

CPA

06

сра

2016

cuadernos de proyectos arquitectónicos  
*publicación de teoría y crítica*

Director de la ETS de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid - Luis Maldonado Ramos

Director del departamento. de Proyectos Arquitectónicos - Federico Soriano

Dirección y gestión: Grupo de investigación de "Teoría y crítica del proyecto y de la arquitectura moderna y contemporánea" del Departamento de Proyectos Arquitectónico de la ETS de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid

Director - Antón Capitel - ETS de Arquitectura de la UP Madrid

Jefe de redacción - Aurora Fernández - ETS de Arquitectura de la UP Madrid

Consejo de redacción - Antón Capitel - Aurora Fernández - Federico Soriano - María Teresa Muñoz - Iñaki Ábalos (Harvard Graduate School of Design, Boston) - Jacobo García- Germán Vázquez - Carmen Martínez Arroyo - Adrian Forty (Bartlett School of Architecture, University College London) - Daniele Vitale (Facoltà di Architettura Civile, Istituto Politecnico di Milano)

#### Comité científico

Alberto Campo Baeza - ETS de Arquitectura de la UP Madrid

Francesco Dal Co - Istituto Universitativo di Architettura di Venezia

Luis Fernández-Galiano - ETS de Arquitectura de la UP Madrid

Kenneth Frampton, Faculty of Architecture, Columbia University, New York

Ramón Gutiérrez - Académico. Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires, Argentina

Rafael Moneo - Graduate School of Design, Harvard University

Josep Maria Montaner - ETS de Arquitectura de la UP Barcelona

Juan Navarro Baldeweg - ETS de Arquitectura de la UP Madrid

Víctor Pérez Escolano - ETS de Arquitectura de la Universidad de Sevilla

Fernando Pérez Oyarzún - Universidad Católica de Chile, Chile

Josep Quetglas - ETS de Arquitectura de la UP Barcelona

Carlos Sambricio - ETS de Arquitectura de la UP Madrid

#### Revisores Externos

Eusebio Alonso, profesor del departamento de Proyectos Arquitectónicos de la ETS. de Arquitectura de la UP. Valladolid.

Antonio Armesto Aira, profesor del departamento de Proyectos Arquitectónicos de la ETS. de Arquitectura de la UP. de Cataluña.

Juan Carlos Arnuncio, profesor del departamento de Proyectos Arquitectónicos de la ETS. de Arquitectura de la UP. de Madrid.

José Ramón Alonso Pereira, profesor del departamento de Composición Arquitectónica de ETS Arquitectura de La Coruña.

J. Ignacio Bosch, profesor del departamento de Proyectos Arquitectónicos de la ETS. de Arquitectura de Valencia.

Juan Calatrava, profesor del departamento de Composición Arquitectónica de la ETS de Arquitectura de Granada.

Guillermo Cabeza Arnáiz, profesor del departamento de Composición Arquitectónica de la ETS. Arquitectura de la UP. Madrid.

Juan Antonio Cortés, profesor del departamento de Composición Arquitectónica de la ETS. Arquitectura de Valladolid.

Ricardo Devesa, profesor del departamento de Composición de la ETS. Arquitectura de la UP. de Cataluña.

Luis A. Dóminguez, profesor del departamento de Composición Arquitectónica de la ETS. Arquitectura de la UP. de Cataluña.

José Fariña, profesor del departamento de Urbanismo y Ordenación del Territorio de la ETS. Arquitectura de la U.P. de Madrid.

Esteban Fernández Cobián, profesor del departamento de Composición Arquitectónica de ETS Arquitectura de La Coruña.

Antonio Juárez, profesor del departamento de Proyectos Arquitectónicos de la ETS. de Arquitectura de la U.P. de Madrid.

Javier García Mosteiro, profesor del departamento de Ideación Gráfica Arquitectónica de la ETS. Arquitectura de la U.P. Madrid.

Mariano González Presencio, profesor del departamento de Proyectos Arquitectónicos de ETS. de Arquitectura de Pamplona

Roberto Goycoolea, profesor del departamento de Ideación Gráfica Arquitectónica de la ETS. Arquitectura y Geodesia de Alcalá de Henares.

Juan Miguel Hernández León, profesor del departamento de Proyectos Arquitectónicos de la ETS. de Arquitectura de la UP. de Madrid

Milla Hernández Pezzi, profesora del departamento de Composición Arquitectónica de la ETS. Arquitectura de la UPM.

Pedro Lima, profesor de del departamento de Proyectos Arquitectónicos de la Facultad de Arquitectura de Lisboa.

José Ignacio Linazasoro, profesor del departamento de Proyectos Arquitectónicos de la ETS. de Arquitectura de la UP. de Madrid.

José Mercé Hospital, profesor del departamento de Proyectos Arquitectónicos de la ETS. Arquitectura y Geodesia de Alcalá de Henares.

Eduardo de Miguel Arbones, profesor del departamento de Proyectos Arquitectónicos de ETS de Arquitectura de Valencia.

Javier Monclús Fraga, profesor del departamento de Urbanismo y Ordenación del Territorio de ETS. Arquitectura de Zaragoza.

Pau Pedragossa, profesor del departamento de Composición Arquitectónica de la ETS. Arquitectura de la UP. de Cataluña.

Fernando Quesada, profesor del departamento de Proyectos de la ETS. de Arquitectura y Geodesia de Alcalá de Henares.

Amadeo Ramos, profesor del departamento de Proyectos Arquitectónicos de la ETS. de Arquitectura de Sevilla.

Antonio Río Vázquez, profesor del departamento de Construcción Arquitectónica de ETS. Arquitectura de La Coruña.

Ricardo Sánchez Lampreave, profesor de Composición Arquitectónica de ETS. de Arquitectura de Zaragoza.

Felix Solaguren-Beascoa, profesor del departamento de Proyectos Arquitectónicos de ETS. de Arquitectura de la UP. de Cataluña.

José Antonio Sosa Díaz-Saavedra, profesor de ETS Arquitectura de las Palmas de Gran Canaria.

Juan L. Trillo Leyva, profesor del departamento de Proyectos Arquitectónicos de ETS. Arquitectura de Sevilla.

#### Criterios de Calidad

AVERY INDEX to Architectural Periodicals (Columbia University)

RESH (Revistas Españolas de Ciencias Sociales y Humanidades).

ISOC (Producida por el CCHS del CSIC).

e-REVIST@S (CSIC).

DIALNET.

Catálogos CNEAI (11 criterios de 19). ANECA (11 criterios de 21).

LATINDEX (29 criterios sobre 36).

