



**HAL**  
open science

## Alcune opere fra suggestioni barocche e informali

Annalisa Viati Navone, Bruno Reichlin, Letizia Tedeschi

► **To cite this version:**

Annalisa Viati Navone, Bruno Reichlin, Letizia Tedeschi. Alcune opere fra suggestioni barocche e informali. Luigi Moretti. Razionalismo e trasgressività fra barocco e informale, *Electa*, pp.261-277, 2010, 978-88-370-7575-0. hal-04128704

**HAL Id: hal-04128704**

**<https://hal.science/hal-04128704>**

Submitted on 19 Jun 2023

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License





Villa La Saracena a Santa Marinella (Roma), 1954-1957,  
il cancello del grotto in ferro battuto di Claire Falkenstein.



## Alcune opere fra suggestioni barocche e informali

Annalisa Viati Navone

### L'informale come insieme barocco

Grande estimatore dell'arte del Seicento, ai cui protagonisti ha dedicato saggi intensi e originali, discettando sulle caravaggesche "figure di taglio", sulle "strutture ideali" di Michelangelo, sulla "serie di strutture generalizzate" di Borromini, nella disputa sul Barocco Moretti occupò una posizione affatto originale, sebbene interna alla rivalutazione di ordine "artistico-ideale" che Croce aveva indicato come una delle tre possibili riletture.<sup>1</sup> Moretti, infatti, è l'unico della schiera degli assertori a compiere un'operazione eversiva, sostituendo all'intera coppia dicotomica classico-barocco quella di insiemi (o strutture) non-barocchi (il classico) e barocchi,<sup>2</sup> spingendosi oltre la teoria già estremista di D'Ors, e leggendo nientemeno che in chiave barocca anche l'intoccabile e perenne "classico" che ne rappresenterebbe la negazione, cioè una forma di non-barocco. Non è più questione di opporre al mondo delle forme che s'appoggiano quello delle forme che volano,<sup>3</sup> ma di mettere a confronto due procedimenti antitetici di composizione e percezione: non-barocco è l'apprendimento chiaro dell'oggetto nella sua globalità in un tempo di lettura breve. In virtù delle relazioni cristalline che si stabiliscono fra l'insieme opera e i sub insiemi che la conformano, si assiste alla coincidenza fra l'immagine totale che si coglie ad un primo sguardo e quella derivante dalla somma delle parti singolarmente apprese. Così accade per le architetture prodotte dall'Umanesimo e dal primo Rinascimento, dove l'iterazione di elementi analoghi, le composizioni simmetriche, la semplicità del disegno geometrico rendono subito agevole l'acquisizione cognitiva.

Le strutture barocche, al contrario, esigono un apprendimento mediato dalla memoria, lungo una parabola temporale preponderante. E l'immagine visiva totale che si arriva a possedere con i sensi, cioè «la sagoma e il profilo esterno [...] da cui nacquero il barocchismo e poi il romantico che nulla hanno da fare con il Barocco»,<sup>4</sup> è altra cosa rispetto all'immagine razionale che viene ricomposta in sede di intelletto con l'ausilio della memoria che rilega le parti singolarmente fruite nel tempo lungo della lettura. Quindi, secondo Moretti, l'opera

barocca, così come Michelangelo per primo l'avrebbe concepita, poggia su un certo numero di "fuochi compositivi", cioè di episodi ognuno governato da una propria regola interna e tenuti insieme da relazioni molteplici (di vicinanza, di tangenza, «di prospettiva verticale a fuga esaltata e distorta»<sup>5</sup> come nella *Pietà vaticana*, ecc.). La dissociazione dell'oggetto della fruizione in episodi determina una percezione anch'essa frammentata, così come la chiarezza delle opere non barocche è alla base di un apprendimento evidente, scevro da incertezze e campi oscuri suscettibili di ricostruzioni soggettive. Ne discende che "barocco" e "non-barocco" designano al contempo un attributo dell'opera e una tipologia percettiva. In questo risiede il portato innovativo della concezione morettiana del Barocco: per Gadda, il Barocco (o, meglio, "la baroccaggine") è insita nelle cose del mondo ed è tale anche la penna dello scrittore che vi si adegua per raccontarle; Moretti va oltre, assegnando tale connotazione all'opera, all'artista e alla percezione che ne consegue.

L'*Art Autre*, quella forma d'arte che si pone "al di fuori", in una realtà trascendente, in quel "Reale" che si configura come un «altrove infinitamente più vasto [...], la cui estensione è di tutt'altro ordine di grandezza»,<sup>6</sup> da Moretti e Tapié, suo sodale nell'avventura torinese dell'ICAR, è definito come insieme barocco. Le opere informali sono considerate alla stregua di unità inscindibili di "struttura e contenuto", dove il primo termine "è affare da matematici" e coincide con la definizione espressa da Moretti già nel 1954 in *Forma come struttura*, saggio significativamente pubblicato sulla rivista di George Mathieu, mentre il contenuto «che ha più a che vedere con gli psicologi»,<sup>8</sup> è in rapporto di dipendenza dalla struttura; ne deriva. Soprattutto consiste di segni, di relazioni, di ripetizioni, di stratificazioni materiali, di insiemi di elementi astratti prodotti dal gesto della mano, imbevuti delle nuove nozioni logico-matematiche che governano la nuova estetica. Esse reclamano tempi lunghi di lettura e un forte coinvolgimento percettivo ed emotivo del fruitore. Il fine, infatti, dell'*Art Autre* consiste «nel fare un'opera, con o senza tema, davanti alla quale [...] ci si accorge a poco a poco che si viene a mancare».<sup>9</sup> Stupore, estasi, rapimento: trappole barocche che la nuova arte reimpiega,

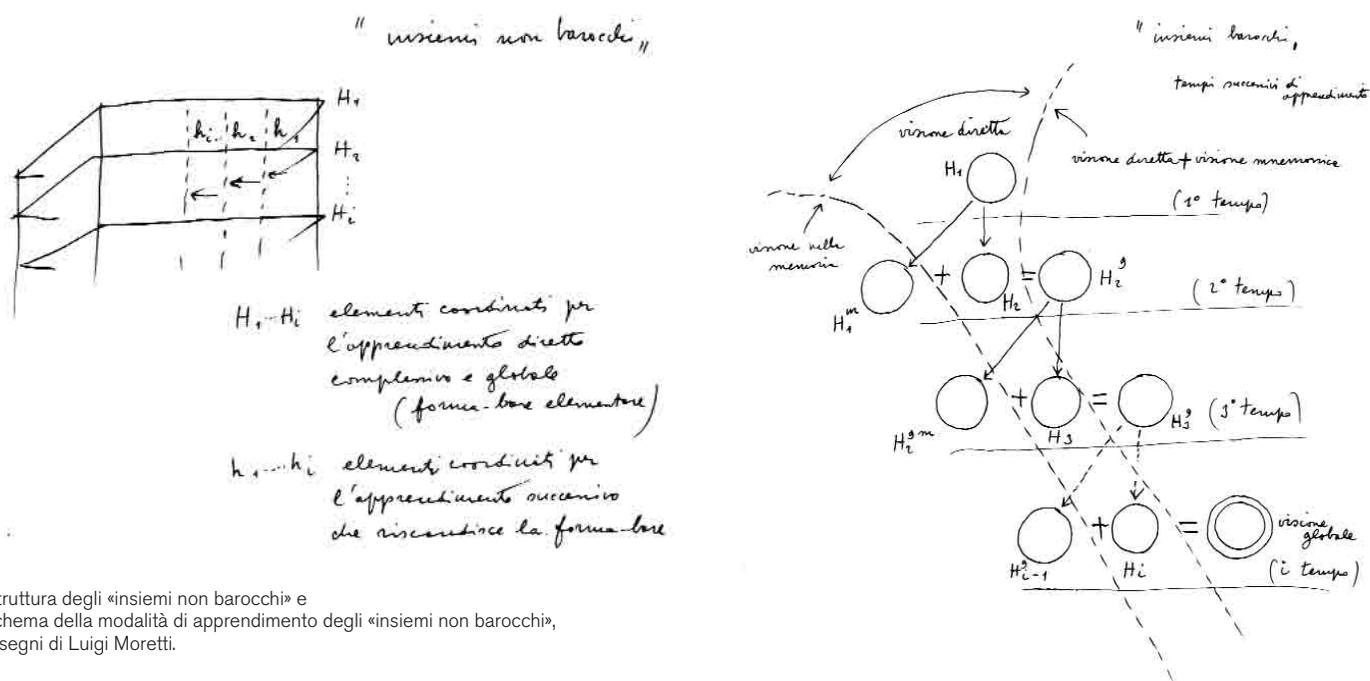
congegnandole su una nuova scala di sensibilità. “Incantamento”: per Moretti, superamento del tempo lungo cui l’esperienza artistica si consuma, accesso dello spirito in una sfera superiore,<sup>10</sup> per Tapié, contenuto magico dell’opera, impigliato nella sua struttura, per il cui tramite si crea comunione fra opera, creatore e riguardante.<sup>11</sup> Ne deriva che il fine coincide col contenuto, formalizzato dal “matematico” Tapié nella frase rituale: «L’incantamento. Assioma di contenuto artistico».<sup>12</sup> Nelle *Annotazioni sul Barocco* che accompagnano il secondo Manifesto torinese,<sup>13</sup> Moretti specifica diverse categorie, entro le quali possono essere ricollocate opere provenienti da ogni tempo, ciascuna riletta secondo le nuove categorie estetiche del Barocco metastorico (cioè come “barocca” o “non-barocca”). Le “strutture d’insieme iterate” sono quelle dove il tema, ridotto anche a un solo segno, è continuamente riproposto manifestando una sorta di non-volontà di trascogliere la soluzione definitiva. Vengono in mente le stesure di Capogrossi, ma anche le ossessive ripetizioni dei disegni michelangeloeschi della porta della Laurenziana che per Moretti esemplificano questa categoria. Seguono le “strutture a sequenze integrate”, che si presentano invece come somma di strutture non-barocche giustapposte (e il ricordo corre alla lettura delle strutture ideali a tempi sovrapposti del palazzo dei Conservatori di Michelangelo); le “strutture giustapposte per isomorfismo” che al pari delle precedenti sono percepite come una sommatoria, ma di sub-insiemi governati da una relazione di isomorfismo e, a differenza delle precedenti, richiedono un impegno mnemonico minore (gli esempi proposti da Moretti si estendono dalla lirica greca di Pindaro alle architetture barocche di Rainaldi fino all’Informale di Serpan); e ancora, le “strutture con differenziali di materia”, conformate da so-

stanze diverse che richiedono ognuna tempi propri di apprendimento (le maioliche di Gaudi frammiste a pietre e mattoni, le opere di Burri, gli spazi-luce, anch’essi descritti mediante “gruppi di differenze”, ecc.); infine «le strutture barocche a lettura musicale [...] non univoca» che consentono all’osservatore di scegliere uno dei percorsi di fruizione possibili che lo condurrà, in ogni caso, al possesso cognitivo della struttura di base.

