsina Simona Pierini

Profesora titular del Departamento de Arquitectura y Estudios Urbanos de la Universidad Politécnica de Milán

Continuidad y discontinuidad

Las revistas de arquitectura de Luigi Moretti y Ernesto Nathan Rogers en el Milán de la década de 1950

Revistas, teoría de la arquitectura, Milán, espacio, materia



¿Existe un papel teórico que puedan asumir las revistas de arquitectura? ¿Y cuáles son los instrumentos que se ponen en acción? La comparación entre dos revistas milanesas de la década de 1950, Spazio y Casabella, pone de relieve la importancia de dos casos ejemplares y, al mismo tiempo, de la actualidad de una reflexión sobre los instrumentos de comunicación de la arquitectura, en particular sobre la relación que se establece entre el texto y la imagen, sobre la confrontación con otras disciplinas artísticas o sobre la relación con la historia.

En este campo, la cultura arquitectónica italiana vio en dos maestros reconocidos, Luigi Moretti y Ernesto Nathan Rogers, la posibilidad de reformular y articular un nuevo modo de educar en la arquitectura. De hecho, ambos autores analizados aquí no han intentado refundar sistemáticamente un discurso teórico sobre la arquitectura y nunca se decantaron por condensar su pensamiento en una summa teórica, si bien encontraron en el instrumento de la revista la ocasión para publicar de forma periódica y colectiva una modalidad coherente de transmisión crítica y abierta del saber.

A través de la comparación de las características iconográficas y críticas de estas dos revistas, podemos subrayar algunas analogías evidentes respecto a la capacidad comunicativa de sus directores, sobre todo cuanto consiguen transmitir un posición fuertemente propositiva, teórica podríamos decir, sin querer constreñirla a las páginas anquilosadas de la academia y de la sistematización de los ensayos; para ello se valían de una pasión común por la libertad explícita de las imágenes fotográficas, a menudo a través del uso del encuadre.

Por tanto, sus éxitos son muy distintos: en el caso de Moretti la mente seguía la fascinación de sus arquitecturas, casi nunca publicadas en la revista, pero muy presentes por su fuerza icónica, mientras que en el caso del profesor Rogers, el legado parece confiarse a un lápiz, tan distinto del de sus amigos y alumnos.

Magazines, architectural theory, postwar Milan, space, materiality



Can architecture magazines play a role in theoretical thought? What tools do they employ? A comparison of two Italian magazines, Spazio and Casabella, published in Milan in the fifties reveals their importance. It also provides relevant insight into the tools architecture uses to communicate, the text-image relationship, and how architecture relates to other artistic disciplines and history itself.

In Italian architectural circles, Luigi Moretti and Ernesto Nathan Rogers are acknowledged masters, embodying the capacity to reformulate and articulate a new kind of architectural education. Certainly, neither of them set out to re-establish a systematic theoretical discourse on architecture. They did not attempt to distill their thoughts into some grand unifying theoretical opus. Instead, for them, the magazine was their medium of transmitting criticism and open-minded inquiry.

Comparing the iconography and criticism of these two Milan magazines clearly reveals the two editors share strong communication skills and are able to convey a strongly proactive (one could even say theory-based) message, yet without falling prey to the constraints of academia or formulaic essay writing. In this, they are helped by a shared passion for the explicit freedom of the photographic image, often heavily cropped.

However, the impact is quite different: with Luigi Moretti, his iconic architecture, while rarely published in the journal, nonetheless remains in the back of our minds. In contrast, Rogers, ever the educator, seems to have entrusted the pencil to his young, up-and-coming contributors.



[F3] Luigi Moretti, sala de esgrima de la Casa delle Armi, Roma, 1934-36

Las teorías de la arquitectura y las revistas

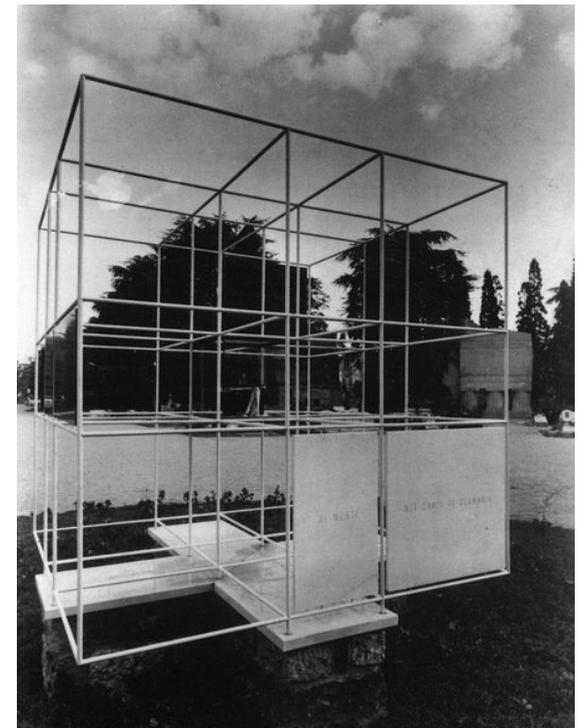
¿Existe un papel teórico que puedan asumir las revistas de arquitectura? ¿Y cuáles son los instrumentos que se ponen en acción? La comparación entre dos revistas milanesas de la década de 1950, *Spazio* y *Casabella*, pone de relieve la importancia de dos casos ejemplares y, al mismo tiempo, de la actualidad de la reflexión sobre los instrumentos de comunicación de la arquitectura, en particular sobre la relación que se establece entre el texto y la imagen, sobre la confrontación con otras disciplinas artísticas o sobre la relación con la historia. Las primeras revistas del siglo XX estuvieron estrechamente ligadas a una idea de actualidad y modernidad, tan bien interpretadas en los manifiestos y las figuraciones de las vanguardias artísticas; no obstante, el rumbo de las revistas cambió tras la II Guerra Mundial.

La perentoriedad de las afirmaciones y el carácter entusiasta de los escritos de la década de 1920 dieron paso a la crítica, las dudas y a poner en discusión los dogmas del movimiento moderno que, en los diferentes países europeos, se explicaron con nuevas realidades editoriales y con lugares de encuentro como ocasiones de temas de debate. En este campo, la cultura arquitectónica italiana vió en dos maestros reconocidos, Luigi Moretti [F3] y Ernesto Nathan Rogers, la posibilidad de reformular y articular un nuevo modo de educar en la arquitectura, o al menos intuyó la necesidad de una pluralidad de maneras de hacerlo.