DICE (CCHS del CSIC, ANECA).

#### Catálogos On-Line Bibliotecas Notables De Arquitectura

DOAJ, Directory of Open Access Journals.

CLIO. Catálogo on-line. Columbia University. New York

ORBIS library catalog Yale University. New York

SBD. Sistema Bibliotecario e Documentale. Instituto Universitario di Architettura di Venezia

REBIUM - Red de bibliotecas científicas universitarias de España

ISSN y ISSN@: 2171-956X y 2174-1131,

Depósito legal M-31354-2010

Imprime Sclay Print, S.A.

AVERY

resh

BASE DE DATOS  
ISOC

CSIC

Dialnet

latindex

D I C E

DOAJ

REDIB

MIAR

#### Edita

Grupo de investigación "Teoría y Crítica del proyecto y de la arquitectura moderna y contemporánea" del Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la UP de Madrid

#### Maquetación del número y cubierta

Ángela Lupiáñez Morillas - Coordinadora de publicaciones y actividades del Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la UP de Madrid

#### Distribución, suscripción y venta

Precio de venta de la edición impresa 12 euros. Maireia libros ETSAM-UP Madrid. c/ Av. Juan de Herrera 4, 28040 Madrid, España

Cuadernos de Proyectos Arquitectónicos no se hace responsable del contenido de ningún artículo y el hecho que patrocine su difusión no implica necesariamente, conformidad con las tesis expresadas en el mismo. En todo caso, de acuerdo con las disposiciones vigentes, deberá mencionarse el nombre de esta Publicación en toda reproducción total o parcial de los trabajos contenidos en la misma. Los originales de Cuadernos de Proyectos Arquitectónicos publicados en papel o en versión electrónica son propiedad de la revista siendo necesario citar la procedencia de cualquier reproducción parcial o total. Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional.

# Diálogos cruzados / Antagonismos

	6	Editorial.
	•◦	
María Teresa Muñoz	8	Dialéctica Material. Donald Judd y Philip Johnson · <i>Material Dialectic. Donald Judd and Philip Johnson</i> ◦
Emilia Hernández Pezzi Abel Fernández Villegas Daniel García Marinas	14	Caruso St John y Robert Smithson: Interferencias · <i>Caruso St. John and Robert Smithson: Interferences</i> ◦
Luis Rojo de Castro	22	Ciencia e Historia: Banham versus Rowe [Saarinen en el Campus del MIT] · <i>Science and History Banham versus Rowe [Saarinen on the MIT]</i> ◦
Ana Sofia Pereira da Silva	34	La conquista interior de la vida: Le Corbusier y André Malraux <i>The conquest of life: Le Corbusier and André Malraux</i> ◦
Luis Pancorbo Crespo Inés Martín Robles	40	Poéticas del montaje. Albert Kahn y D.W.Griffith en el nacimiento de la era de la máquina · <i>Poetics of assembly. Albert Kahn and D.W. Griffith in the birth of the Machine Age</i> ◦
Juan Antonio Ortiz de Orueta	50	Influencia de Pessoa en el discurso de Fernando Távora · <i>Pessoa's influence in Fernando Tavora's discourse</i> ◦
Orsina Simona Pierini	62	Continuidad y discontinuidad en "Casabella" y en "Spazio". Las revistas de arquitectura de Luigi Moretti y Ernesto Nathan Rogers en el Milán de la década de 1950 · <i>Continuity and Discontinuity in Casabella and Spazio. The 1950's architecture magazines directed by Luigi Moretti and Ernesto Nathan Rogers</i> ◦
María Pura Moreno Moreno Juan Pedro Sanz Alarcón	72	El diálogo, un espacio de crítica: Jean Badovici y Eileen Gray · <i>Dialogue, a critical space: Jean Badovici and Eileen Gray</i> ◦
Pablo Martínez Capdevila	82	Hacia una arquitectura débil: Andrea Branzi y Gianni Vattimo · <i>Towards a weak architecture: Andrea Branzi and Gianni Vattimo</i> ◦
	•◦	
Jaime Ferrer Fores	90	Leslie Martin y el orden formal · <i>Leslie Martin and the formal order</i> ◦
Fernando Quesada	102	La realidad de la ficción. The ECO by Mathias Goeritz · <i>The reality of fiction. The ECO by Mathias Goeritz</i> ◦
	•◦	
Francisco García Triviño	112	Las metamorfosis de la sociedad actual. Comentarios sobre 3 libros de Byung-Chul Han. <i>Methamorphosis of modern society. Reviews of three Byung-Chul Han books</i>
Pablo Martínez Capdevila	116	"Arquitecturas del devenir. Aproximaciones a la performatividad del espacio." Comentario al libro de Fernando Quesada. "Arquitecturas del devenir. Aproximaciones a la performatividad del espacio." <i>Fernando Quesada's book review</i>

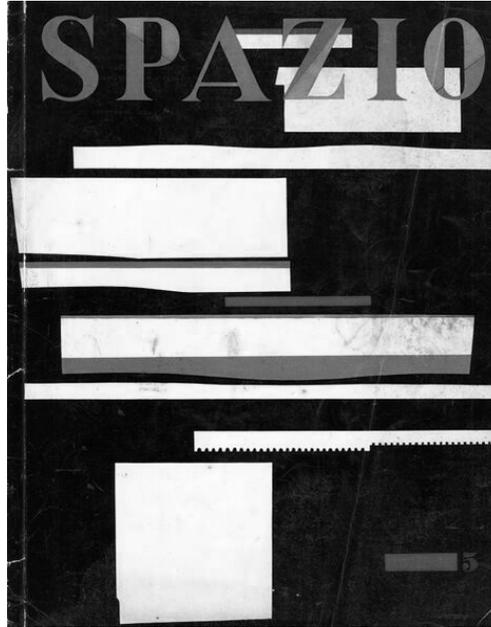
## Editorial

### DÍALOGOS CRUZADOS / ANTAGONISMOS

El número 6 de la revista Cuadernos de Proyectos Arquitectónicos, correspondiente al año 2016 tiene un carácter temático, como ha sido habitual en la marcha de nuestra publicación. Se trata en este caso de establecer una contraposición, por contraste, por afinidad, por complemento, o en el modo en que se considere conveniente, entre dos personajes significativos: dos arquitectos, un arquitecto y un artista, un arquitecto y un escritor, o un intelectual.... Lo que se desee proponer, que, como siempre, ha sido aprobado primero por el Consejo de Redacción (en lo que hace a su idea temática previa) y, más tarde y ya acabado el trabajo, por los revisores externos correspondientes. El resultado lo tiene el lector entre sus manos. Y ha de aclararse que, con lástima por nuestra parte, no todos los originales aprobados han podido aparecer, debido a un simple problema de espacio, y así algunos han tenido que ser retrasados.