### L’iterazione del segno. La struttura barocca delle case-albergo milanesi

“Strutture d’insieme iterate”, dicevamo, o più semplicemente “strutture di ripetizione”.

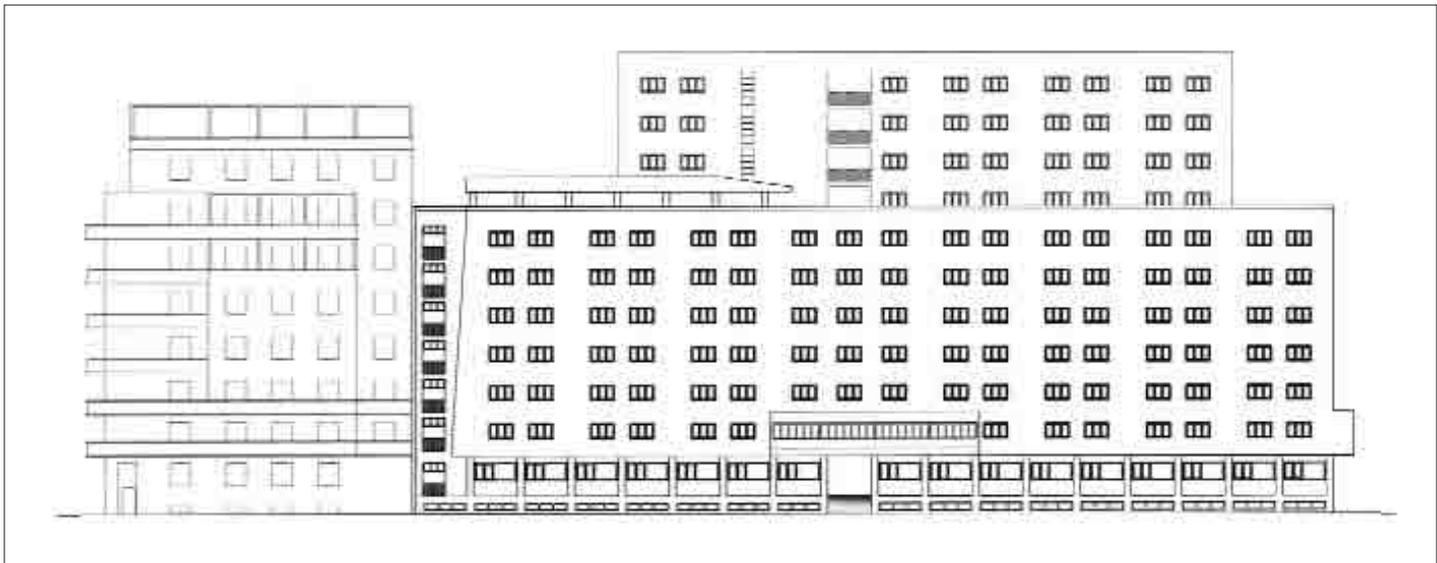
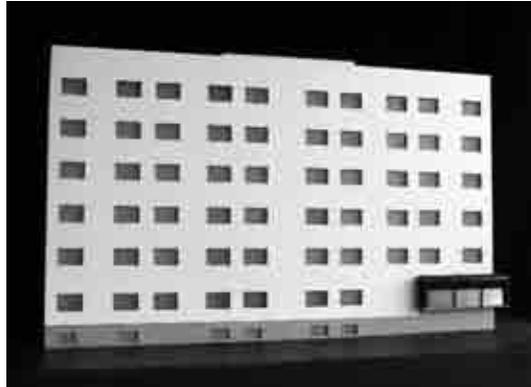
Sono le prime che Moretti impiega, studiando l’effetto che l’iterazione del segno (o del gesto) determina e il mutamento continuo della percezione legato ai tre sistemi che affiorano e poi riannegano vicendevolmente, a seconda di dove l’occhio si appoggia. Questi sono conformati: 1. dal segno scorporato e percepito come unità in sé conclusa e autoreferenziale; 2. dalle sequenze di segni ripetuti, dove ogni elemento accende nuove relazioni e acquisisce inattesi significati; 3. dal non-segno che ha valore in quanto trama di fondo che sortisce dagli interstizi. Siamo di fronte a tre momenti percettivi in cui si frantuma continuamente l’unitarietà dell’opera, e che Moretti trasfonde negli impaginati delle case-albergo, tutt’altro che scontati. Sono gli anni in cui a Milano il miracolo della ricostruzione investe anche il campo delle arti e il Manifesto dello spazialismo importato da Fontana da Buenos Aires proprio nel 1947 (anno in cui parte la progettazione delle case) fu la



Struttura degli «insiemi non barocchi» e schema della modalità di apprendimento degli «insiemi non barocchi», disegni di Luigi Moretti.

Casa-albergo in via Bassini a Milano, 1947-1953, con E. Rossi, prospetti posteriore e principale (elaborati grafici E. Meiom, Accademia di architettura, Mendrisio).

Casa-albergo in via Lazzaretto a Milano, 1947-1950, con E. Rossi, prospetto principale (elaborato grafico S. Ploneit, Accademia di architettura, Mendrisio).

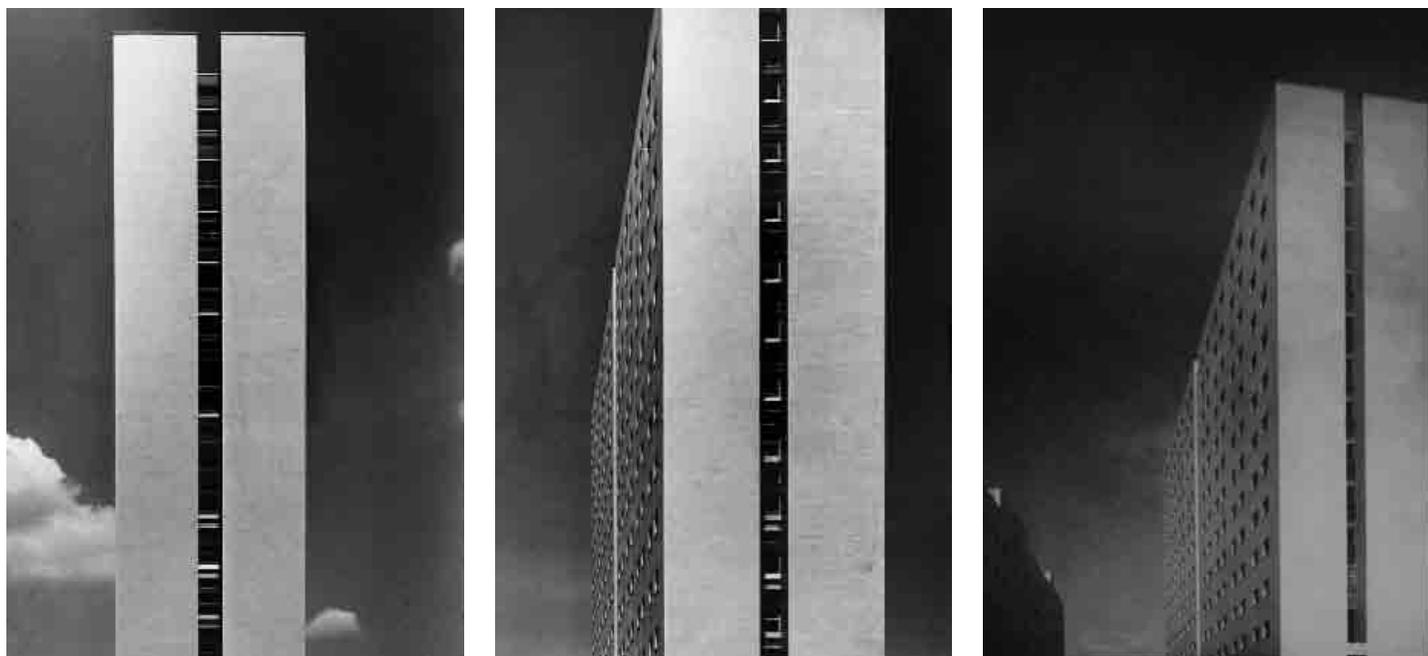


promessa di un rinnovamento, dava finalmente «la possibilità di sentirci più vivi in quel malaugurato dopoguerra».<sup>14</sup> Prestarono fede alla palingenesi spazialista sia il critico Giani che il “mercante d’arte” Cardazzo, proprietario della galleria Il Naviglio, che intrapresero l’azione di propaganda dei nuovi artisti, cercando “di raccogliere adesioni e consensi fra gli artisti e gli architetti italiani”. Circa dieci anni dopo, il bilancio di questo *battage* fu illustrato in una pubblicazione dove il Capogrossi del segno «proteico all’infinito»,<sup>5</sup> sebbene non firmatario di alcuno dei manifesti spaziali, appariva della schiera e con una posizione di risalto; buchi, grumi di materia e frammenti di pietre colorate si ripetevano nelle tele di Fontana; Moretti era annoverato fra i collezionisti romani di opere “spaziali”.<sup>16</sup>

Esaminiamo i prospetti principali delle case di via Bassini: se è evidente che l’iterazione del segno-finestra struttura la superficie, rimane invece sfuggente la regola aggregativa. In questa stesura, di primo acchito facilmente decodificabile, si produce un insospettato scollamento fra la percezione sensibile della vista e quella mediata dell’intelletto. L’occhio percepisce la lunga vetrata che inquadra la scala come elemento di spartizione di due ali disuguali, delle quali la più estesa ha un

peso ottico minore della più corta dove Moretti concentra gli episodi del protiro d’ingresso e dell’escrescenza della zona comune di soggiorno. La vetrata, essendo l’elemento dalla maggiore forza visiva, viene quindi avvertita come elemento primario a partire dal quale si ordinano le successive acquisizioni. L’intelletto, invece, che attende alla sistematizzazione dei dati sensibili e cerca la norma, riconosce come regola primaria l’uguaglianza delle ali laterali spartite da una fascia centrale di frattura della regolarità, costituita dalla vetrata e da una fila di piccole finestre. Sul prospetto opposto la regola compositiva è più chiara: una fascia piena spartisce la superficie in due ali specchiate, dove il ritmo delle aperture abbinato si ripete, alterato solo in basso dall’intermissione della escrescenza nella zona angolare del primo ordine di bucatore. Tuttavia le file solitarie di finestre che chiudono ai lati la composizione continuano a trasmettere un’impressione di non-concluso, di un ritmo spezzato, della regola negata; e inducono l’osservatore a ripetere il processo di decodificazione, per sincerarsi della correttezza della legge compositiva individuata.