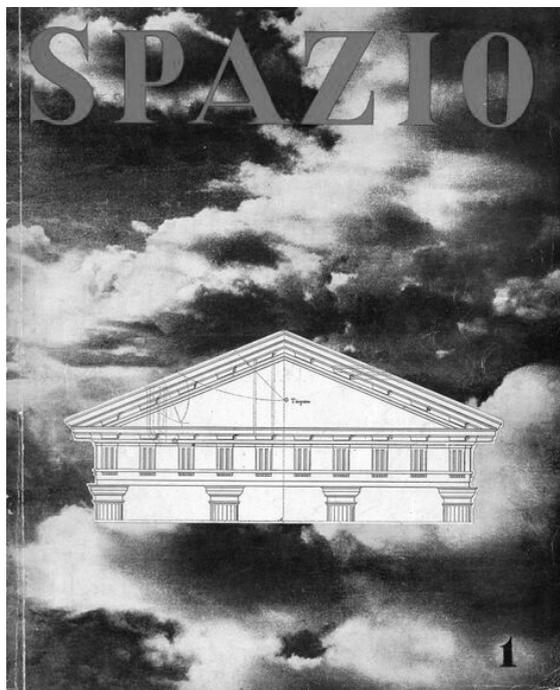
De hecho, ambos autores aquí analizados no han intentado la refundación sistemática de un discurso teórico sobre la arquitectura y nunca se decantaron por condensar su pensamiento en una summa teórica, si bien encontraron en el instrumento de la revista la ocasión para publicar de forma periódica y colectiva una modalidad coherente de transmisión crítica y abierta del saber.

Si quisiéramos intentar algo similar (comparar el contexto escogido con otro período histórico), podríamos remontarnos al Manierismo, por esa misma capacidad de conocer un lenguaje en profundidad y poder criticarlo desde dentro, con ironía, pero también con la pasión de encontrar la continuidad en la búsqueda de una base coherente para el desarrollo de los temas de la modernidad. La analogía con otros períodos históricos es una costumbre adquirida tras hojear las dos revistas en cuestión; basta pensar en las fotografías de la arquitectura antigua que aparecen en *Casabella-Continuità* o el Barroco que desborda las páginas de *Spazio*.

Podemos decir, pues, que ambas publicaciones periódicas asumieron un papel fundacional de un nuevo modo, menos directo e impositivo, de comunicar la arquitectura que tendía más a la formación de un pensamiento crítico y donde, finalmente, el papel del lector pasó a ser activo. Hablamos, pues, de un momento importante de la historia italiana: los años de la reconstrucción, pero también de la formación de una nueva figura profesional tanto en las universidades como en las instituciones.



[F4] Estudio BBPR, monumento a los caídos en los campos de concentración, Milán, 1946



[F5] Portada de Spazio, núm. 1, 1950



[F6] Detalle de Santa Lucía, en "Antología di Spazio. Carlo Crivelli", Spazio, núm. 4, 1951

1. Véase: MAGGI, Angelo, 'Moretti, i fotografi e la visione dell'architettura', en Reichlin, Bruno y Tedeschi, Letizia (eds.), Luigi Moretti. Razionalismo e trasgressività tra barocco e informale, Electa, Milán, 2010.

2. Ernesto Nathan Rogers retomó más veces en sus escritos la etimología de la palabra 'monumento', compuesta de monéo y memento, reprimir y recordar.

3. REICHLIN, Bruno y JEHL-SCHULTE STRATHAUS, Ulrike, 'Parole di pietra. Architettura di parole', en Pogacnik, Marko (ed.), Il segno della memoria, 1945-1995, Triennale di Milano/Electa, Milán, 1995.

Las revistas de arquitectura de posguerra ya no son, pues, manifiestos de una vanguardia de elite —como lo habían sido en el período de entreguerras—, sino que a través de ellas los lectores tenían acceso al papel educativo que desempeñaba esta profesión, una profesión que hubiera podido apoderarse del control y del desarrollo del paisaje italiano. No es casualidad que la otra actividad de importancia de Rogers fuera la enseñanza y que las personalidades presentes en el Centro Studi hayan sido en gran parte los profesores de la nueva universidad.

A través del hilo conductor de sus editoriales, el propio Moretti construyó un discurso teórico que demostró una fuerte vocación educativa. Consciente de las diferencias obvias entre las dos publicaciones —una contó solo con siete números, la otra llegó a cerca de un centenar de números—, creemos que, por su propia capacidad de leer la historia y actualidad de las formas de la arquitectura en sus características generales, sin ideas preconcebidas y más allá de su tiempo, ambos maestros pueden proporcionar una perspectiva útil sobre el proyecto y la profesión.

Las revistas y sus autores

Luigi Moretti dirigió la revista Spazio de 1950 a 1953 y Ernesto Nathan Rogers publicó en Milán la revista Casabella-Continuità de 1953 a 1964. Las diferencias entre ambas revistas son evidentes a primera vista. Si Spazio solo publicó siete números fulgurantes, Casabella-Continuità asumió durante muchos años el papel de referencia en el debate internacional y en la formación de una nueva cultura arquitectónica en Italia. Si Spazio estaba pensada, dirigida y compaginada por una única persona, por el arquitecto y el coleccionista de fuerte personalidad Luigi Moretti; Casabella-Continuità hizo que el profesor Ernesto Nathan Rogers fuera el catalizador de un grupo de intelectuales de diversa procedencia y edad. Si el director de Spazio inició sus publicaciones justo después de pasar un período en la cárcel por su profundo compromiso con el fascismo, el director de Casabella-Continuità volvía a Italia tras el anonimato y el exilio forzoso en Suiza durante la II Guerra Mundial debido a las leyes raciales italianas.

Si en su título Spazio sintetizaba el éxito del pensamiento teórico de un gran arquitecto, de un constructor maduro, Casabella retomaba la publicación de una revista ya conocida —que había nacido en 1928 y había sido portavoz del movimiento moderno en Italia bajo la dirección de Giuseppe Pagano—, añadiendo el término Continuità en alusión a la necesidad de volver a anudar los hilos interrumpidos por la guerra, pero también para investigar un vínculo con una tradición más general. Dos contextos culturales, dos personalidades y dos modos muy distintos de hacer arquitectura en cada una de las publicaciones.

Luigi Moretti nació en Roma en 1906 y ya antes de la II Guerra Mundial había tenido la ocasión de construir una serie de edificios representativos en su ciudad natal. Para introducir su obra basta una imagen precisa, una fotografía enigmática de 1933 que retrataba con un único punto de vista la sala de esgrima del interior de la casa del Balilla, en el barrio romano de Trastevere. El recorte de la fotografía acentúa y deforma el espacio longitudinal de la sala e introduce una línea oblicua que acorta al tiempo que imprime movimiento al espacio interior. Se cuenta que Moretti siempre prestó mucha atención a las fotografías de sus obras y acompañaba personalmente al fotógrafo cuando hacía los reportajes.¹ Un corte de luz cenital nos obliga, de hecho, a reflexionar sobre su sección constructiva y nos deja intuir que la estructura no quiere ser mostrada, no debe entrar en la figura de la espacialidad interna y de la luz que la define, pues toda ella es un extradós. Veremos cómo las palabras 'espacio', 'luz', 'forma' y 'estructura' se articularán en los años sucesivos en las páginas de la revista.

Ernesto Nathan Rogers nació en Trieste en 1909 y ya desde los tiempos de estudiante (se tituló en 1932), trabajó en grupo, y con sus compañeros Ludovico Belgioioso, Enrico Peressutti y Gian Luigi Banfi (este último murió en un campo de concentración) fundó el estudio BBPR. En 1946, el estudio construyó una sencilla estructura tubular metálica en recuerdo de las víctimas de los campos de concentración en el Cementerio Monumental de Milán que delimita un cubo subdividido por una cruz y, en algunas partes, con paneles blancos y negros que descomponen la figura en tensiones abstractas; con una precoz finura minimalista, pocos elementos calibrados constituyen un sugerente monumento dedicado a la memoria y a la colectividad³ [F4].