La temática de las contraposiciones ha generado sugestivas parejas, que los autores tratan convenientemente. Tales como Donald Judd / Philip Johnson, Reyner Banham / Colin Rowe, Albert Kahn / D.W. Griffith, Fernando Pessoa / Fernando Tavora, Luigi Moretti / Ernesto N. Rogers, Jean Badovici / Eileen Gray, Andrea Barnzi / Gianni Vattimo..... Algunos otros textos completan el número, que se finaliza con un artículo crítico sobre varios libros afines. Ha de señalarse, por otro lado, que la revista ha logrado esta vez publicar la versión inglesa de todos los textos, propósito no muy fácil, pero que será mantenido con todos los medios posibles por nuestra parte.

CUADERNOS está disponible en la red de la UPM, como pensamos que es bien conocido, pudiendo obtenerse todos sus textos en forma gratuita. Es éste un medio por el que nuestra publicación está teniendo una difusión amplísima, que nos ha complacido mucho comprobar. Otra cuestión importante (que ocurre ya desde hace algunos números y que puede considerarse extendida a todos ellos) es el hecho de que a las diversas indexaciones nacionales e internacionales que la revista ya tenía, y que figuran en los créditos, ha de añadirse el reconocimiento de nuestra publicación por parte del índice internacional Avery Index to Architectural Periodicals, de la Columbia University (New York, USA). Es éste un índice importantísimo para las publicaciones de Arquitectura, pues está reconocido en España como equivalente a los JCR de las publicaciones técnicas por parte de la CNEAI (Comisión Nacional de Evaluación de la Actividad Investigadora, la que juzga la concesión de los tramos de investigación conocidos como 'sexenios') y por la ANECA. Puede hacerse valer, pues, por aquellos autores que publiquen en la revista y que así lo necesiten o así lo deseen.



[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

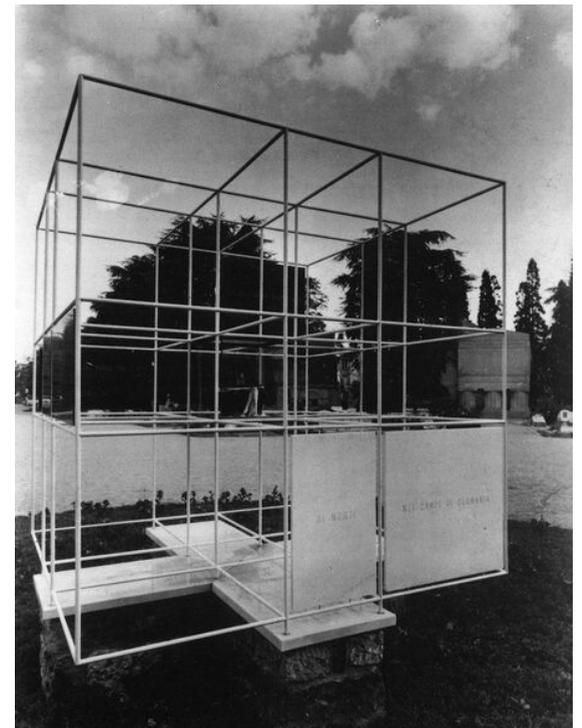
¿Existe un papel teórico que puedan asumir las revistas de arquitectura? ¿Y cuáles son los instrumentos que se ponen en acción? La comparación entre dos revistas milanesas de la década de 1950, *Spazio* y *Casabella*, pone de relieve la importancia de dos casos ejemplares y, al mismo tiempo, de la actualidad 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.

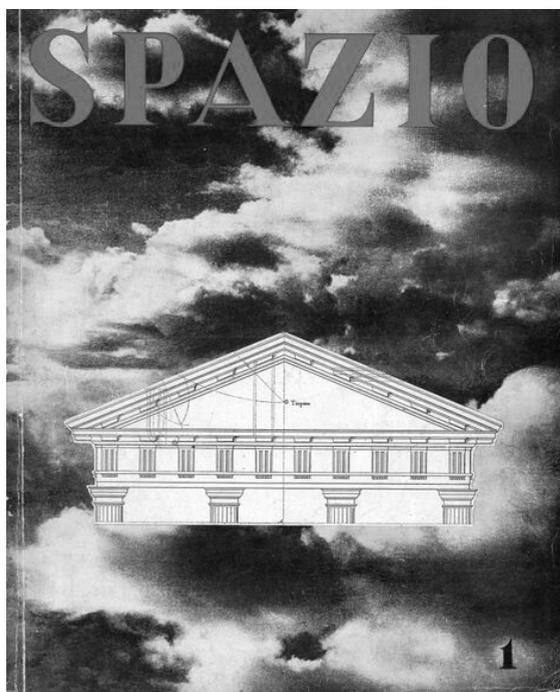
De hecho, ambos autores aquí analizados no han intentado la refundación sistemática de un discurso teórico sobre la arquitectura y nunca se decantaron por condensar su pensamiento en una summa teórica, si bien encontraron en el instrumento de la revista la ocasión para publicar de forma periódica y colectiva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

3. REICHLIN, Bruno y JEHLE-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.<sup>1</sup> 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 colectividad<sup>3</sup> [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.<sup>4</sup>

## 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.<sup>5</sup>

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.<sup>6</sup> 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.<sup>7</sup> 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.

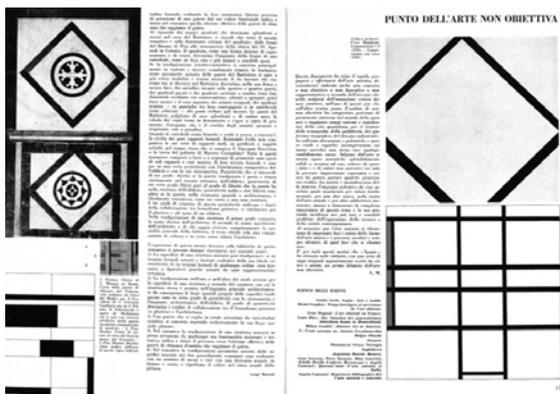
Estas palabras sopesadas que componen los títulos de los ensayos, las fotografías de las arquitecturas y de la materia, los fragmentos de los cuadros, los esquemas gráficos y los dibujos de los proyectos componen un conjunto indisoluble que, de hecho, ha dificultado que se reeditaran posteriormente. 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 *Genesis 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'.<sup>8</sup>

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,<sup>9</sup> 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,<sup>10</sup> 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 estereoscopia<sup>11</sup> la prueba de laboratorio de la fracturación acacida 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'.<sup>12</sup>

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 immanente; la otra, de la palpación estelar de los resplandores de la forma.*<sup>13</sup> 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).