Così, l’impiego morettiano della struttura di ripetizione arriva a coinvolgere anche i movimenti degli organi percettivi che ripercorrono più volte il prospetto da un capo all’altro, da cima

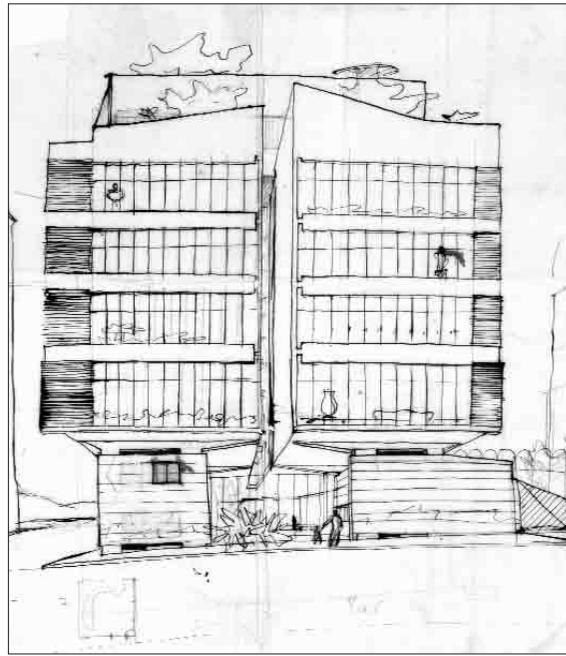


a fondo, in cerca di conferme alla bontà delle proprie osservazioni. Tutto questo accade anche in via Lazzaretto, dove il modulo delle finestre abbinato – qui leggibile come segno elementare – si confonde sopra l'ingresso eccentrico, trasformandosi in un raggruppamento di tre finestre; e ad agitare ancor più le acque interviene il solito dispositivo in oggetto che non è centrato rispetto alla fascia delle tre finestre e, anzi, sfonda la superficie asportando anche un elemento della coppia-segno e spargendo eccezioni compositive. Pertanto, l'orbito determinato dal segno ripetuto è compendiabile in un'immagine che muta sotto lo sguardo quando ci si prova a decodificarne le leggi conformative e che induce l'impressione del movimento nonché il sentimento di «una forma che non sembra appagata».<sup>17</sup> La lettura mobile che ne deriva fa sì che queste opere vengano interpretate come l'esemplificazione, *ante litteram*, delle successive «strutture barocche a lettura musicale [...] non univoca»; dove non conta l'ordine di percezione dei segni per l'acquisizione totale della struttura ma la riorganizzazione temporale continua del già percepito a mano a mano che si aggiungono nuovi elementi. Se, dunque, l'iterazione del segno è strumento impiegato dagli artisti informali, la qualità della ripetizione determina una percezione di chiara ascendenza barocca. E di barocche “forme che non sembrano appagate” Moretti ne intermette molte nelle sue opere milanesi: come si spiega l'orlo obliquo della casa-albergo di via Lazzaretto, che conferisce alla facciata l'*allure* di una superficie che si sta staccando, se non pensando che il progettista abbia voluto scuotere l'osservatore, in fondo rendendolo edotto sui meccanismi della percezione umana? Esasperando, infatti, la deformazione ottica delle linee prospettiche, Moretti ci impegna in un esercizio compensatorio di raddrizzamento della linea obliqua, ma anche liberatorio dal disorientamento in cui

ci si sente intrappolati a causa dell'impressione del distacco della parete dal suo supporto. La finzione poi è magistralmente recitata grazie al modulo di transizione che Moretti inserisce nella cortina come pausa-preludio al suo brano – si ricorderà che è l'unica casa-albergo che sorge su un isolato già parzialmente edificato – e che conferisce alla facciata la posa stravagante di una superficie male appiccicata. Così, le razionalissime case-albergo tirate su con mezzi economici esigui sono percorse da sgranature che fanno saltare quella regola che ad una veduta d'insieme ci sembra acquisita; questione di primogenitura barocca e di sostanza informale, se il *sensationnel* che Tapié indica come attributo dell'*Art Autre* (quella forma d'arte che rende percettibile, mediante i sensi, la complessità del Reale) era già fra le mani di Moretti e sarà da questi sostenuto come cifra della produzione degli artisti riuniti nel Museo “Barocco d'Insiemi”.

#### La luce generatrice di “figure di taglio”

Nei suoi saggi, Moretti riserva ampio spazio alla ricerca luministica. La luce impera nelle composizioni pittoriche di Caravaggio folgorandole con lamine potenti; con le sue modulazioni scandisce i segni di Borromini; coi suoi fiotti accecanti in equilibrio sulla massa scura riempie di “densità” gli spazi interni barocchi. Luce che conferisce sostanza alle cose del mondo, “essa è l'architettura, così come ogni altra cosa al mondo”; ma cosa sarebbe l'uomo senza la luce? Si chiede Moretti in testa alla lirica disamina sugli *spazi-luce*, circondati dal *Lumen Christi* o dai dialoghi mistici di Santa Teresa d'Avila, o dal realismo della civiltà romana che piove dall'oculo del Pantheon per spargersi sugli uomini della Rinascenza, diventando la cartina di tornasole del



Casa-albergo in via Corridoni a Milano, 1947-1950, con E. Rossi, vedute dell'edificio pubblicato in G. Ungaretti, *50 immagini di architettura di Luigi Moretti*, De Luca, Milano 1968.

Esempi di "figure di taglio", da "Spazio", a. II, luglio-agosto 1951, n. 5.

Casa Il Girasole a Roma, 1947-1950, studio del prospetto su via Buoizzi (AMMRo).

rispettivo pensiero filosofico. Si risponde: «Senza la luce l'uomo è solo. Per questo l'ansia della sera prende tutti».<sup>18</sup> Per Moretti la luce assume il ruolo di principio ordinatore della composizione e funziona su tre registri. Essa interviene come rafforzativo dello sforzo espresso dalle membrature che portano, quando si poggia su certi corrugamenti o sui muscoli in tensione dei personaggi caravaggeschi, svelandoli e esaltandoli; oppure libera l'uomo dalla pressione degli scuri e angusti spazi interni, modulandone gli stati d'animo e concedendo acquietamento o, addirittura, "incantamento"; infine, diventa guida nel consumo temporale dell'opera, scomponendola in plurimi episodi plastici singolarmente fruiti e poi concatenati in sede intellettuale. La luce barocca, infatti, arriva laddove è necessario svelare certe forme e renderle intelligibili: dentro luminose atmosfere regnano «i grandi personaggi che sostengono tutto il peso»; nell'ombra «è respinto tutto che non sia protagonista, che non abbia sofferenze e dignità di carichi».<sup>19</sup>

Laddove Wölfflin rileva l'esistenza di casi «di aperta contraddizione tra la maniera di svolgere la forma e di distribuire la luce»<sup>20</sup> Moretti sostiene esattamente il contrario. Infatti, affinché si verificasse coincidenza fra luce e elemento protagonista (dunque portante), gli artisti barocchi dovettero procedere per addensamenti di realtà entro esigue sezioni illuminate. Da questa necessità di concentrazione sarebbero nate da Caravaggio le "figure di taglio" che diventano per Moretti personaggi protagonisti, inediti e destabilizzanti, che si affacciano nelle sue composizioni architettoniche. Che avanzano oltre l'incerta delimitazione planare dei prospetti, protendendosi verso l'osservatore con il loro tormentoso profilo – come la testata dell'alto muro che nel prospetto nord della Saracena spartisce il volume della terrazza da quello della torre – o con la loro massa compatta che si cimenta in un racconto denso di quanto accade

dietro l'involucro. È il caso di via Corridoni, due edifici a lama ricchi di espedienti formali eppure ritratti con insistenza sempre di profilo. Capita nella rivista "Spazio",<sup>21</sup> dove Moretti chiarisce l'aspetto barocco della casa-albergo confrontando la sua opera con la *Cena in Emmaus* di Caravaggio e la facciata della chiesa di Santa Croce in Gerusalemme di Passalacqua e Gregorini. Nel primo lo stupore del pellegrino, che di fatto è il protagonista dell'opera, è reso dal braccio che si protende contro l'osservatore e che quasi sfonda la tela, dal palmo della mano che si apre come dietro un gesto improvviso e per mezzo dei colpi di luce riversati su quel fianco che assomma la potenza evocativa ed espressiva dell'intera figura. Così accade nella chiesa di Santa Croce in Gerusalemme, dove i rigonfiamenti della facciata indicano la volontà di espansione dello spazio interno: l'unico lato visibile di tutto il corpo, incastonato nel convento, è trattato come indizio e manifesto di un'intera concezione spaziale. Allo stesso modo, nelle case-albergo l'esegesi del funzionamento dell'edificio avviene proprio grazie all'eloquenza del fianco e al messaggio inequivocabile che solo da esso promana: due blocchi chiusi indicano uno spazio privato, quello più intimo delle camere, mentre l'ininterrotta vetrata è l'immagine esterna della testata del lungo corridoio che trapassa da parte a parte l'edificio. Questo fianco, tre volte fotografato da uno sguardo "cinematico" nel volume-antologia del 1968,<sup>22</sup> diventa il manifesto emblematico delle case-albergo milanesi, come se tutto il pensiero che ha mosso la progettazione si potesse compendiare nell'immagine della massa che si fa superficie squarciata.