Después de la guerra, Moretti construyó el complejo de Corso Italia en Milán y algunos edificios de vivienda donde experimentó secuencias espaciales urbanas al cortar el compacto frente de las calles milanesas con escorzos inesperados: la imagen más

conocida es una fotografía de Giorgio Casali que restituye la violencia de un gran volumen expresionista que, al apoyarse sobre un frente bajo de la calle, se coloca transversalmente a esta y abre la vista hacia un imponente edificio residencial situado en el fondo de la manzana.

Pocos años después, en 1957, con la construcción de la torre Velasca en el casco histórico de Milán, el estudio BBPR modificó la silueta de la ciudad e introdujo una figura antigua en la nueva escala de la ciudad moderna. El número 232 de la revista Casabella dedicó la portada a esta obra, una imagen que se ha convertido en el símbolo de las aún más conocidas palabras de Rogers sobre las 'preexistencias ambientales' en el artículo que publicó en uno de los primeros números de la revista bajo su dirección, casi como si fuera una especie de manifiesto temático.⁴

Las líneas editoriales

A partir de esta breve introducción, es fácil intuir las diferencias entre ambas figuras, y parece obligada una comparación entre las líneas editoriales. En la redacción de la revista Spazio [F5] [F6], Moretti hacía prácticamente todo: de la línea cultural hasta el planteamiento crítico de la comparación entre arte antiguo y contemporáneo; de la selección de obras de arquitectura a la escritura de muchos de los textos; de la selección de imágenes, con sus encuadres y cortes, hasta la compaginación y el montaje, como bien ha escrito Federico Bucci en el primer libro publicado tras el reciente redescubrimiento de Luigi Moretti.⁵

En la redacción de los textos se hizo acompañar por Agnoldomenico Pica, y sólo en ocasiones encontramos la firma de conocidos historiadores del arte, como, por ejemplo, Pietro Toesca o Giulio Carlo Argan, o de artistas como Gino Severini y Ardengo Soffici.⁶ En sus páginas no apareció ningún gran nombre del panorama internacional moderno y las obras de arquitectura presentadas asumían en su mayor parte el papel de un trabajo colectivo más que intentar destacar poéticas personales. En cada uno de los números de la revista, la representación de obras de arquitectura venía acompañada de una relectura de maestros escogidos del arte antiguo, de pintores clásicos representados a través de un punto de vista particular: la ampliación de los detalles.

La investigación desarrollada en los textos firmados por Moretti es la de una relectura matérica descriptiva de algunos grandes momentos artísticos del pasado, como el Románico o el siglo XVII, para captar los caracteres abstractos formales y perceptivos, y subrayar el carácter de actualidad y de operatividad en el proyecto de arquitectura. Esta línea se vio reforzada por el control de un diseño gráfico que se iba afinando número a número de la revista. En Spazio las portadas tienen un papel autónomo; no estaban previstos números monográficos de la revista, y ni siquiera se retomaban los temas, muy bien definidos, que se desarrollaron en los editoriales; solo el número tercero presentó una de las fotografías abstractas que acompañaban el texto sobre el Barroco. El resto de portadas estaban firmadas por artistas, y Moretti solo compuso personalmente la del número cinco, portada que dejaba traspirar otra búsqueda, la provocación volumétrica que estaba desarrollando en paralelo en la casa La Saracena, como bien ha subrayado Annalisa Viati Navone.⁷ Moretti se encargó personalmente de la paginación de la revista a partir del número cuatro, como resulta fácil de intuir después de hojear todos los números en su conjunto. Si la arquitectura que se publicó en los siete números de Spazio era principalmente italiana, con una especial predilección por la escala del edificio y el tema de la vivienda, en su lugar, en Casabella-Continuità pronto se hizo patente el contexto internacional y transversal de los temas, con una variedad de escala que movía desde el territorio al objeto de diseño.

En la redacción de Casabella-Continuità [F7] se formó un grupo permanente de trabajo — que pronto tomará el nombre de Centro Studi en una referencia explícita a su vocación de lugar de debate y estudio— en el que confluyeron aquellos jóvenes eruditos que pronto se convertirían en las nuevas personalidades de la arquitectura italiana —Giancarlo De Carlo, Vittorio Gregotti, Francesco Tentori y Aldo Rossi— y que en este fértil contexto encontraron una manera de cultivar sus diferentes y particulares vocaciones y poéticas. La elección de publicar estudios monográficos profundos siempre acompañó a la revista, incluso si en los primeros números Rogers hablaba de algunos autores del primer movimiento moderno, no solo de los grandes, sino también, y sobre todo, de los precursores, de los primordiales. Más tarde, en la revista aparecería la comparación con las urgencias de la actualidad de la reconstrucción de posguerra, la construcción en serie de los números del bum económico y el descubrimiento de algunos autores históricos que apuntaban hacia otras direcciones editoriales. Obviamente, también las portadas relataban este recorrido y el diseño gráfico que acompañó el largo camino de Casabella evolucionó en paralelo: durante muchos años las cubiertas de



[F7] Portada de Casabella-Continuità, núm. 276, 1963



[F8] Fotografía de detalle de la Fontana di Trevi en el artículo "Forme astratte nella scultura barocca", en Spazio, núm. 3, 1950

4. ROGERS, Ernesto Nathan, 'Le preesistenze ambientali e i temi pratici contemporanei', Casabella, núm. 202, Milán, 1954.

5. BUCCI, Federico, 'Parole dipinte', en Bucci, Federico y Mulazzani, Marco, Luigi Moretti, opere e scritti, Electa, Milán, 2000, pág. 136.

6. Véase: Rostagni, Cecilia, 'Matematica e la rivista Spazio', en Luigi Moretti. 1907-1973, Electa, Milán, 2008, pág. 74

7. VIATI NAVONE, Annalisa, La Saracena di Luigi Moretti, tra suggestioni mediterranee, barocche e informali, Silvana Editoriale, Mendrisio, 2012, págs. 57-61

Casabella-Continuità fueron blancas y solo cambiaban periódicamente el color del título Casabella y de su entrecruzamiento con Continuità. Cuando los jóvenes redactores de la revista llegaron a ser subdirectores, empezaron a aparecer las portadas temáticas de colores que anticipaban los contenidos expresados en el interior. Se pasó, pues, de una portada muda, coherente con un modo de transmisión del saber no impositivo, a una portada de denuncia.

A pesar de las diferencias evidentes y explícitas entre ambas revistas, cabe comparar y estudiar el uso que se hace de las imágenes en sus interiores, pues en ambos casos su estrategia editorial casi asume un valor todo menos secundario. Se ha intentado, pues, localizar los resultados formales, figurativos y educativos de estas experiencias.

La discontinuidad en Spazio

Como ya hemos dicho, Moretti intervenía personalmente en el diseño gráfico de la revista, trabajando con las imágenes y sus encuadres. Es un tema ya bien estudiado el rico patrimonio de imágenes que tenía Moretti, coleccionista de arte y futuro organizador de la galería de arte que heredaría el nombre de la revista, y pronto se hizo patente el papel que estas tenían en las páginas de cada número, en particular en los editoriales: la exigüidad de su número hace posible un examen de toda la serie para descubrir la coherencia gráfica de las alineaciones y los desequilibrios, de las tensiones y la densidad, de las concentraciones de realidad y las suspensiones de la materia.