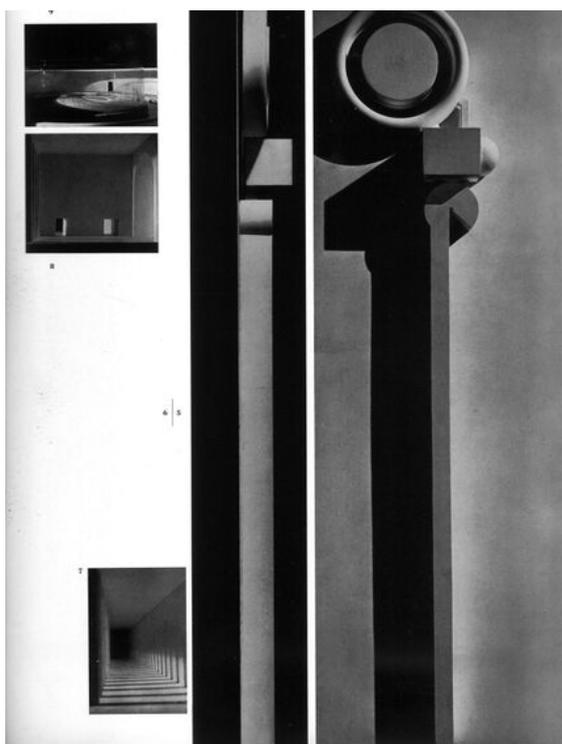
17. 'Recalcar la individualidad. Las molduras apaciguan o exaltan el elemento singular siempre en función de la estructura ideal que gobierna toda la representación arquitectónica y que levita, arruga y densifica las superficies mediante las cuales se manifiesta'. Moretti, Luigi, 'Valori della modanatura', 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'.<sup>14</sup>

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.<sup>15</sup> 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.

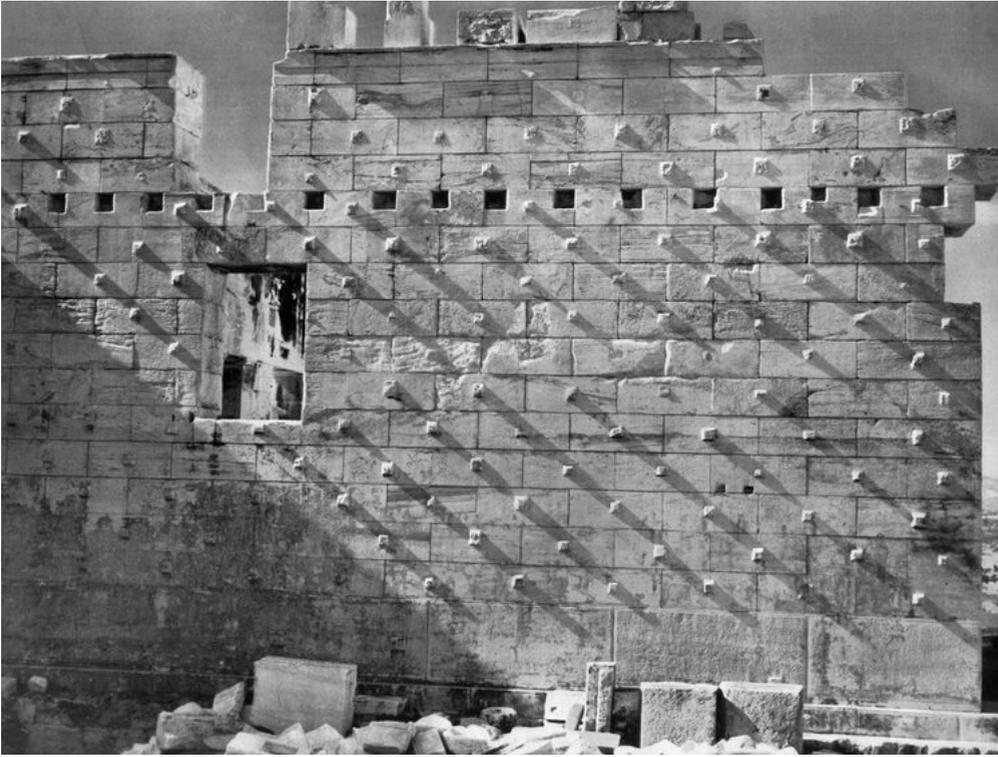
Estructura y forma son palabras sobre las que a menudo Moretti volverá más tarde, porque en su concepción de la arquitectura se integran y se completan la materia, la estructura y la no materia; es decir, el espacio.<sup>16</sup>

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.<sup>17</sup> 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.<sup>18</sup> 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.<sup>19</sup>

El montaje de las imágenes siempre quiere sugerir, no imponer, 'relaciones y significados' que el sujeto sabrá captar, como bien ha descrito Salvatore Veca,<sup>20</sup> 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.<sup>21</sup> 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',<sup>22</sup> 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.*<sup>23</sup>

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.*<sup>24</sup> 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.<sup>25</sup> 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,<sup>26</sup> 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 percependone 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'emozione architettonica nei termini dell'arte fotografica creano inusitatamente 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 e 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.

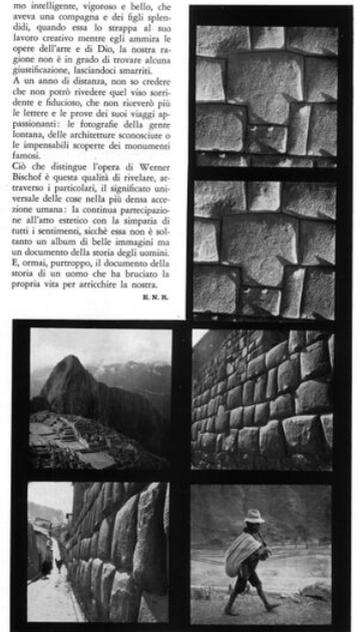
Quando la morte conclude l'esistenza di un vigilante, essa ci sembra un atto logico della natura; ma quando essa stacca inopinatamente un giovane uo-

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. N.