All'inverso, certe "figure di taglio" si riducono ad incisioni, preludio di assenza di materia, in "vuoti di taglio", potremmo chiamarli, come quello che allontana i due blocchi che conformano la palazzina del Girasole. Sono vuoti che conservano

una forte carica semantica; sono indizi del funzionamento dell'oggetto: il vuoto esterno può rappresentare la proiezione di una corte interna (palazzina del Girasole), o null'altro che il significato di se stesso, giunto di dilatazione che è spaccatura, interruzione di materia, al contempo "realtà" e sua "rappresentazione" (casa-albergo di via Corridoni, complesso di corso Italia a Milano). Siamo al cospetto dell'impiego della figura retorica della sineddoche che ebbe larga diffusione nella letteratura secentesca. La parte che significa il tutto, gli indizi che affiorano qua e là attraverso cui l'osservatore, ordinando con memoria e intelletto, si figura un'immagine totale: «In una spalla di taglio si nomina un'intera struttura umana, in breve spazio si concentra un mondo».<sup>23</sup> La veletta ritagliata che compare come coronamento delle case-albergo milanesi fa parte di questo gioco di disvelamenti: è un elemento astratto portato su uno (casa-albergo di via Bassini) o più supporti (casa-albergo di via Lazzaretto) che coincidono con gli elementi della struttura portante emersi in cima. Si può interpretare come una figura astratta, ma è certamente un dispositivo funzionale alla comprensione dell'aspetto costruttivo degli edifici.

#### Fra gesto e materia. Caratteri informali della Saracena

Come l'opera milanese dell'immediato dopoguerra è il risultato della frequentazione di alcuni artisti che a Milano ricostituivano nuove correnti e riscrivevano energici manifesti-proclami, questa villa, proprio perché immediatamente successiva all'avventura della rivista "Spazio" – e all'abbassamento delle luci della sua galleria che aveva accolto opere d'arte contemporanee sia europee che americane – evoca una nuova selezione di registri artistici che si avvertono vividamente trascritti sulla forma dell'oggetto, sulla sua superficie, su quello "strato comunicativo" che interagisce con la sfera emozionale del riguardante. La Saracena è una preziosa istantanea di una delle "forme" che assume l'architettura "altra" alla cui ricerca Moretti muove durante tutta la sua vita profes-



L. Fontana, *Concetto spaziale*, 1954.

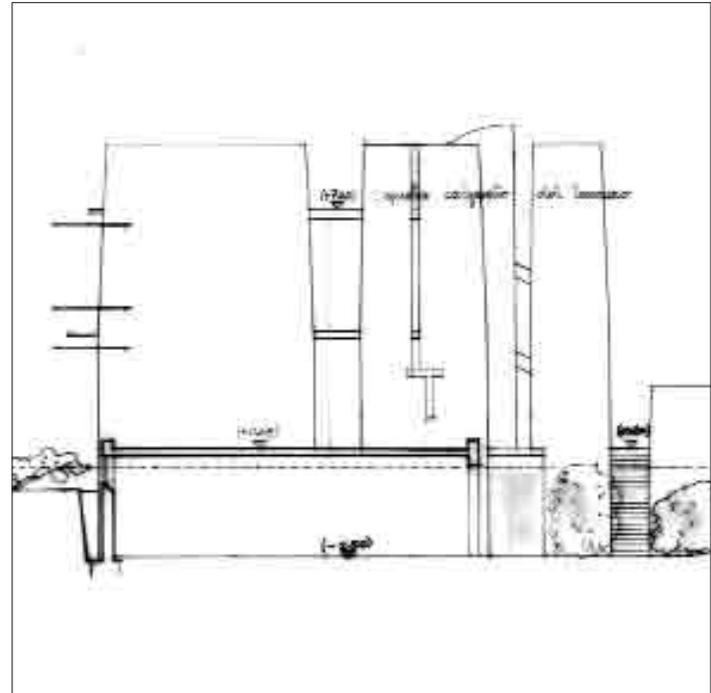
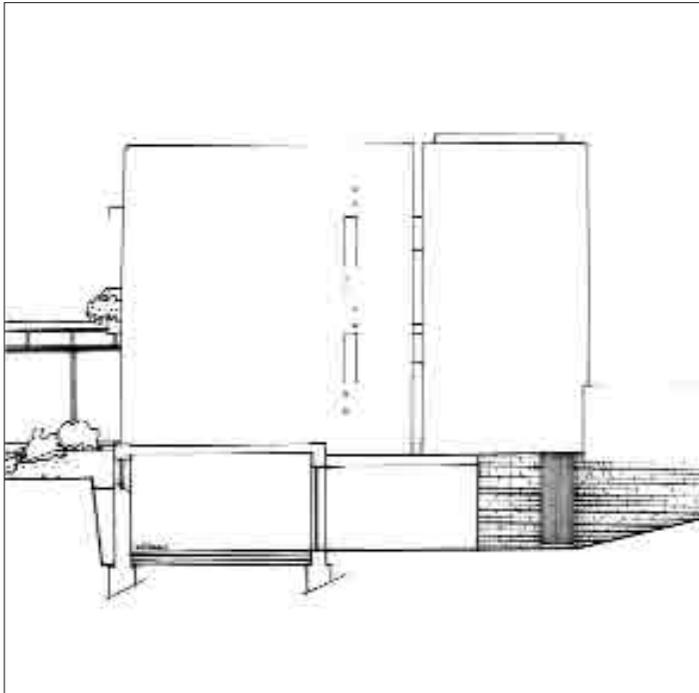


Complesso edilizio per abitazioni e uffici in corso Italia a Milano, 1949-1956, veduta del modello pubblicato in "Spazio", a. III, dicembre-aprile 1951, n. 6.

sionale, approdando a sempre inedite definizioni, cioè traduzioni in architetture di quegli assunti teorici formalizzati nei manifesti torinesi. Le "strutture di ripetizione", quelle "con differenziali di materia", e via via fino alle "strutture barocche a lettura musicale" che Moretti impiega quando predispone l'anello circolare di fruizione intorno alla Califfa e alla Moresca, sono categorie inserite nel ventaglio dei parametri che sostanziano l'atto progettuale, selezionate sul metro del debito intertestuale che il nostro architetto contrae con le mutevoli variabili culturali.

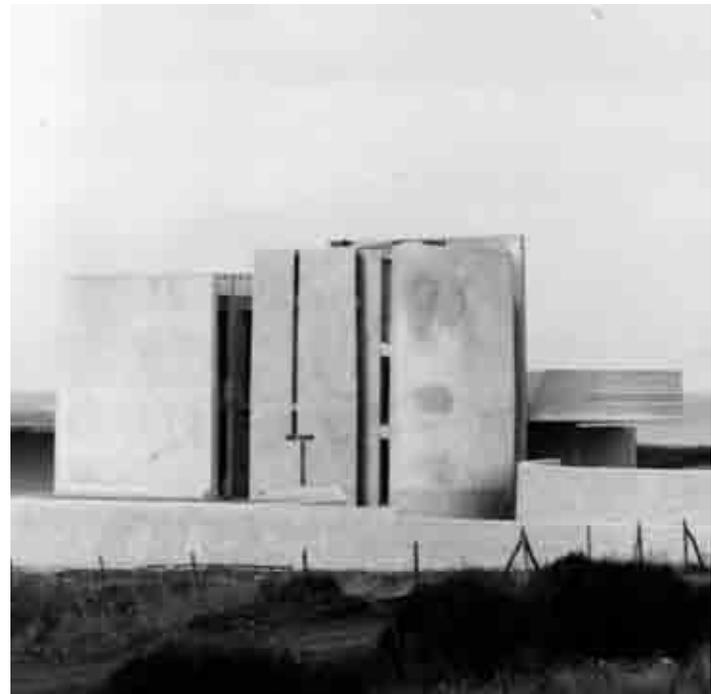
Nella Saracena Moretti impiega altri *Signifiants* della corrente Informale. Il progenitore della villa di Santa Marinella è, senza dubbio, il fianco scavato del masso più spettacolare del complesso di corso Italia dove imperano il gesto e le "metafore barocche"<sup>24</sup> di Fontana; dove la superficie squarciata è allegoria dello spazio infinito e inafferrabile che si produce dietro la vernice delle cose del mondo, oltre lo spazio che si percorre sulle assi scricchiolanti di un palcoscenico, dentro "lo strappo nel cielo di carta" del teatrino della vita che Pirandello svelava in *Uno, nessuno, centomila*. E che Fontana vividamente rappresenterà nei suoi Teatrini, metafore di una realtà altre, che l'artista provvede a rendere pallidamente avvertibile. In corso Italia Moretti mostra un volume pieno che poi prende ad intagliare sottilmente e a crivellare puntualmente, asportandone minuscoli tasselli. Mentre l'incisione si allarga e diventa squarcio, irregolare banda, orizzontale e scura, la superficie si lascia percorrere da un'ondulazione, fa un *pli*.<sup>25</sup> In una versione precedente<sup>26</sup> Moretti era stato più rigido: una griglia regolare di fori quadrati (una matrice di 9x27 che assicurava un rapporto proporzionale di 1:3) controbilanciava l'ampia superficie ermetica: come in alcune prove dei *Concetti spaziali*, successive al progetto del complesso che Moretti presenta su "Spazio" ma contestuali ai lavori di realizzazione, dove Fontana allineava ordinatamente i fori su 9 file orizzontali nel campo inferiore della tela. In questa precedente versione, il prospetto della "nave" verso via Rugabella subisce due fratture che lo dividono in tre superfici, ciascuna con un angolo di rotazione differente che le porta a richiudersi verso sud, saldandosi all'alta, sottile e piena facciata su corso Italia. La frammentazione del prospetto in una spezzata e gli squarci che si aprono nei punti dove ciascuna ruota rispetto alla precedente suggeriscono l'immagine di uno schermo apposto, di un volume che non è ancora massa.

In secondo luogo, mentre l'ultimo tratto (costituito dall'insieme blocco chiuso-superficie perforata) è avvertito come unità in sé conclusa, governato da una regola di composizione chiara, lo squarcio batte una pausa e introduce il motivo dello scavo delle logge: nuovo "fuoco compositivo", altra norma da ricercare e affiancare a quella già decodificata. In alto, il corpo conserva un profilo piano, statico e compiuto. Nella soluzione finale anche quel filo sarà percorso dal fremito che irregolarizza la poderosa trave reggente il masso in aggetto, congrua conclusione di un volume che ormai si vuole massa in movimento, su cui



Villa La Saracena a Santa Marinella (Roma), 1954-1957, prospetto orientale, versione di studio (ACSRo, Fondo Luigi Moretti).