De hecho, los siete artículos que abren cada uno de los números de la revista no son editoriales canónicos (textos de introducción a los contenidos del número), sino más bien capítulos de un pequeño tratado de proyectos arquitectónicos que produjo como resultado el artículo *Strutture e sequenze di spazi* [*Estructuras y secuencias de espacios*] en el último número de la revista.

A menudo se cita el hecho de que la revista dejara de publicarse de una forma brusca, sobre la marcha podría decirse, y se recuerda cómo en los años posteriores Moretti publicó sus ensayos fundamentales sobre Miguel Ángel o Francesco Borromini, al igual que *'Forma come struttura'* [*Forma como estructura*], aunque una lectura del conjunto de los siete ensayos pone de manifiesto el fuerte carácter unitario y la potente capacidad evocativa del montaje de los textos y de las imágenes.

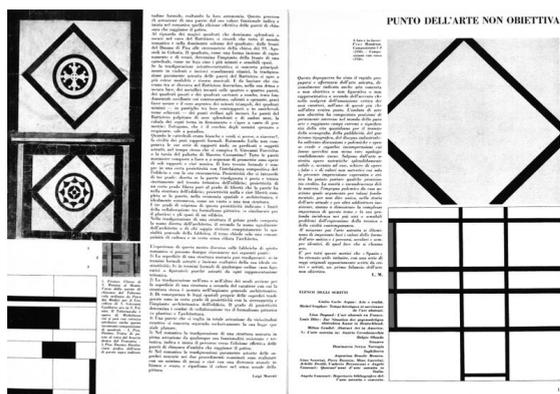
Estas palabras sopesadas que componen los títulos de los ensayos, las fotografías de las arquitecturas y de la materia, los fragmentos de los cuadros, los esquemas gráficos y los dibujos de los proyectos componen un conjunto indisoluble que, de hecho, ha dificultado que se reeditaran posteriormente. Moretti describía la arquitectura como pocos autores sabían hacerlo, haciendo que nos olvidáramos del momento histórico concreto. Resulta chocante el uso del recorte, del encuadre, de la ampliación y del fragmento. El proceso de abstracción de las formas —que tan bien explicaba Moretti en sus textos— se hace visible en las imágenes, en la búsqueda de una distancia determinada de la figura total a partir de alusiones a otros significados. Cada uno de estos detalles se montaba en la página buscando correspondencias y relaciones entre las formas.

En su ensayo *Ecllettismo e unità di linguaggio* [*Eclecticismo y unidad del lenguaje*] del primer número de la revista, Moretti nos introduce al método de trabajo, la declaración de un estudio de un lenguaje común, actual y moderno, y al mismo tiempo cómo este se enriquecía de la localización en los materiales más heterogéneos de las tensiones y las potencialidades de las densidades matéricas a través de la lectura perceptiva de formas y fragmentos.

También en el segundo número, donde publicó el texto *Genesi di forme dalla figura umana* [*Génesis de formas a partir de la figura humana*], afrontó el tema de la figura y de su formación en el acto creativo, en una relectura de la escultura griega clásica en esta línea. Si bien estos dos textos tienen un carácter más general, podemos decir que a partir del texto *Forme astratte nella scultura barocca* [*Formas abstractas en la escultura barroca*] [F8], que apareció en el tercer número, se consolidó esta capacidad descriptiva que une texto e imagen, que reconoce temas de la modernidad, como la abstracción en la arquitectura del pasado, en especial en el Barroco. Gracias a su lectura aprendemos a reconocer la relación entre las diferentes densidades de las esculturas barrocas y a leer la relación entre diversos centros y la unidad de la obra. Las fotografías de las fuentes de Bernini ocupan casi toda la página y apenas se reconocen al estar cortadas y fragmentadas. Al hojear rápidamente estas páginas asociamos la imagen de una de las arquitecturas más bellas de Moretti, el edificio Girasole en Roma [F9], donde el basamento condensa la materia silueteada contraponiéndola a pinceladas alisadas que nos dejan intuir la pasión contemporánea que Moretti tenía por el arte informal.



[F9] Luigi Moretti, casa Girasole, Roma, 1947-50. Detalle del basamento



[F10] Editorial 'Trasfigurazioni di strutture murarie', en Spazio, núm. 4, 1951

En el cuarto número de la revista se publicó el ensayo *Trasfigurazioni di strutture murarie* ['Transfiguraciones de estructuras murales'] [F10], donde el texto y las imágenes jugaban sobre la fuerte contraposición cromática de blanco y negro. Las transfiguraciones se leen como 'operaciones sobre la estructura tectónica y utilitaria, entre regla y variación'.⁸

En la fuerte acepción cromática, en la transfiguración y la libertad a partir de la verdad constructiva y, al mismo tiempo, en la liberación del muro perimetral, la pared pierde el significado evocativo de su construcción para ganar un papel abstracto, de puras relaciones formales, hasta compararlas en esa misma página con los cuadros de Piet Mondrian.

En el quinto número de la revista publicó un texto aún más complejo, *Discontinuità dello spazio in Caravaggio* ['Discontinuidad del espacio en Caravaggio'] [F11], en el que contraponía la coincidencia temporal y espacial del Renacimiento, su homogeneidad, con los posteriores desarrollos de Miguel Ángel y Caravaggio, de los cuales describe apasionadamente el espacio como una acentuación de sombras y luces. Las imágenes que acompañaban estas páginas aparecen en un montaje controlado y equilibrado de fotografías muy contrastadas en blanco y negro, donde las columnas blancas se asoman a un espacio negro de no materia,⁹ de detalles casi sin forma de los cuadros de Caravaggio, con la inserción en más pequeño de una arquitectura de corte de su autoría: el edificio de viviendas de Via Corridoni, en Milán. También el blanco de la página sobre el que se montan las fotografías adquiere un peso en la composición.

Las palabras de Moretti son extremadamente explícitas y poéticas y parece obligado citarlas aquí: 'El paso de la concentración de intereses sobre toda una forma del Renacimiento a la aguda concentración sobre una porción de forma,¹⁰ entendida esta como única realidad muy densa representativa de la forma misma [...]. Con las repeticiones de las academias y de los manierismos, la realidad extendida se diluye por toda la superficie del cuadro, tiende potencialmente a formar grumos de vida suficiente [...]. Verdaderos nudos de inercia [...]. Terrible acto de existencia [...]. Deriva consecuentemente de la alucinante densificación de la realidad en algunos puntos y del vaciado absoluto en otros. Llamaré a esta estereoscopia¹¹ la prueba de laboratorio de la fracturación acacia del espacio [...]. Y he ahí las figuras cortadas en Caravaggio, sobre las que la potencia evocativa encuentra apoyo y densidad más vehementemente que en las estructuras frontales: en una espalda cortada se nombra toda una estructura humana, en un breve espacio se concentra un mundo. Caravaggio [...] recorre la readmisión y la densificación proyectiva de un volumen sobre su flanco, perforando el espacio en el sentido de la mirada y ya no cerrándolo con posturas frontales. Del mismo modo que hacemos nosotros, modernos, en los edificios de lamas, que por herencia madura y con exigencia requieren de sentido'.¹²