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

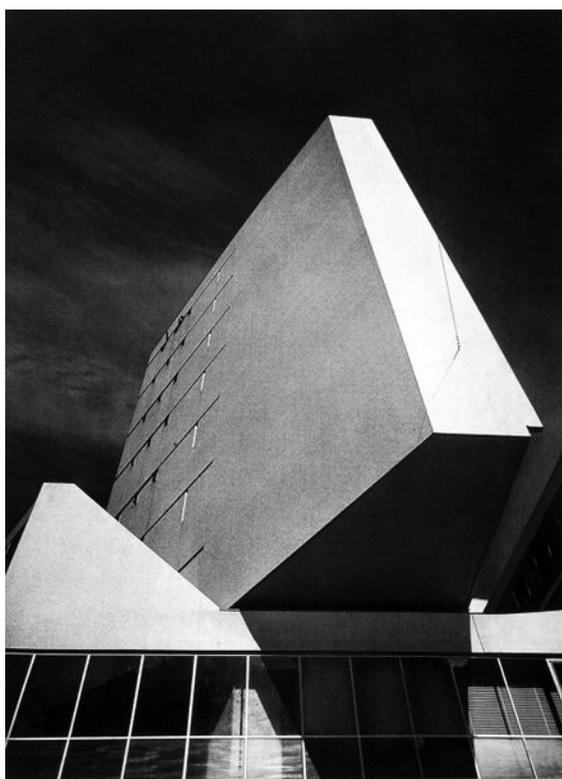
para exaltar el uso del detalle y explicar lo general, dos polos en tensión, y no caer en la falta de perspectiva, en la ausencia de futuro en la unicidad del conjunto. Será el carácter abstracto de estos fragmentos de arquitectura lo que permita plasmar su posible montaje en una nueva arquitectura. 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.

# Continuity and Discontinuity in Casabella and Spazio. The 1950's architecture magazines directed by Luigi Moretti and Ernesto Nathan Rogers

Orsina Simona Pierini

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

## Architectural Theory and Magazines

Can architectural 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. The first architecture magazines of the twentieth century were closely tied to an idea of the contemporary and modernity that was well represented in manifestos and avant-garde art. After the war, however, the sense of what a magazine was changed direction. The peremptory affirmations and enthusiasm of 1920s writing gave way to criticism, doubt, and debate about the teachings of the Modern Movement. These were expressed in various European countries through the new tools of debate, editorials, and meeting places. In the Italian architectural community, Luigi Moretti and Ernesto Nathan Rogers are acknowledged masters, embodying the capacity to reformulate and articulate a new kind of architectural education, or at least intuit the need for a multiplicity of means to do so.

Certainly, neither of them set out to re-establish a systematic theoretical discourse on architecture. They did not attempt to distil their thoughts into some grand-unifying theoretical opus. Instead, for them, the magazine was their medium of transmitting criticism and open-minded inquiry.

For an analogous historical period we could look to Mannerism with its in-depth understanding of a language and capacity to critique itself from within, even ironically, while at the same time passionately seeking continuity and the advancement of the themes of modernity. The habit of drawing analogies with other historic periods can be found when leafing through the two magazines. Take for example the photographs of ancient architecture that populate Casabella-Continuità or the examples of the Baroque that fill the pages of Spazio.

We could therefore say that these two periodicals pioneer a new way of talking about architecture, one that is less direct and imposing and one that is more focussed on developing critical thinking with the reader finally playing an active role. This is an important moment in Italian history. These are the Reconstruction years but also the years when the concept of a new kind of professional was being formed, as much in universities as other institutions. Post-war architecture magazines are no longer the avant-garde manifestos of the elite they were between the wars. Instead, they now play an educational role, providing the reader with access to a profession that could have controlled and developed the Italian landscape.

It is no coincidence that Rogers was also a teacher and that a large number of the people working in the magazine's Centro Studi (Study Centre) were also teachers at the new, expanded university. Certainly, a strongly educational and theoretical discourse is a common thread in Moretti's editorials. Cognisant of the obvious differences between the two publications, with one comprising only seven issues and the other about 100, we still maintain that a comparison of the two masters and their abilities to interpret the overarching qualities of historical and contemporary architecture makes a useful contribution to the architectural profession and design.

Luigi Moretti ran the magazine Spazio from 1950 to 1953, and Ernesto Nathan Rogers the magazine Casabella-Continuità in Milan from 1953 to 1964. The differences between the two publications are evident at first glance. While Spazio was published in only seven striking issues, Casabella-Continuità set the standard for years in the development of a new architecture culture

in Italy and international debate. While Spazio was directed and laid out by a single individual, the architect and art collector with a strong personality Luigi Moretti, Casabella-Continuità was run by Ernesto Nathan Rogers, who acted as the catalyst for a diverse group of intellectuals of different ages and origins. While the director of Spazio launched his publication immediately upon his release from jail where he had been sent due to his involvement with Fascism, the director of Casabella-Continuità returned to Italy from anonymity and forced exile during the war in Switzerland due to Italy's race laws. The very title Spazio embodies the theoretical thinking of a great architect-master builder. However, Casabella borrows its name from a 1928 magazine directed by Giuseppe Pagano that brought the Modern Movement to Italy. The addition of the word Continuità, alludes primarily to the need to re-forge the connections severed by war, and also more generally picking up on ties to tradition. The two publications emerge from two very different cultural contexts, personalities, and ways of making architecture.

Luigi Moretti was born in Rome in 1906. He had already had the opportunity to build a series of iconic buildings in Rome before the war. His work can be introduced with a single specific image, one enigmatic photograph of the Sala della Scherma built in 1933 inside the Casa del Balilla in Trastevere. The framing of the photograph accentuates and deforms the longitudinal space of the room, introducing an oblique diagonal line that both captures and drives the movement of the interior space. It is said that Moretti was very careful about how his works were photographed and personally accompanied the photographer on his photo shoots.<sup>1</sup> The attention to light from above forces us to reflect on the room in cross-section; it seems clear that the structure does not want to be exposed, that it should not intrude upon the form of the interior space and light that defines it, with everything turned outwards. Space, light, form, and structure: we will see how these words come to be used in the magazine in the years that followed.

Ernesto Nathan Rogers, was born in Trieste in 1909. He always worked in groups. The first of these dates back to his graduation in 1932; BBPR studio with partners Banfi, Belgioioso, and Peressutti. The studio lost Banfi to a concentration camp. In 1946, in memory of the camp victims, the studio built a simple tubular metal structure at the Cimitero Monumentale in Milan. It was a cube structure subdivided into a cross with several white and black infill panels that broke the figure down into abstract tensions; a precocious minimalist understatement that employed just a few carefully calibrated elements to create a powerful monument<sup>2</sup> to memory and public sentiment<sup>3</sup>.