Veduta del fronte occidentale (AMMRo).



Prospetto orientale, versione di studio (ACSRo, Fondo Luigi Moretti).

Veduta del fronte orientale (ACSRo, Fondo Luigi Moretti).



Villa La Saracena a Santa Marinella (Roma), 1954-1957,  
scorcio dell'ingresso (AMMRo).

l'occhio scorre alla ricerca di un luogo dove riposare. Nella villa di Santa Marinella capita qualcosa di più. Esaminiamo la superficie della torre delle camere a partire dal lato est. L'evoluzione progettuale procede verso la frammentazione del pastoso inviluppo: dapprima un'incisione da cima a fondo spartisce il corpo scala da quello delle camere, seguita da due fessure oblunghe e una serie di piccoli fori (che in una fase prossima a quella finale compaiono fugacemente anche nella parte alta del prospetto verso strada). Poi si procede asportando materia per inserire una vanella fra i bagni e le camere. Questa operazione comporta una deformazione lungo i lembi delle superfici recise, come capita ad una tela in tensione quando i bordi sono investiti da un gesto fendente. Infine, i tagli oblungi si compattano in un'unica fessura che rappresenta una novità nel panorama morettiano: infatti, essa appare anticipata da un leggero solco, una scorticatura che fa sentire l'affondare dello strumento nel magma vivo della materia. Moretti segna, poi incide e svuota con forza progressiva rivolgendosi ancora una volta per "simpatia simbolica" allo spettatore che con gli occhi ripercorre il gesto e con i sensi l'avvertimento della lesione. Ne vien fuori una figura totalmente astratta, composta da due elementi filiformi – uno trapassante; l'altro, più corto, solo abraso – che si innestano, slittati, su un segmento orizzontale ottenuto come per piallatura della superficie. Così, attraverso le incisioni si traguarda lo spazio latente nel buio senza riuscire a fissarlo: dispositivi che preservano l'essenza mediterranea della casa, certo, ma provengono dallo stesso alveo culturale da cui hanno ricevuto dignità artistica i "concetti spaziali" di Fontana, nella versione "Attese" connotata dalla sequela di tagli penetranti nello scuro per rimanere anidati dentro il misterioso antro oltre la tela. I tagli fontaniani compaiono a partire dal 1958, in alcune prove su carta,<sup>27</sup> quando la Saracena era già realizzata.

Nel prospetto ovest della torre si produce una lesione analoga sopra la porta di accesso alla terrazza: Moretti segna, poi incide e svuota con forza progressiva, ponendosi fra lo *Studio per Lo strappo* di Burri e la versione primi anni Cinquanta dei *Concetti spaziali* di Fontana – dove le file di buchi sono annegati nella materia talvolta esuberante<sup>28</sup> –, sovvenendosi pure delle suggestioni avvertire durante la «contemplazione delle palpebre o delle labbra dei visi di Antonello da Messina come aperti da una lama tagliente in un tessuto originario chiuso».<sup>29</sup> Procedendo oltre, appare un'altra strana figura: ancora una fessura sormontata da un leggero solco, una sorta di graffio, impostata in basso su di una soglia di marmo che stranamente suggerisce un accesso. Ma un varco di 35 cm non lo si attraversa neppure di sbieco: si tratta di uno scherzo? O di un ripensamento? O della messa in scena di un intervento successivo di riduzione di un'apertura? E se si volge lo sguardo poco più in là, ecco prodursi la figura più buffa e inesplicabile della Saracena: una parte dell'imposta del serramento filiforme sbrodola giù verso il basso.

È palese che Moretti imprima sulla superficie della villa delle

figure non obiettive, autoreferenziali, già disseminate nell'opera milanese: cosa poteva significare la tormentata fascia dell'edificio a ponte su cui poggia la "minacciosa cima" in corso Italia? E perché si impenna mentre si congiunge al braccio proveniente su via Rugabella? Si può concludere che quel triangolo serve ad assorbire il salto di quota da uno a due piani sopra il basamento, ma poi non si spiega perché l'irregolarità si propaghi fino a investire il coronamento di tutto l'edificio. D'altronde Moretti insegna che il peso bisogna farlo sentire. Se allora si applica la prospettiva dell'*Einfühlung*, si può parlare di deformazioni degli elementi portanti sotto l'azione di carichi insopportabili, come se la materia venisse fissata l'attimo prima di subire la rottura dei legami coesivi. Allo stesso modo, nel caso della Saracena, possono essere interpretati quegli addensamenti di materia sia sulla superficie della balaustra che aggetta, sia nella parte alta del suo supporto: fasce astratte come modanature, che però accelerano i tempi di lettura dei "fuochi compositivi" su cui si appongono.

Queste "rughe" ci traghettano verso un altro "significante" dell'Informale che si orienta verso la ricerca materica e converge in quella categoria che Tapié definirà «de la métaphysique de la matière à l'espace métaphysique».<sup>30</sup> Moretti cesellatore, certo; ma anche "matericologo", e come Tapiés, Burri, Damian, e tutti coloro che convergeranno nella schiera del *Baroque Ensembliste*, è erede del modo barocco di intervenire sulla materia sperimentando imprevedibili trasmutazioni con prassi alchemiche. Sulla superficie della Saracena si addensano gesti mediterranei, cretoni di pozzolana, cemento bianco e latte di calce trasfigurati in stratificazioni e sottrazioni, in lucori e ruvidezze, per sollecitare il tatto, quel senso ancestrale del creare le cose del mondo, plasmandole; oppure per sobillare certe memorie di «incrostazione delle antiche "giare" rimaste per secoli nel mare. Quelle incrostazioni che fuori del mare hanno sempre intorno il mare»,<sup>31</sup> come Moretti vuole far credere, spargendo intorno l'odore sapido di salmarino. Senza



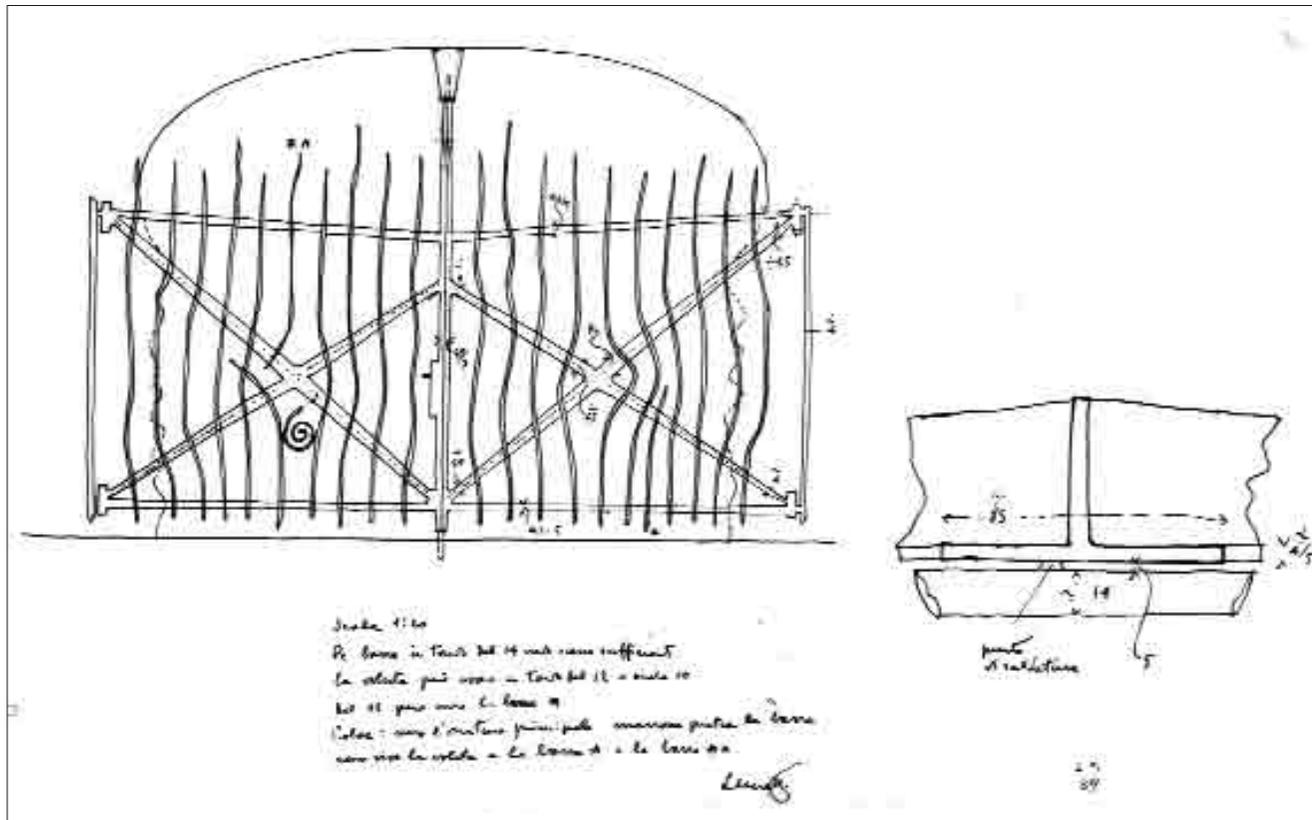
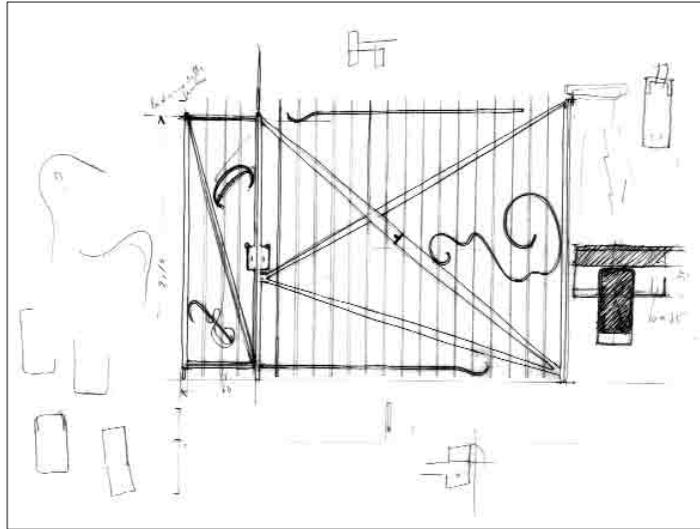
A. Burri,  
studio per *Lo strappo*, 1952.