Al mismo tiempo, resulta imposible no asociar a estas palabras la imagen de las obras milanesas de ese mismo período, el tajo del edificio de Corso Italia y el ya citado edificio de viviendas de Via Corridoni. La postura técnica de estos escritos encuentra siempre una realidad concreta construida con la que expresarse. En un razonamiento sobre la realidad de la construcción, es necesario tener presente el sentido que asumen las palabras 'tiempo' y 'espacio' en sus textos y el papel que atribuye a Miguel Ángel como magnífico pensador de obras en las que las diversas estructuras aluden a diferentes tiempos de construcción, casi como si en ese momento hubieran hecho nacer una conciencia histórica. De nuevo, las palabras de Moretti: *Longhi evoca la drástica dicción de 'fotogramas' sobre la que convergen con exactitud, significados directos y metafísicos del curso y la desaparición del tiempo con los espacios. Ese famoso 'tiempo' que nace con Miguel Ángel y que constituye la antítesis del siglo XVII a la cualidad física del Renacimiento, se expresa en Caravaggio en dos modulaciones superpuestas: una, la de la fractura y la discontinuidad del espacio y, por tanto, de la temporalidad inmanente; la otra, de la palpación estelar de los resplandores de la forma.*¹³ Estructura, forma, figura, espacio.

El diccionario arquitectónico de Moretti se va completando con palabras e imágenes, y en el sexto número de la revista se integra en una reflexión sobre las relaciones, las distancias y las pausas entre las partes. Es necesario subrayar la aguda observación inicial de Moretti sobre el escalonamiento de la llegada de las formas abstractas en el arte de inicios del siglo XX y su coincidencia temporal con el rechazo de las formas arquitectónicas únicas y abstractas: las molduras. En su texto *Valori della modanatura* ['Valores de la moldura'] [F12], Moretti lee las molduras sobre todo como instrumentos para la percepción del objeto arquitectónico, útiles para acentuar la visión, el escorzo y las líneas figurativas del conjunto. Más tarde exaltaría el sentido de formas abstractas únicas, todas ellas reflejadas en la importancia del valor, la medida, la luz y la sombra. 'Las cornisas son los espacios de la arquitectura donde se densifica la máxima realidad, no en virtud de su propia figura, sino en



[F11] Montaje de las ilustraciones de "figuras de corte" del artículo "Discontinuità dello spazio in Caravaggio", en Spazio, núm. 5, 1951

8. MORETTI, Luigi, 'Trasfigurazioni di strutture murarie', Spazio, núm. 4, Milán, enero-febrero de 1951, pág. 7.

9. 'No consigo quitarme de la cabeza la imagen de la atmósfera de Roma con el sol a plomo en los solsticios de verano; y el joven Caravaggio, en su primer o segundo verano por las calles de Roma a pleno mediodía, entre las profundísimas sombras arrojadas sobre palacios e iglesias y, contra estas, los arrebatos improvisados de luz, como apariciones, de un henchido de una columna, de una hoja de una cornisa. El sol a plomo romano hace desaparecer las formas en las sombras y su esplendor de luces no se conoce en ningún otro lugar [...]. La acentuación de las luces en algunos elementos plásticos que se exaltan de esta manera asumen un papel de indicadores de la sintaxis de la forma, haciendo estallar por primera vez las columnas ante la luz [...]. Así, el Barroco romano fractura el espacio estructuralmente y en coincidencia con la luz y la sombra'. Moretti, Luigi, 'Discontinuità dello spazio in Caravaggio', Spazio, núm. 5, Milán, julio-agosto de 1951, págs. 1-8.

10. Véase el conocido texto de Juan Navarro Baldeweg: 'Un objeto es una sección', en La habitación vacante, Pre-Textos, Valencia, 2000, págs. 43-44.

11. Del vocabulario Treccani: estereoscopia [comp. de stereo- y -scopia]. En biología, percepción del relieve de un objeto y, por tanto, de la distancia entre los objetos que se tienen debido a la visión binocular y que depende de la distancia del objeto que se observa (que disminuye al crecer esta) y del grado de iluminación que recibe el objeto, que disminuye fuertemente, y prácticamente se anula, si de pasa de la visión diurna a la crepuscular.

12. MORETTI, Luigi, 'Discontinuità dello spazio in Caravaggio', op. cit.

13. Ibid.

14. MORETTI, Luigi, 'Valori della modanatura', Spazio, núm. 6, Milán, diciembre de 1951-abril de 1952, pág. 8.

15. REICHLIN, Bruno, 'Figure della spazialità. Strutture e sequenze di spazi versus lettura integrale dell'opera', en Reichlin, Bruno y Tedeschi, Letizia (eds.), op. cit., pág. 32.

16. MORETTI, Luigi, 'Forma come struttura', extractos de Spazio, Milán, junio-julio de 1957 (también en Bucci, Federico y Mulazzani, Marco, op. cit., págs. 182-184).

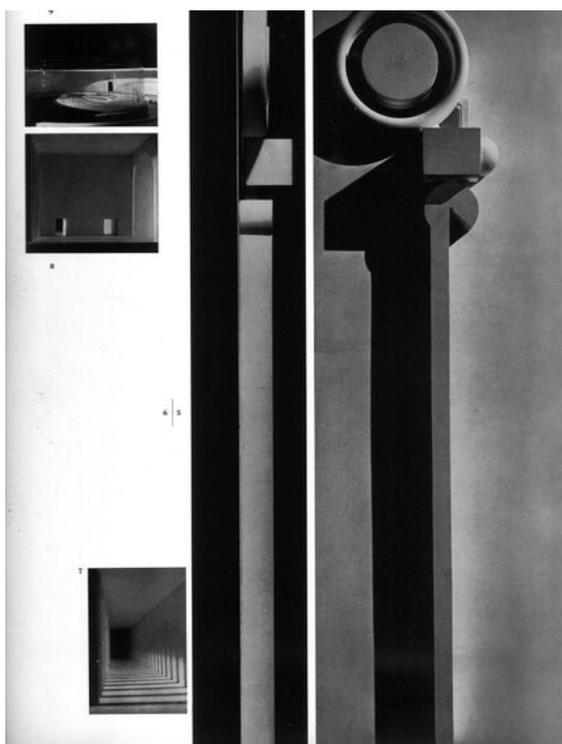
17. 'Recalcar la individualidad. Las molduras apaciguan o exaltan el elemento singular siempre en función de la estructura ideal que gobierna toda la representación arquitectónica y que levita, arruga y densifica las superficies mediante las cuales se manifiesta'. Moretti, Luigi, 'Valori della modanatura', op. cit., pág. 12.

18. Véase también: Pierini, Orsina Simona, 'Immagini per parole', en Baglione, Chiara (ed.), Ernesto Nathan Rogers 1909-1969, Franco Angeli, Milán, 2012, pág. 79; e 'Imágenes por palabras', Circo, núm. 182, Madrid, 2012.

19. ROGERS, Ernesto Nathan, Esperienza dell'architettura, Einaudi, Turín, 1958 (versión castellana: La experiencia de la arquitectura, Nueva Visión, Buenos Aires, 1965).