After the war, Moretti built the Corso Italia complex and some house-hotels in Milan, experimenting with the sequence of urban spaces and cutting the dense Milan street wall to provide unexpected views. The most well-known image is a photograph by Giorgio Casali that gives us the sense of the violence of this large expressionistic space. Resting on the low street wall, the building sits crossways to the street looking out towards the powerful residential building at the end of the block. A few years later, in 1957, BBPR studio built the Torre Velasca in the heart of the old fabric of Milan; a medieval silhouette that changed the skyline and identified a new scale for the modern city. A photograph of this building made the cover of Casabella issue number 232. It was an image that would come to evoke Rogers' even more famous phrase '*environmental pre-existence*' from an article in one of the first issues under his direction, almost a sort of thematic manifesto.<sup>4</sup>

## Editorial Approach

Even from these few introductory lines, it is easy to intuit the differences between these two figures and the need for further comparison in terms of their editorial

approach. As has been well described by Federico Bucci in the first book out since the recent critical rediscovery of Moretti<sup>5</sup>, Luigi Moretti does practically all the work on Spazio, including: cultural features on architecture, art criticism (both ancient and contemporary), selecting architecture, writing articles, selecting, framing, and cropping images, as well as designing and mocking up pages. He is mainly joined in writing by Agnoldomenico Pica. Only occasionally do we find articles by famous art historians, among them Toesca and Argan, and artists like Gino Severini and Ardengo Soffici.<sup>6</sup> There are no big names from the international Modernism scene and the architecture mostly represents a collective work rather than highlighting the poetics of an individual architect. Each issue pairs the presentation of a work of architecture with a re-reading of ancient art, selected masters, and classical painters that are presented according to a specific point of view, i.e. the magnification of their details. Moretti's articles explore a material-descriptive re-reading of some of the great moments in art history including the Romanesque and the 17th century. They extrapolate the formal and abstract perceptual qualities of these periods and highlight their relevance and applicability to contemporary architectural design. This approach is reinforced by the sophisticated graphic design of each issue. In Spazio, the cover operates independently. The magazine was never issued as a monograph and the covers do not reflect the topics that are so clearly presented in the editorials. The one exception is the third issue where an abstract photograph accompanies an article on the Baroque. The other covers are by artists. Moretti personally designed the cover of the fifth issue; and, it is the only one where he lets his other design research shine through, namely a volumetric provocation that parallels Moretti's explorations in the house La Saracena, as described by Annalisa Viati Navone in her work.<sup>7</sup> Starting with the fourth issue, Luigi Moretti began personally laying out the magazine and this change is clearly evident when leafing through all the issues.

The architecture published in the seven issues of Spazio is primarily Italian with a special predilection for the scale of the individual building and residential work. In contrast, right from the start Casabella-Continuità includes international work and addresses a wide array of issues, with a scale that ranges from regional design to the design of individual objects. The editing of Casabella-Continuità was carried out by a permanent work group that quickly adopted the name Centro Studi (Study Centre), a clear reference to its function as a locus of debate and research. The centre attracted young scholars eager to cultivate their own individual directions and poetics, individuals who would later become leading personalities in Italian architecture such as Giancarlo De Carlo, Vittorio Gregotti, Francesco Tentori, and Aldo Rossi.

The policy of publishing in-depth monographs would continue through the life of the magazine. In the first issues Rogers did mention a few authors of the Modern Movement, importantly not just the major ones but also (and especially) their predecessors, the primordial ancestors. Later, the urgency of post-war reconstruction, the homogenising effect of the economic boom, and the historical import of rediscovering certain authors would push the magazine towards other editorial decisions. Throughout its long history, Casabella's covers and graphic design evolved in step with these editorial decisions, telling a clear story: for many years the covers remained white, with a periodic change of the colour of the title Casabella and the way it intersected with the word Continuità. When the young editors assumed the role of vice directors, the covers began to change to reflect the specific issue contents. There was a move from a consistently mute non-imposing cover to one that made a statement.

Despite the obvious differences between the two publications, it is necessary to compare and explore

how these two publications used images, since in both cases they played anything but a secondary role in the editorial strategy. An attempt has been made to trace the resulting formal, figural, and educational consequences.

## Discontinuity in Spazio

As already mentioned, Moretti personally participated in the graphic design of the entire layout, working on the images and how they were cropped. This art collector and future manager of an art gallery that would be named Spazio after the magazine, had a rich inventory of images at his fingertips; and, the role these images played in the individual issues, especially the editorials, is immediately obvious. Since they are so few in number, it is possible to examine and decode the entire series to detect the coherent graphic design strategy, its various alignments, imbalances, tensions, densities, concentrations of reality, and suspensions of materiality. The articles that open each of the seven magazines are not canonical editorials in the sense of introducing the issue contents. Rather, they can be read as excerpts from a longer treatise on architectural design that would come to fruition in the last issue, *Strutture e Sequenze di Spazi*.

It is often said that the magazine ceased publication abruptly, practically in midstride. It is true that in subsequent years Luigi Moretti would publish key essays on Michelangelo and Borromini, including *Forma come Struttura* as '*Estratti di Spazio*'. Nonetheless, when reading the seven essays together, there is a strong unifying thread which is further reinforced by the powerful and evocative layout of text and image. The gravitas of the essay titles, the photographs of architecture and materials, fragments of paintings, diagrams, and designs all compose a coherent indivisible whole that actually made subsequent re-publication rather difficult. Moretti describes architecture as only a few authors can, making us forget the specific position in history that a certain object may have previously acquired. He makes striking use of cropping, framing, enlarging, and fragmenting, while at the same time preserving a sense of unity. The process of abstracting shapes, explained so well by Moretti in his writing, is evident in the way he handles images, distancing them so much from the overall figure that they take on entirely different meanings. Each of these details is then carefully positioned on the page to generate relationships among the other elements.

In an essay in the first issue, *Eclettismo e Unità di Linguaggio* [Eclecticism and Unity of Language], Moretti introduces us to his working method. It is a search for a language that is on the one hand shared, current, and modern and on the other, richly personalised, with the most heterogeneous materials, tensions, and the power of a dense materiality through the perceptual reading of forms and fragments. In the second issue where he presents the text, *Genesi di Forme dalla Figura Umana* [Genesis of Forms Derived from the Human Figure], he addresses the theme of the figure and its development in the creative process through a re-reading of classical Greek sculpture.