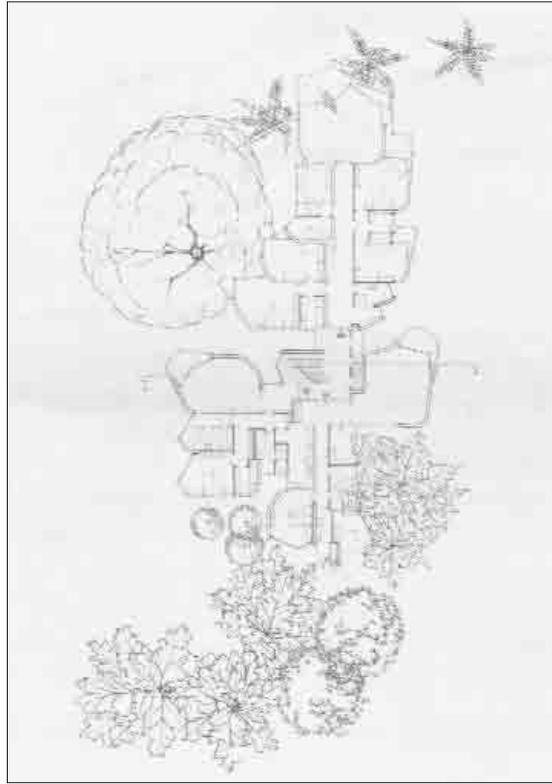
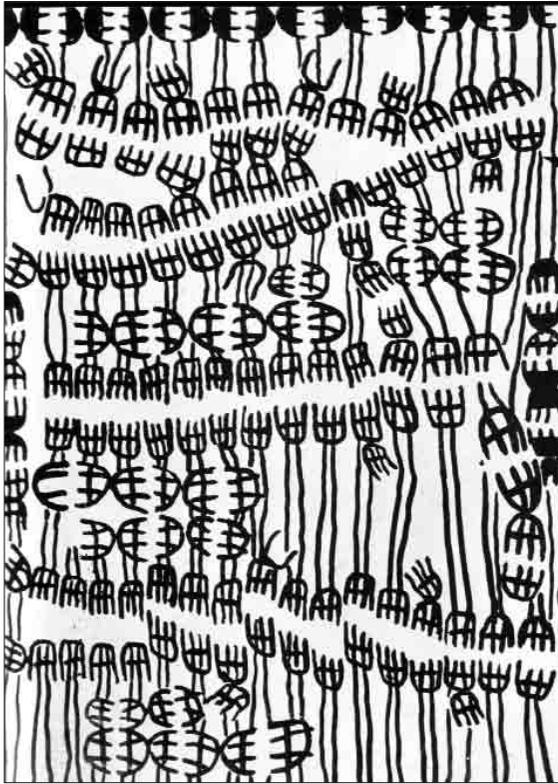


L. Moretti, copertina di "Spazio",  
a. II, luglio-agosto 1951, n.5.

Villa La Saracena a Santa Marinella (Roma), 1954-1957,  
studio del cancello del grottone (ACSRo, Fondo Luigi Moretti)  
e dettaglio del cancello di Claire Falkenstein.

Casa Il Girasole a Roma, 1947-1950,  
studio del cancello dell'autorimessa  
(ACSRo, Fondo Luigi Moretti).





G. Capogrossi,  
*Peinture*, 1950  
(da M. Tapié, *Un Art Autre...*,  
Gabriel Giraud et fils,  
Paris 1952).

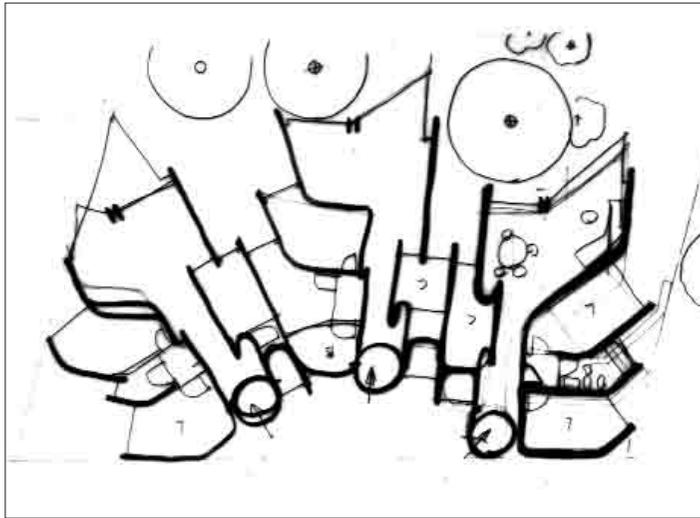
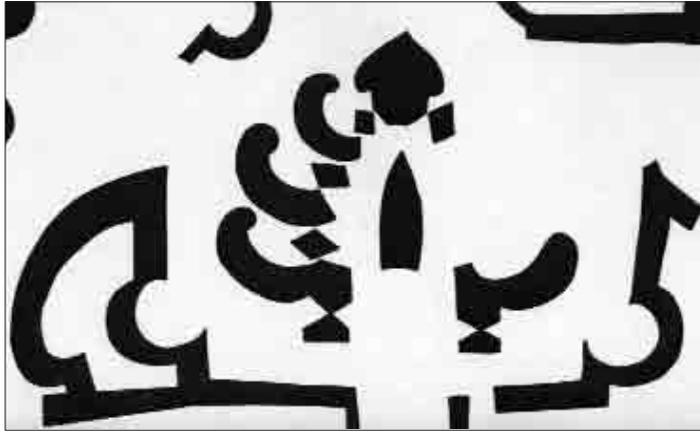
Progetto  
per un nucleo residenziale  
ex albergo Eden  
a Genova-Nervi, 1954-1960,  
pianta al livello delle chiome  
degli alberi  
(ACSRo, Fondo Luigi Moretti).

dubbio procede per conferire “qualità emotive”<sup>32</sup> ai muri, anche a quelli interni dove l’autore impiega doti di artista non-figurativo: nei disegni di studio del camino, su cui si raccomanda venga disteso un «intonaco poco più granoso di quello della galleria» in cui murare «9/10 maioliche di diverso diametro di forte colore, interessanti di disegno possibilmente rustiche»,<sup>33</sup> o sulle alzate dei gradini della lunga promenade dove si disegnano quadri astratti, che si nutrono dell’accostamento delle sottili bande di lavagna alle piastrelle di «ceramica smaltata di Napoli»,<sup>34</sup> secondo le leggi ottiche dei pesi grafici che Moretti aveva sperimentato nella copertina del numero 5 di “Spazio”. Il trattamento della superficie esterna della Saracena sollecita immagini stipate dentro repertori formali che la scienza e l’arte offrivano proprio negli anni della progettazione della villa. Se le concrezioni di materia puntiformi, talvolta ordinate per bande, rimandano alle figurazioni di fibre vegetali o di componenti ematiche osservate al microscopio dagli scienziati e poi divulgate sulle riviste che si occupavano di arte,<sup>35</sup> le vibrazioni della luce sui grani e i punti d’ombra sparsi sotto i rilievi si ancorano vividamente ad alcune sperimentazioni di Fontana, in particolare ad uno dei *Concetti spaziali* che appare sulla copertina di “Domus” del gennaio del 1955 e che l’autore replicherà come stoffa e come lampada, oggetti d’arredamento divulgati ossequiosamente dalla stessa rivista.<sup>36</sup>

E Moretti muove alla ricerca di una *texture* anche quando si cimenta nel progetto dell’ultimo filtro all’immagine del mare: il cancello del grottone. Ne aveva già disegnato diverse di ba-laustre e cancelli, che prescriveva venissero realizzati in ferro

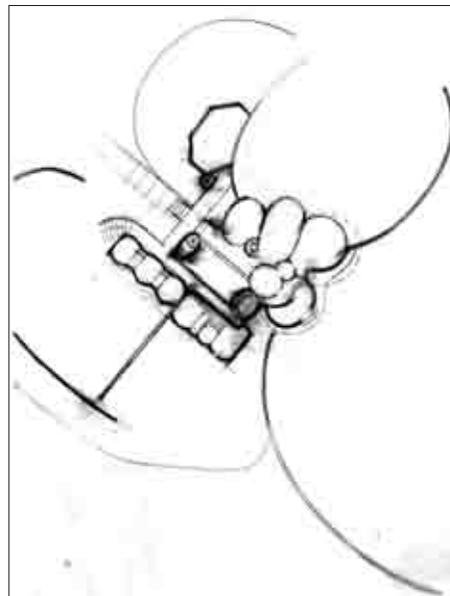
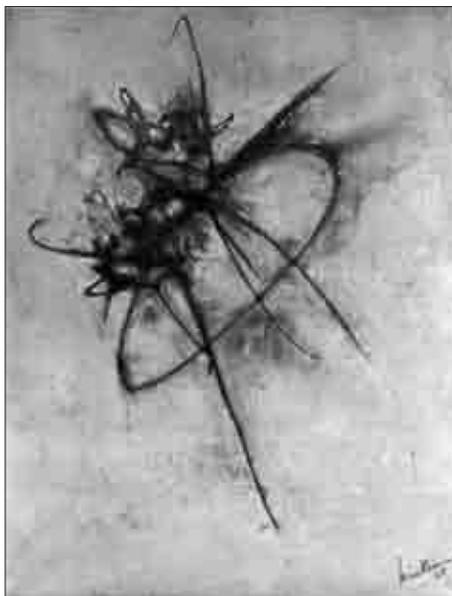
battuto: un esempio è la chiusura dell’autorimessa della palazzina del Girasole, conformata da tre strutture sovrapposte (un modo di procedere che ricorda quello di Serpan e di Michelangelo): l’ossatura portante composta da elementi verticali e diagonali; sopra, una teoria di puntelli verticali dal passo regolare; infine qualche orpello fatto di segni curvi e lance ad uncino. Anche del cancello in questione Moretti produce diverse versioni, più semplificate, dove le stratificazioni si riducono a due gruppi. Quella finale è costituita da un sistema diagonale di barre di maggior diametro di color nero a cui è saldata la serie di puntelli “mossi”, in guisa di rampicanti ondulanti sul loro sostegno, di color marrone. In rosso l’unica voluta e la barra fratta che le pende sopra. Ad un certo punto Moretti si dovette convincere che solo Claire Falkenstein<sup>37</sup> avrebbe potuto tessere, con le sue sperimentazioni materiche, l’ultima sbalorditiva scena di un’opera sensuale: abbandona così i suoi disegni del cancello e ne affida la realizzazione alla scultrice.