[F12] Fotografía de detalle del artículo "Valori della modanatura", en Spazio, núm. 6, 1952



[F13] Montaje de las ilustraciones de la villa Adriana y de Palladio en el artículo "Strutture e sequenze di spazi", en Spazio, núm. 7, 1953

20. "Un proceso de formas posibles que se abren a nuevas relaciones". Paci, Enzo, *Relazioni e significati*, Lampugnani Nigri Editore, Milán, 1965. Es conocida la influencia en Rogers del pensamiento fenomenológico de su amigo Paci.

21. VECA, Salvatore, *In ricordo di Enzo Paci, il filosofo e l'architetto*, in QA15, Clup Città Studi, Milán, 1993.

22. De una entrevista a Cesare Macchi Cassia, alumno de Rogers. Matilde Baffa, una joven redactora de Casabella en aquellos años, las llamó 'formas alusivas', mientras que Giovanni Marras las definió como 'formas en proceso' (en *La città come testo, Autonomia del linguaggio architettonico e figurazione della città*, doctorado en Composición Arquitectónica, IUAV, Venecia, 1992).

tanto que contrapuestas a los espacios libres carentes de molduras. Espacios quietos como 'disminución de densidad'.¹⁴

Resulta bastante obvio que después de las descripciones de las discontinuidades de Caravaggio y sus diferentes densidades apenas descritas, se llegue, pues, al último texto, *Strutture e sequenze di spazi* ['Estructuras y secuencias de espacios'] [F13], que recorre de una forma más sistemática la historia de la arquitectura a través del tema de la concatenación de espacios, de sus comprensiones y dilataciones, y de sus secuencias.¹⁵ Sin embargo, en este caso las imágenes vencen sobre el texto y es justo dejar que hablen de su elocuencia: son en gran parte fotografías de las particularísimas maquetas de escayola que el propio Moretti construyó, donde había intentado representar la densidad del espacio interior mediante la extrusión de materia dentro de los vacíos de las arquitecturas. Su secuencia histórica hace que la serie sea compleja, donde fragmentos de dibujos o esquemas gráficos y pinceladas rojas y negras se contraponen a las sombras de las compresiones del espacio. Con este ensayo se cierra la experiencia de la revista Spazio y la experimentación de una descripción analítica de los valores perceptivos del proyecto que conforman el sentido de la arquitectura en Moretti: a las palabras 'figuración', 'forma', 'estructura' o 'espacio' se corresponden operaciones sobre el cuerpo arquitectónico que trabajan sobre la densidad y las tensiones, sobre el agruparse o diluirse de la materia.

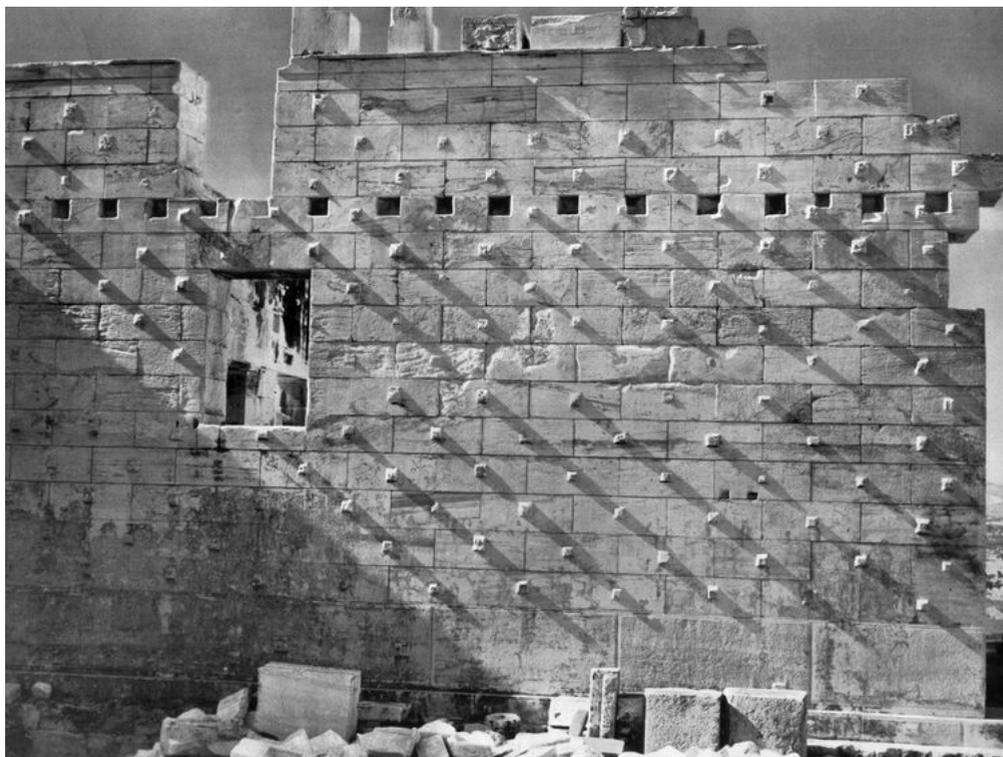
Estructura y forma son palabras sobre las que a menudo Moretti volverá más tarde, porque en su concepción de la arquitectura se integran y se completan la materia, la estructura y la no materia; es decir, el espacio.¹⁶

Recientemente se ha teorizado mucho sobre la relación entre las artes figurativas, a menudo de una manera abstracta y teórica, mientras que estos textos no se produce ninguna confrontación concreta entre arte y arquitectura en favor de una descripción precisa de los hechos y de las obras en un continuo pasar del arte a la arquitectura, y viceversa.¹⁷ Podemos decir, pues, que los siete ensayos que componen el corpus de los editoriales de la revista explican con tal fuerza una posición teórica —donde cada capítulo se enfrenta a un tema del proyecto de arquitectura— que en conjunto puede leerse como un tratado sobre composición arquitectónica. En este sentido, queremos hacer hincapié en el valor fundacional y educativo del papel del arquitecto que representó Luigi Moretti en la sociedad italiana de aquellos años.

Continuidad en Casabella

Durante la posguerra, Ernesto Nathan Rogers dirigió dos revistas: unos pocos números de *Domus* y, a partir de 1953, durante unos diez años, *Casabella-Continuità*. Esta actividad vino acompañada de la enseñanza en la Facultad de Arquitectura del Politecnico de Milán de las materias Caracteres estilísticos, Historia de la arquitectura y, finalmente, Composición Arquitectónica. En los ensayos, en las clases y en las revistas siempre utilizó de un modo muy cuidado las imágenes, y de vez en cuando establecía predilecciones y usos.¹⁸ Podríamos aventurar la hipótesis de que en el caso de Rogers se produjo una especie de autonomía de las ilustraciones, y su uso venía determinado por una voluntad de explicar algunos temas precisos, de los que la imagen es la expresión instrumental de un pensamiento conceptual más que de un material visual puro, como hemos visto en el caso de Moretti. Moviéndonos por la vasta producción editorial de Rogers, observamos cómo el uso de las figuras en cada texto se constituye en favor de un discurso más amplio, una especie de repertorio subliminal que ofrece diversos grados de lectura a partir de un primer significado implícito, a través del significado alusivo, hasta que tiende una trama de relaciones entre mayor número de imágenes —los papeles estampados en dos colores de los resúmenes de *Casabella-Continuità* y las texturas gráficas de sus delicados índices—, pero que también pueden ser imágenes símbolo utilizadas para acompañar textos diversos, como en el caso de la escultura de Constanti Brancusi *El origen del mundo* que apareció publicada en las revistas *Domus* y *Casabella* y finalmente en la antología de escritos *La experiencia de la arquitectura* de Rogers publicada en 1958.¹⁹