While these two texts could be considered more general, starting with the third issue there is a strengthened descriptive capacity that unites the text and image in the article, *Forme Astratte nella Scultura Barocca* [Abstract Forms in Baroque Sculpture]. Moretti begins implementing the modern concept of abstraction, uniting text and image for a re-reading of historic architecture, specifically the Baroque. Through his analysis we learn to recognise the relationships between the different centres and unifying structures of Baroque art. The photographs of Bernini fountains and works by Michelangelo and Borromini take up almost the entire page, so closely cropped and fragmented as to be practically unrecognisable. Leafing through these pages, you are suddenly reminded of one of Moretti's most beautiful works, the Casa Girasole in Rome. Here, the

rusted base contrasts with the smooth areas, hinting at the author's passion for Arte Informale.

The fourth issue includes the essay *Trasfigurazioni di Strutture Murarie* [Transfigurations of Wall Structures]. Here text and image are engaged in a powerful play of contrasts between black and white. '*Transfigurations are like operations on a tectonic and utilitarian structure*,<sup>8</sup> between rule and variation. The strongly symbolic use of colour, transfiguration, freedom of constructive honesty, combined with the fracturing of the perimeter wall cause the wall to lose its meaning as a constructive element; instead, it becomes an abstract element based on purely formal relationships, so much so that it is directly compared to a Mondrian painting on the very same page.

The fifth issue of the magazine includes an even more complex article, *Discontinuità dello Spazio in Caravaggio* [Discontinuity of Space in Caravaggio], in which Moretti compares the time and space connections of the Renaissance, its homogeneity, and the subsequent developments in Michelangelo and Caravaggio's work, passionately describing space as an articulation of light and dark. The images that juxtapose the text offer a controlled and balanced assembly of contrasting black and white photographs. The white columns fade into a black immaterial<sup>9</sup> space of almost shapeless details taken from Caravaggio paintings together with a smaller closely cropped insert of Moretti's architecture - the house-hotel on Via Corridoni in Milan. The photos are laid out against a white background which becomes a figure in the composition.

In Moretti's clear and poetic words, '*The passage from this centering of interest in the whole form to the acute centering of interest in a section of the form*,<sup>10</sup> *accepted as a condensation of the representational reality of the form itself* [...] *Reality, expanded and diluted across the entire surface of the painting due to academic and mannerist repetitions, tends to concentrate in pockets of sufficient vitality.*

*[...] Real kernels of inertia. [...] Terrible act of existence. [...] This vision derives from the hallucinatory density of reality in certain areas and from the absolute emptiness in others. I would say this stereoscopic<sup>11</sup> quality is laboratory proof of the fracturing of space. [...] Concentrating reality, these limited and summary areas become more powerful. In Caravaggio it is in the figures that are cut off, that the evocative power is condensed, more powerfully than in frontal figures. A cut-off shoulder stands for a whole human figure. Caravaggio use, s these cut-off figures, understanding their powerful inference [...] just as the architects of the late Baroque anticipate the sum and density of projections of a volume on its side, perforating space in the direction of the view and not blocking it with frontal obstacles. We moderns with our bladeli-like edifices have understood this due to our mature heredity and precise needs.*<sup>12</sup>

At the same time it is impossible not to connect these words with the Milan projects Moretti was working on at that time such as the rotated volume of the Corso Italia and the previously mentioned house-hotel on Via Corridoni. The theoretical positioning of his writings always finds expression in a built application. In thinking about the built form, it is also important to bear in mind the significance that the terms time and space acquire in Moretti's writings; Michelangelo is also a key figure. Moretti sees him as the magnificent conceiver of works that allude to being constructed in different periods and indeed he credits Michelangelo with triggering his own historical awareness. Again, according to Moretti, '*Longhi evokes the drastic articulation of 'frames' where the direct and metaphysical meanings converge and disappear through time into a single unity with the spaces. 'Time' as expressed by Michelangelo, which constitutes the seventeenth-century antithesis to Renaissance stability, is expressed by Caravaggio in two superimposed*

modulations: one is the fracturing and discontinuity of space, and therefore of temporality; the other is the stellar palpitation of light-illuminating forms.<sup>13</sup>

Structure, form, figure, and space: Luigi Moretti's architectural lexicon is integrated with words and images. The sixth issue of the magazine includes a reflection on the relationships between distance, pauses, and the different parts. Moretti's initial insightful observation about the disconnection between the arrival of abstraction in the early 20th century and the simultaneous rejection of unique abstract architectural forms, i.e. mouldings, has to be pointed out. In *Valori della Modanatura* [The Value of Moldings] Moretti initially reads mouldings as tools for perceiving the architectural object, useful for sharpening the point of view, the gaze, and the figural lines of the composition. Subsequently, he celebrates the unique abstract forms, where everything hinges on the quality, size, and light and dark. '*Cornices are the spaces in architecture where the greatest reality is condensed not only because of their forms but because they alternate with the free spaces devoid of mouldings. [...] Crystalline reality due to their diminished density.*'<sup>14</sup>

It is fairly inevitable that, after the descriptions of discontinuity in Caravaggio and the different densities described, we should arrive at the last article, *Strutture e Sequenze di Spazi* [Structures and Sequences of Spaces]. The text systematically traces the history of architecture in terms of the linking of spaces, including their compression, expansion, and sequencing.<sup>15</sup> However, in this instance the images dominate the text and are rightly allowed to express their eloquence. The photographs are largely of incredibly detailed plaster models made by Moretti himself in which he tried to represent the spatial density by extruding the void interior space of the architecture. The historical sequencing makes this a complex series, with design fragments, diagrams, and red and black backgrounds juxtaposed against the shadows and compression of space. This is the last Spazio magazine essay, the closing of the exploration into the analytical description of perceptual qualities that formed Moretti's sense of architecture. Concepts about figural words, form, structure, and space would always have corresponding applications in his architectural work in terms of density, expansion, and tension in the transformation of the immateriality of space into materiality. Structure and form are words that Moretti would continue to refer to frequently because his idea of material architecture, structure, and immateriality (i.e. space) were so interrelated and complimentary.<sup>16</sup> In recent years, there has been much theorising (often quite abstract) about the connections to figural art. However, Moretti's writings draw no comparisons between art and architecture without providing concrete examples and precise descriptions of the actions and works in a continual transition from art to architecture and vice versa.<sup>17</sup> The seven essays that make up the magazine's editorial body of work have such theoretical power, with each one addressing a different formal issue related to architectural design, that taken together they represent a veritable treatise on architectural composition. This certainly points to the pioneering and educational value of the architect Luigi Moretti's contribution to Italian society during those years.

## Continuity in Casabella

Ernesto Nathan Rogers directs two post-war magazines: first, a few issues of *Domus*, and then, for about ten years starting in 1953, *Casabella-Continuità*. During this time he was also teaching three courses at the Politecnico di Milano's Architecture School, *Caratteri stilistici*, *Storia dell'Architettura* and *Composizione Architettónica*. In his writing, lessons, and magazines he always made careful use of images, also developing certain predilections and habits.<sup>18</sup> We can theorise that Rogers used images rather freely to articulate specific

issues and mental concepts, in stark contrast to Moretti who used images for their visual materiality.