La chiusura del grottone fu eseguita di strisce di ferro battuto, assottigliato, appiattito e arrotondato alle estremità, forgiato in forma di “U”; che si ritorcono, si intrecciano, si stringono e premono intorno alle grosse gemme di vetro colorato, definendo una trama che, come quella delle ragnatele, non ha più un verso e un recto; alla stregua di una matassa di bave organiche serra l’accesso della villa alla marina; come una sinodoche basta da sola a significare una casa “gelosa”, annidata sulla roccia; alla maniera di una struttura reticolare rimane isostatica e autoportante e rifiuta qualsiasi sistema di irrigidi-



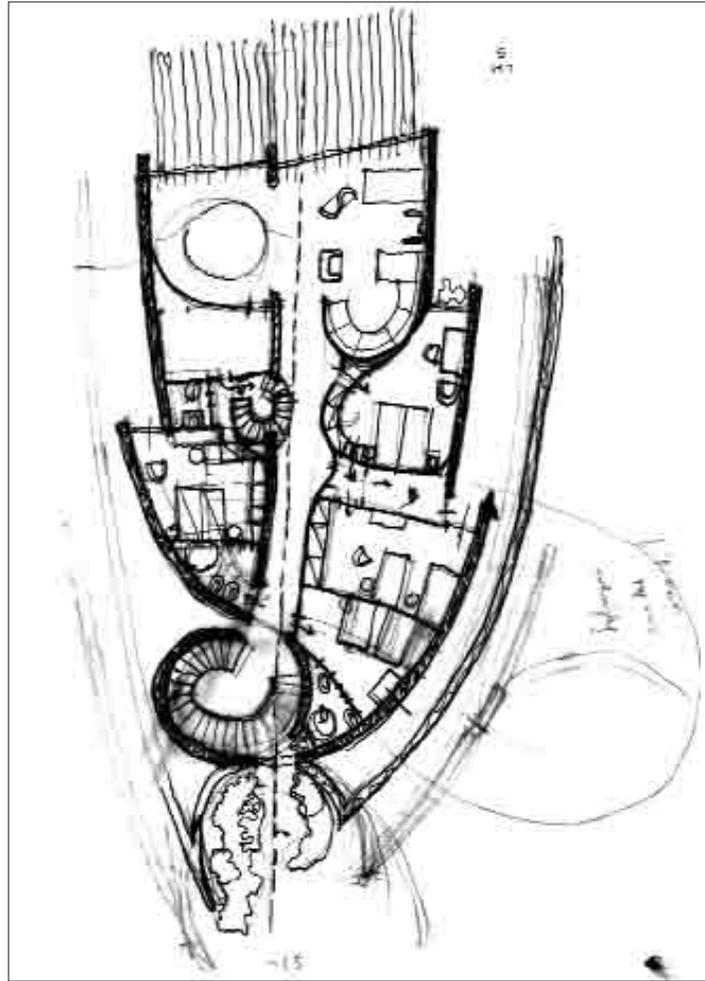
Interpretazione critica degli allievi di Bruno Zevi delle fortificazioni della città di Firenze di Michelangelo.

Villa Samaritani a Santa Severa (Roma), 1970-1973, studio di pianta (ACSRo, Fondo Luigi Moretti).



G. Mathieu, *Le Grand Scorpion*, 1948 (da M. Tapié, *Un Art Autre...*, Gabriel Giraud et fils, Paris 1952).

Progetto per villa Modugno a Roma, 1959-1960, studio di pianta (ACSRo, Fondo Luigi Moretti).



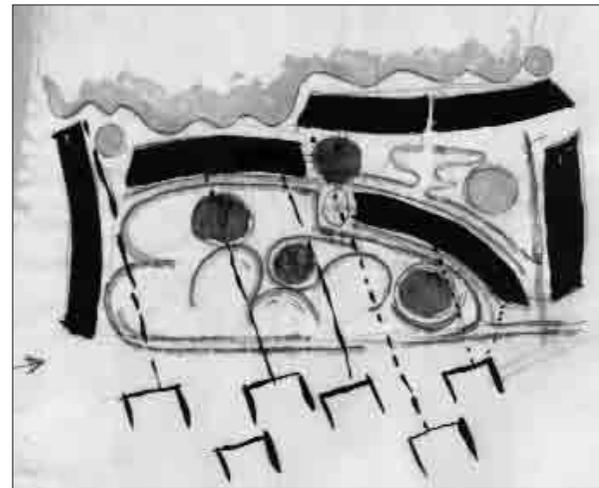
Villa La Moresca a Santa Marinella (Roma), 1967-1981, studio di pianta (ACSRo, Fondo Luigi Moretti).



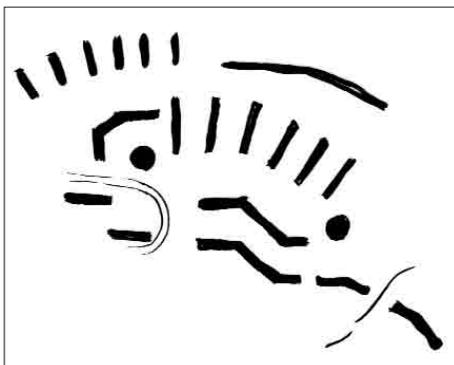
H. Michaux, *Hiéroglyphy*, 1950  
(da M. Tapié, *Un Art Autre...*, Gabriel Giraud et fils, Paris 1952).



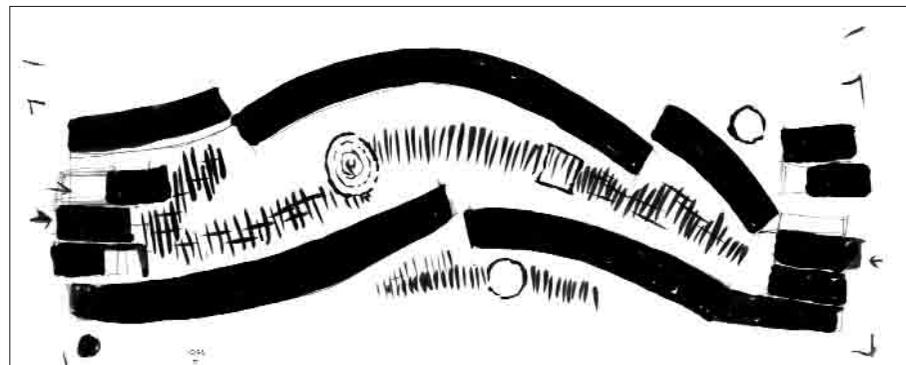
D. Insho, logo dell'ICAR (International Center of Aesthetic Research).



Progetto per un centro residenziale a Rocquencourt (Parigi),  
1970-1973, con J. Dubuisson, schizzo planimetrico  
(ACSRo, Fondo Luigi Moretti).



Progetto urbanistico di un nuovo quartiere coordinato  
nelle zone Torrino, Montorio e Prato Verde a Decima  
(Roma), 1964-1972, schizzo planimetrico  
(ACSRo, Fondo Luigi Moretti).



Centro residenziale all'Olgiatea (Roma), 1970-1973,  
con P.L. Borlenghi, L. Causa, G. Quadrella,  
schizzo planimetrico  
(ACSRo, Fondo Luigi Moretti).

mento. «Racconto avventuroso», scriverà Moretti a proposito del carattere informale dell'arte di Serpan e Falkenstein, con «uno o più battiti fissi e inamovibili»<sup>38</sup> e infatti il ridondare imprevedibile del ferro, lungo percorsi confusi e labirintici, aggrovigliati, è puntinato dal luore del vetro che segna e salda i punti fissi dell'apprendimento. Anche nel cancello di Santa Marinella l'artista rende tangibile il concetto della continuità dello spazio che emerge vivido attraverso la traforatura di uno schermo che non impedisce allo spazio di fluire, insinuandosi anche negli interstizi fra le sovrapposizioni delle strisce, in quei meandri che l'artista definisce «moving points».<sup>39</sup>

Nel 1958, sull'invito alla mostra personale della Falkenstein dal titolo *Object-Gravure* alla galleria romana Il Segno, il cancello troneggia in due grandi immagini del fotografo Savio. «Prima che forme inventa materie» commenta Moretti.<sup>40</sup> Materia trasfigurata, *autre*, «contraddittoria e ambigua, ansiosa di mondi trasparenti, greve di scabra perdizione»,<sup>41</sup> che anela a disperdersi come gli involucri barocchi sotto l'azione di uno spazio debordante. Già *Leda col cigno*<sup>42</sup> dovette colpire Moretti per la forza con cui era reso tangibile l'anelito della superficie a diventare volume, lo spettacolo della «materia che nega se stessa nell'atto di esistere [...] che mentre si forma per chiudersi si nega».<sup>43</sup> In tal senso si può ammettere che le superfici fratte della Saracena, che non arrivano a chiudersi per completare i volumi, dove la densità di materia diventa rarefatta nelle abrasioni, arriva a disperdersi nell'assenza di corporeità dentro squarci e tagli, derivino dallo stesso alveo di riflessioni sulla nuova arte che lotta per l'affrancamento dai vincoli fisici della corporeità.