El montaje de las imágenes siempre quiere sugerir, no imponer, 'relaciones y significados' que el sujeto sabrá captar, como bien ha descrito Salvatore Veca,²⁰ alumno del amigo filósofo de Rogers, Enzo Paci, cuando confirmaba esta doble característica de Rogers que se mueve entre lo personal y lo subjetivo, y lo racional y lo objetivo.²¹ Si en su univocidad la palabra escrita obliga a dirigirse al pensamiento objetivo, la libertad de las imágenes compensa el aspecto objetivo. La pasión de Rogers por las formas de principios del siglo XX, por el movimiento de la línea del estilo Liberty y del art nouveau, y por las incertezas del protorracionalismo, ha sido considerada como la atención que prestó a un momento preciso del proceso de proyecto, 'cuando se produce la revolución de las formas',²² poniendo



[F15] Muro exterior de la Acrópolis de Atenas que apareció en *La experiencia de la arquitectura*

en evidencia la libertad y las potencialidades de aprender de figuras todavía indecisas, en formación, que aún no se han congelado en espléndidos iconos que no sirven para pensar lo nuevo, lo otro. Cuando al final de la II Guerra Mundial Rogers asumió la dirección de la revista *Domus*, fundada por Gio Ponti, la selección de las imágenes daba cuenta de la particular personalidad del nuevo director, su empeño, su conocimiento y, al mismo tiempo, la concreción por hilvanar un discurso construido a partir de cuestiones, de temas narrados a través de una imagen: el descuidado globo aerostático que muestra la fragilidad del progreso de la técnica, pero también el jarrón arcaico y sus dos rayas para introducir el tema del decoro, sobre el que Rogers escribe: *¿Qué son estas dos rayas? Se convierten en sencillas marañas, volutas, abultamientos, hojas, dragones, monstruos [...] que transforman lo accidental en sustancial.*²³

Rogers fue un arquitecto atento, un estudioso preciso de formas y escalas del proyecto y de sus posibilidades matérico constructivas, pero sobre todo fue un pensador que ofreció el material de la historia a las poéticas de los futuros arquitectos: no es casual que a menudo el protagonista de sus ensayos sea una imagen muy querida por Rogers, una fotografía de un muro de la Acrópolis de Atenas que se publicó en *Casabella* y en *La experiencia de la arquitectura*, a la que parece natural asociar las palabras de Rogers: *Los objetos pasan a ser antiguos cuando han superado el hecho de ser viejos, pero se trata de una cualidad de unos pocos ejemplos seleccionados. Cuando pasan a ser antiguos, vuelven a convertirse en patrimonio actual y podemos hacer un uso práctico y un consumo cultural cotidiano.*²⁴ Los fragmentados experimentos anteriores encontraron en *Casabella-Continuità* una idea de trabajo más precisa. Ya hemos hablado de la elección de publicar en los primeros 24 números de *Casabella* una portada sin imagen alguna, y recordamos aquí la primera portada ilustrada con una obra del estimado Mies van der Rohe.²⁵ Por tanto, el frontispicio asumió la carga anticipadora de los contenidos, de modo que el papel sobre el que se estampaba el índice llevaba impreso una imagen, a menudo abstracta y reducida a un fuerte signo gráfico, un fragmento irreconocible de una referencia querida: Louis H. Sullivan, Auguste Perret o un ornamento tradicional noruego. Es bien sabido que fue en *Casabella* [F14] donde se publicaron los maestros del movimiento moderno, su inclinación en la alta cultura de la profesión italiana, así como la precisa documentación de tradiciones y culturas en extinción. Rogers no solo escogió su propia modernidad a través del estudio de los primeros modernos, sino que también el contar los proyectos bajo un punto de vista muy particular que va de lo general a lo particular. Las imágenes [F15] que documentan la producción italiana de aquellos años muestran edificios insertados en el contexto alternados con zums de las particiones de la fachada, donde la arquitectura en su conjunto ya no parece legible. Dos extremos: la vista del conjunto y el detalle constructivo, el detalle y lo universal al mismo tiempo. Entre las fascinantes fotografías de Werner Bischof,²⁶ Rogers escogió las mejores



Werner Bischof
1918 - 1954.

Architettura e fotografia

Nota in memoria di Werner Bischof

Fotografare l'architettura è quasi impossibile; si possono trovare le ragioni profonde di questa difficoltà nell'essenza stessa del fenomeno architettonico, che, pur realizzandosi nella precisa determinazione spaziale, non può essere inteso se non percepiendo gli eventi nella viva successione dei momenti temporali che continuamente ne mutano la relazione con noi.

La fotografia fissa le apparenze, le cristallizza, tradisce la realtà entro il mortificante schema che riduce la quarta dimensione (spazio-tempo) alla rappresentazione della "terra", nella finzione delle due dimensioni soltanto.

Questo limite è inerente alle condizioni caratteristiche e inconciliabili della fotografia e dell'architettura. Ma quei pochi, pochissimi, artisti capaci di trasformare l'emissione architettonica nei termini dell'arte fotografica creano inaspettamente nuove situazioni espressive, dove possono emergere e rivelarsi alcune delle qualità essenziali dell'architettura che altrimenti sfuggirebbero alla nostra influenza.

Così la macchina fotografica, pur non potendoci comunicare ciò che possiamo trarre soltanto dalla diretta «convivenza» con le opere, allarga le nostre qualità percettive in settori che altrimenti non si renderebbero evidenti alla nostra sensibilità.

Tra gli artisti eccezionalmente dotati per impugniare l'eco del sacro architettonico è stato Werner Bischof, ed è ripensando all'amico immaturamente scomparso che scrivo questi appunti a un più lungo discorso sull'architettura e la fotografia.

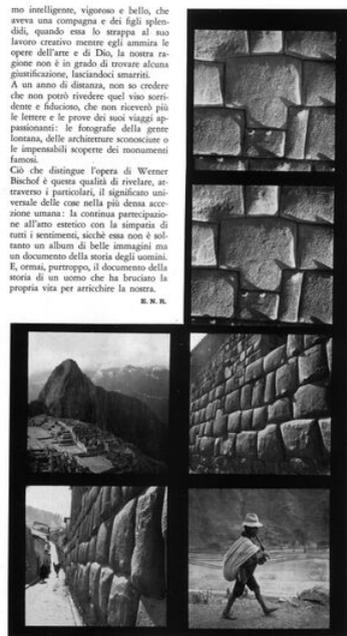
Quando la morte conclude l'esistenza di un vigilante, essa ci sembra un atto logico della natura; ma quando essa stacca inopinatamente un giovane uo-

mo intelligente, vigoroso e bello, che aveva una compagna e dei figli splendidi, quando essa lo strappa al suo lavoro creativo mentre egli ammira le opere dell'arte e di Dio, la nostra ragione non è in grado di trovare alcuna giustificazione, lasciandosi smarrire.