Navigating the vast editorial output of Ernesto Nathan Rogers, it becomes clear that the images used in each text facilitate a broader discourse, a kind of subliminal repertoire that offers different shades of reading. First there is the explicit meaning, then an implied one, and finally a network of relationships established among multiple images. These could be the two-coloured summary cards of Casabella-Continuità, or the delicate index graphic called '*textures*'. However, they could also be symbolic images used repeatedly over the years to accompany different texts, such as the Costantin Brancusi sculpture, *Le Commencement du Monde*, that appears in *Domus*, *Casabella* and finally in *Esperienza dell'Architettura*, the 1958 anthology of Rogers' published work.

The images are always laid out to suggest rather than impose '*relationships and meanings*'<sup>19</sup> for the reader to pick up on. This has been well described by Salvatore Veca, a student of the philosopher Enzo Paci who was a friend of Rogers, and confirms Rogers' hallmark duality: the personal and the subjective, the rational and the objective<sup>20</sup>. The unambiguous nature of the written word drives towards objective thought, while the freedom of the images feeds the subjective aspect.

Rogers' passion for the forms of the early 20th Century such as the Art Nouveau whiplash or the uncertainties of Proto-rationalism is interpreted as a focus on a precise moment in the design process. It was the point '*when there is a revolution in form*'<sup>21</sup>, highlighting the freedom and opportunity to learn from figures that were still in flux, still in development, and as such, not yet frozen into unusable icons but instead able to facilitate thinking about the new, the other.

Starting from the moment at the end of the war when Rogers took over the magazine *Domus* founded by Gio Ponti, his choice of images tells us a lot about his personality. It points to his commitment, his awareness, and at the same time his practicality in setting up a discourse based on "questions" by presenting topics through images. There is the worn out dirigible that demonstrates the fragility of technological progress as well as the ancient vase used to introduce the topic of ornament and its two lines where Rogers writes, '*What are those two lines? They would become complex braids, volutes, bulges leaves, dragons, and monsters [...] so as to transform the accidental into the substantial.*'<sup>22</sup>

Rogers is a careful architect; he is precise and scholarly about the form and scale of design and its material-built possibilities. Above all however, he is a thinker who offers up the stuff of history to the poetics of future architects. It is no accident that the Acropolis in Athens is a beloved symbol that makes an appearances in both *Casabella* and *Esperienza dell'Architettura*. In his words, '*objects become antiquities when they have ceased being old, yet this is a quality that very few possess. By becoming antiquities they become current resources with practical daily use as objects of cultural consumption.*'<sup>23</sup>

The earlier fragmented explorations find a more precise application in *Casabella-Continuità*. We have already mentioned the decision to publish the first 24 editions of *Casabella* with blank covers. The first illustrated cover is dedicated to the beloved Mies van der Rohe.<sup>24</sup>

The title page was charged with building anticipation about the contents, so that the summary page could bear an image, often abstracted, reduced, and with a strong graphic quality, depicting an unrecognisable fragment from a beloved reference such as Sullivan, Perret, or some traditional Norwegian detail. *Casabella* was where the Modern Masters were introduced to the high culture of Italian architecture. However, its pages were also devoted to the heartfelt documentation of extinct traditions and cultures. Rogers did not

just express his Modernism by exploring the early modernists, but also by describing designs from a particular point of view, one that jumps from the general to the detail.

The images that document Italian production of those years show glimpses of buildings inserted within a context, alternated with zoomed-in images of façade details where the entire building is no longer legible. Two extremes, the overall view and the built detail.

The specific and the universal at the same time. Among Werner Bischof's<sup>25</sup> many fascinating photographs, Rogers chose the ones that celebrated both the detail and the general, two poles in tension, in this way resisting falling prey to the absence of perspective and the absence of a coherent whole. It is the abstraction of these architecture fragments that allows them to inspire new architecture. Yet a photograph is not a drawing, and Rogers uses photographic details to express a materiality that drawings so often lack.

For Rogers, the particular meaning of the modern artefact can be found in its specific time and place. Each moment is inserted in the drama of existence and cannot be considered an abstract entity with materiality the tool for representing a historic moment. So when he says, "In the case of the modern, we can talk about the process of stylisation," he is pointing to the moment when character finds formal expression in a specific culture through its materiality and the personality interpreting it. It is precisely the specificity of the built artefact that releases the form from the absurd banality of repetition and, it is the obligation of each new artist to discover new relationships between form, materials, and meaning.

Finally, despite their clear differences, Rogers' educational approach and methodology reminds us of Moretti.

## Legacy for the future

We have compared how these two Milan magazines use images and theoretical criticism and highlighted some striking similarities. These include the strong communication skills of both magazine directors, especially when they manage to communicate a strongly proactive (one could even say theory-based) message 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. In Moretti's case, the figure is closely tied to the text, while for Rogers, the image is almost always an autonomous conceptual symbol. Both frequently crop images and place them into a larger compositional whole (whether figuratively or literally), both employing a clearly facile design sense. Certainly, the two masters also share a strong working knowledge of history; the Romanesque and Baroque for Moretti and the ancient and traditional for Rogers. Both authors use photographs in their articles, often as fragments or close ups abstracted from time and place to highlight the relevance of the forms and timelessness of their compositions so ripe for new interpretation.

Theirs is not a modernity in crisis, but rather a thoughtful reflection that allows for placement within a broader historic context, resisting reduction to a specific style or fashion.

Albeit quite different, both Rogers and Moretti seem to be aware of the roles they are playing in Italian Reconstruction and of the educational value of the magazines that would populate the shelves of Italian architectural studios for years to come. This idea of the studio - the workshop - is something both of them experienced in their professional lives and used for strikingly different ends. With Luigi Moretti, his iconic

architecture, while rarely published in the magazine, nonetheless remains in the back of our minds. In contrast, Rogers, ever the educator, seems to have entrusted the pencil to his friends and pupils.

●○  
MAGAZINES  
ARCHITECTURAL THEORY  
POSTWAR MILAN  
SPACE  
MATERIALITY

eISSN: 2174-1131

ISSN: 2171-956X

*G. I. Teoría y crítica del proyecto y  
de la arquitectura moderna y  
contemporánea (ETSAM)*



CUADERNOS

de

PROYECTOS ARQUITECTÓNICOS



POLITÉCNICA