A un uomo di distanza, non so credere che non potrà rivivere quel vivo sorridente e fiducioso, che non riceverò più le lettere e le prove dei suoi viaggi appassionati: le fotografie della gente lontana, delle architetture sconosciute o le impossibili scoperte dei monumenti famosi.

Ciò che distingue l'opera di Werner Bischof è questa qualità di rivelare, attraverso i particolari, il significato universale delle cose nella più densa attenzione umana: la continua partecipazione all'atto estetico con la simpatia di tutti i sentimenti, sicché essa non è soltanto un album di belle immagini ma un documento della storia degli uomini. E, ormai, purtroppo, il documento della storia di un uomo che ha lasciato la propria vita per arricchire la nostra.

B. N. R.



[F14] Paginación del artículo "Architettura e fotografia", en *Casabella-Continuità*, n.ºm. 205, 1955

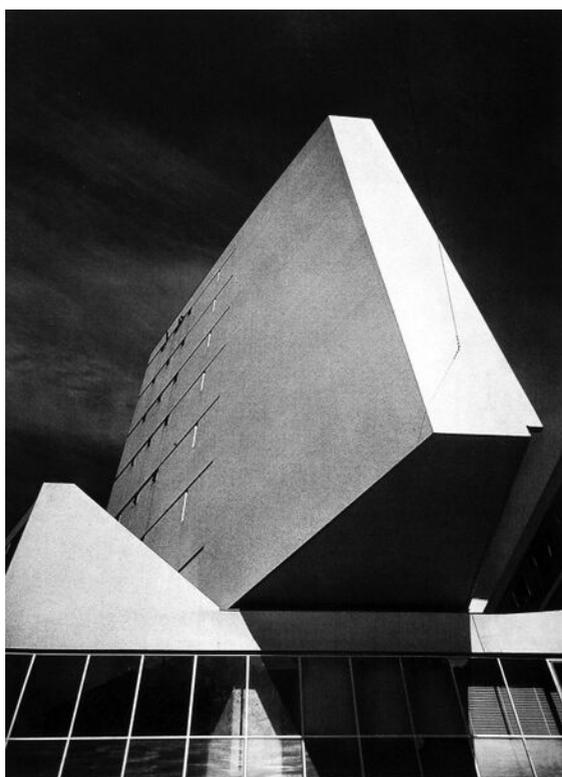
para exaltar el uso del detalle y explicar lo general, dos polos en tensión, y no caer en la falta de perspectiva, en la ausencia de futuro en la unicidad del conjunto. Será el carácter abstracto de estos fragmentos de arquitectura lo que permita plasmar su posible montaje en una nueva arquitectura. Pero la fotografía no es diseño gráfico, y Rogers utilizó los detalles fotográficos sobre todo por su aspecto matérico, normalmente ausente en la descripción gráfica. Para Rogers la acepción particular de todo moderno estaba comprendida justamente en la comparación con un tiempo y un lugar. *Todo momento se inserta en el drama de la existencia y no puede considerarse una entidad abstracta*, y la materia constituía el instrumento para la representación de un momento histórico. De este modo, cuando sostenía que en el caso de la modernidad, podemos hablar de un proceso de estilización, con ello quería subrayar la fase en la que, a través de la materia, el carácter encontraba su expresión formal en una cultura concreta, en el tiempo y en la personalidad que los interpretaba. Será precisamente la especificidad de la construcción de la materia lo que libere a la forma de la absurda banalidad de su repetición y lo que obligue a cada nuevo artista a descubrir las relaciones inéditas entre forma, materia y significado. Al fin y al cabo, a pesar de su notoria diversidad, nos hemos centrado en el carácter educativo y metodológico de Rogers y en el pensamiento en torno a la personalidad de Moretti.

Éxitos

A través de la comparación de las características iconográficas y críticas de estas dos revistas milanesas hemos querido subrayar algunas analogías evidentes que existen en lo que se refiere a la capacidad comunicativa de sus directores, sobre todo cuanto estos consiguen transmitir un posición fuertemente propositiva, teórica podríamos decir, sin querer constreñirla a las páginas anquilosadas de la academia y de la sistematización de los ensayos. Para ello, ambos se valían de una pasión común por la libertad explícita de las imágenes fotográficas, aunque en el caso de Moretti [F16] la ilustración está estrechamente ligada al texto que acompaña, mientras que para Rogers asume casi siempre un carácter simbólico conceptual autónomo. Ambos trabajaron a menudo en el uso del encuadre, en el que intervienen hasta volver a montarlas en otras unidades compositivas, figurativas o de sentido, poniendo en evidencia una gran capacidad proyectual. Sin duda, también la comparación de la lectura operativa de la historia es común a ambos maestros —el Románico y el Barroco en Moretti, lo arcaico y la tradición en Rogers— a través del uso de imágenes fotográficas en los artículos que en ocasiones ponen de manifiesto el tema del fragmento o de la visión en detalle con su abstracción del tiempo y del lugar, y ambos nos muestran la actualidad de las formas y la permanencia en el tiempo de sus características compositivas, listas para una nueva interpretación. Por tanto, la suya no es una modernidad en crisis, sino una reflexión consciente que permite una contextualización histórica más amplia que no se reduce al estilo o la moda. Aun siendo tan diferentes, tanto Rogers como Moretti parecen ser conscientes de su nuevo papel en el contexto de la reconstrucción italiana, del significado didáctico de las revistas que, más tarde, estarían sobre los tableros de dibujo de los estudios de arquitectura italianos durante mucho tiempo. Ambos habían vivido esa idea de estudio, de lugar del oficio, a través de su propia actividad profesional, y el éxito de cada uno fue, obviamente, muy diverso: en el caso de Moretti, la mente seguía la fascinación de arquitecturas, casi nunca publicadas en la revista, pero muy presentes por su fuerza icónica, mientras que en el caso del profesor Rogers, el legado parece confiarse a un lápiz, tan distinto del de sus amigos y alumnos.



REVISTAS
TEORÍA DE LA ARQUITECTURA
MILÁN
ESPACIO
MATERIA



[F16] Luigi Moretti, complejo en Corso Italia, Milán, 1949-55

23. ROGERS. Ernesto Nathan, 'Problemi: l'ornato', Domus, núm. 11, Milán, julio de 1946, pág. 17.

24. Este es el incipit de Rogers del artículo de 1964 sobre Le Corbusier, en *Editoriali di architettura*, op. cit.

25. Si las primeras dos expresivas portadas de la revista se muestran el edificio Seagram de Mies van der Rohe y un boceto de Le Corbusier; en la tercera, elección de Mario Ridolfi, se anuncia el enfrentamiento con la nueva arquitectura italiana.

26. 'Aquello que distingue la obra de Werner Bischof es esta cualidad de desvelar a través de los detalles el significado universal de las cosas en la acepción humana más densa: la continua participación del acto estético en la simpatía de todos los sentimientos, de modo que esa no es solo un álbum de hermosas imágenes, sino un documento de la historia de los hombres'. Rogers, Ernesto Nathan, 'Architettura e fotografia', Casabella-Continuità, núm. 205, Milán, abril/mayo de 1955.