#### “Signifiants de l'Informel” nelle opere successive

Gli anni della realizzazione della Saracena coincidono con quelli della progettazione del Complesso residenziale a Genova Nervi (1954-1958). La pianta degli edifici è organica, di un disegno “vegetale” assimilabile a foglie orientate con la punta verso il mare; gli alti volumi sono fratti e discontinui per le incisioni verticali a tutt'altezza da cui entrano lame di luce e strisce di paesaggio; gli involucri erano pensati simili a quelli della Saracena, bianchi, scabri, con l'aggiunta decrescente di grani di quarzo dall'alto verso il basso, in modo da renderli gradatamente rilucenti. E in segno di un'intesa artistica ormai consolidata con la Falkenstein, Moretti le avrebbe affidato la creazione delle balaustre dei balconi in ferro battuto e vetro, un ricamo organico rifrangente sopra un ordito, ancora una volta sperimentale, “di una materia viva cangiante”. Nell'impianto planimetrico di questo progetto Moretti torna a servirsi delle “strutture di ripetizione” ma in modo affatto differente dall'impiego nei prospetti dell'opera milanese. Nelle case-albergo, infatti, il segno-finestra, singola o binata, rimaneva invariato, mentre a subire modifiche erano soprattutto le sequenze e le regole aggregative. Nel progetto di Genova Nervi

ci si accorge che il segno-camera mentre si itera si trasforma dimensionalmente, purtuttavia conservando le proprietà topologiche che lo rendono percettibile come membro della stessa famiglia di figure, quella dei lembi fogliari saldati lungo la nervatura-corridoio. Il segno che si ripete alterandosi e definendo strisce di vuoti all'interno del quadro appartiene anche al modo di comporre di Capogrossi: “strutture d'insieme iterate” come variazione continua di un tema che non arriva a ricevere una forma finale compiuta, dirà Moretti negli anni torinesi dell'ICAR che si sentono già nelle ripetizioni di superfici curve dell'allestimento del padiglione del Lazio all'Esposizione “Italia '61”. In quest'opera, la curva iterata rinserta una sequenza di cavità in cui si manifesta la storia gloriosa dell'Urbe e del suo territorio, trattenuta dall'alto entro calotte sospese come coperchi che qua e là rendono lo spazio più intimo. Non è accaduta per caso la palazzina San Maurizio, che è di quegli anni, e neppure il complesso del Watergate dove le lunghe lame dei balconi, disuguaglianze sovrapposte che avanzano fuori e si ritraggono disordinatamente, segni iterati al di fuori di una regola subito comprensibile, organizzati in “strutture di ripetizione” stranianti, rendono lo spettacolo dell'imperante entropia che domina il rapporto fra lo spazio interno e il mondo.

Intanto, la riscoperta dei possenti segni organici delle fortificazioni per la città di Firenze disegnate da Michelangelo, celebrato nell'anniversario dei quattrocento anni dalla morte («un'enciclopedia di cavità “informali”»<sup>44</sup> restituite dagli allievi di Zevi in rappresentazioni critiche), l'assonanza con la girandola di volute segniche di Carla Accardi e con la sarabanda delle “U” di Claire Falkenstein, dovettero orientare Moretti verso l'apprezzamento del segno assoluto, di carattere prevalentemente zoomorfo. La pianta della villa La Califfa ha il sembiante della traduzione spaziale della cifra cava di Capogrossi; le ville La Moresca e Samaritani, entrambe molto tarde, sono fossili levigati dal tempo; *Le Grand Scorpion* di Mathieu, una delle tante tracce di «gigantesques orthoptères»,<sup>45</sup> dove il segno scaturito da un gesto irruente definisce una forma animale, si ripete nello schizzo planimetrico del progetto di villa per Domenico Modugno sull'Appia (1959-1960) e in quello per il generale Graziano (1961-1963).

Infine, non passa senza lasciar traccia la corrente del Lettrismo a cui l'ICAR, proprio nel fortunato 1964 dedica la mostra *Hypergraphies*,<sup>46</sup> ancora una declinazione della «Morphologie autre»,<sup>47</sup> quest'ultima vessillo dell'avventura torinese sintetizzata, significativamente, in un *kakemono* ideato da Insho. Già anticipato nei *Hiéroglyphes* di Michaux<sup>48</sup> – impresse da Tapié nella retrocopertina di *Un Art Autre* – il potere visivo della lettera muta sostanza la nuova poesia di parole, una poesia dipinta, auscultata mediante le crittografiche relazioni spaziali impresse sulla tela. Megasegni provenienti da alfabeti di tutte le lingue, quando non sono di fantasia, si affiancano alle microlettere incatenate a figurare altre scene, dove ogni minuscolo elemento, di per sé muto, acquista eloquenza solo



Progetto per un centro residenziale a Rocquencourt (Parigi),  
1970-1973, con J. Dubuisson, schizzo prospettico (ACSRo, Fondo Luigi Moretti).

quando si rivela indizio di una realtà altra, totalmente differente dalle consuete associazioni. Dapprima repute manifestazioni della categoria d'insieme "Intuizioni spaziali"<sup>49</sup> – in compagnia delle "strutture di ripetizione" e delle calligrafie orientali – dal 1965 le opere dei letteristi Isou, Spacagna, Lemaitre, Jessemmin, Altman, Giò Minola entreranno nella collezione permanente del «nostro museo privato sul Barocco d'Insiemi (o Barocco Generalizzato)»<sup>50</sup> come una delle declinazioni più pregnanti. E pregni di grafismo sono gli schizzi per

l'irrealizzato quartiere parigino di Rocquencourt (1971) dove i campi di inchiostro nero che significano l'ingombro degli edifici sono opere calligrafiche, dove la cifra orientale suggerisce la composizione, o, meglio, l'"Intuizione spaziale", mentre le notazioni musicali e metriche degli accenti si riproducono nelle cinque variazioni della struttura ripetuta dei balconi: «lungo, medio, rovescio, semibreve, breve».<sup>51</sup> Così, in un annientamento tutto "letterista" del significato abituale di spazio esterno annesso all'appartamento, i balconi significano estroflessione dello spazio interno, violento e contenuto, nonché spartito musicale: battono un ritmo, scandiscono un tempo di lettura.

- \_1. B. Croce, *Interpretazione negativa e interpretazione positiva del Barocco*, "La Critica", vol. XXVII, 1929, pp. 77-80. Croce innerva la rivalutazione dell'"arte secentesca" sul conferimento, alla nozione di Barocco, di un contenuto "artistico-storico", "artistico-ideale", ed "etico" (o "spirituale"). La declinazione "artistico-ideale" ha contribuito alla costruzione di una categoria "metastorica": il Barocco si profilerebbe alla stregua di una costante che, emergendo con intermittenza in tempi e luoghi distanti, avrebbe connotato certe produzioni artistiche affiorate nel corso della Storia. Un'ampia trattazione sulla rivalutazione del Barocco nel Novecento, sulla particolare declinazione morettiana e sulle interazioni con l'arte informale sono contenuti nella mia tesi di dottorato "*La Saracena*" entre *suggestions méditerranéennes, baroques et informelles* da cui il presente saggio è stato tratto.
- \_2. La sua teoria del Barocco metastorico e la definizione delle qualità degli insiemi barocchi (e non) è contenuta in L. Moretti, *Strutture di insiemi*, "Spazio", estratti, aprile 1963, s.p., ripubblicato come *Strutture d'insiemi*, in L. Moretti, M. Tapié, F. Bayl, *Musée-Manifeste. Structures et Styles autres*, edizioni Fratelli Pozzo, Torino 1964.
- \_3. Il fautore più estremo della rivalutazione "artistico-ideale" del Barocco fu Eugenio D'Ors. Egli prestò fede all'esistenza di sistemi sovratemporali, gli "Eoni", che acquistano di tanto in tanto realtà storica diventando immanenti per poi tornare a dissimularsi dietro le pagine della Storia. Il Barocco, in quanto Eone, avrebbe dunque duplice sostanza, fenomenica ed eterna cioè spirituale, e del "classico" rappresenterebbe il polo dicotomico indebitamente occupato dal "romantico" che gli è successivo e si configura soltanto come una delle sue specificazioni storiche. Dunque, tutta la storia, in senso lato, da quella artistica, a quella civile e spirituale viene riletta in chiave di rapporto oppositivo fra due forze, generate da due differenti stati d'animo dell'umanità: il classico, misurato e razionale, "lo stile delle forme che pesano" e il Barocco, tutto passione e irruenza, "agitatore di forme che volano" (Cfr. E. D'Ors, *Del Barocco*, Rosa e Ballo editori, Milano 1945, I edizione *Du Baroque*, 1930. Le citazioni sono in E. D'Ors, *Del Barocco*, SE, Milano 1999, p. 71).
- \_4. L. Moretti, *Forme astratte nella scultura barocca*, "Spazio", a. I, ottobre 1950, n. 3, p. 20.
- \_5. *Ibidem*. Nello stesso saggio Moretti incentra l'analisi di alcune opere barocche sulla scomposizione in "fuochi compositivi".
- \_6. M. Tapié, *Un Art Autre où il s'agit de nouveaux dévidages du Réel*, Gabriel Giraud et fils, Paris 1952. La citazione in italiano è tratta da M. Tapié, *Un art autre e altri scritti di estetica 1946-1969*, a cura di M. Bandini, Nike, Segrate 2000, p. 87.
- \_7. La rivista "United States Lines Paris Review" è fondata da George Mathieu nella primavera del 1953 con l'intento di creare un rapporto culturale privilegiato fra i due mondi artistici, americano ed europeo. La rivista è bilingue e propone uno spaccato dello stato delle nuove elaborazioni del pensiero e della scienza applicate a tutte le forme dell'arte, dalla musica al teatro, alla poesia, fino alle nuove frontiere della cibernetica e del nucleare. Nel primo numero viene divulgata la produzione pittorica di Tobey, artista americano ancora sconosciuto, che Tapié contestualizza nell'ambito dell'"Informale generalizzato" in *Incidences et devenir de l'art de maintenant*, pubblicato nello stesso numero (ora in M. Tapié, *Un art autre e altri scritti...*, cit., pp. 103-106). Il saggio di Luigi Moretti, *Structure comme forme* è pubblicato nella stessa rivista nel 1954 ed è qui che l'autore chiarisce, secondo una formulazione scientifica derivante dall'applicazione della teoria degli insiemi di Cantor e dei gruppi di Galois, i termini di struttura e forma. Il saggio è stato pubblicato in italiano con il titolo di *Forma come struttura*, "Spazio", estratti, giugno-luglio 1957, ora ripubblicato in F. Bucci, M. Mulazzani, *Luigi Moretti. Opere e scritti*, Electa, Milano 2000, pp. 182-184.
- \_8. M. Tapié, *Estetica in divenire*, 1956, ora in M. Tapié, *Un art autre e altri scritti...*, cit., p. 140.
- \_9. M. Tapié, *Un art autre...*, cit., ora in M. Tapié, *Un art autre e altri scritti...*, cit., p. 87.
- \_10. L. Moretti, *Forme astratte nella scultura...*, cit., pp. 9-20.
- \_11. «L'architetto Luigi Moretti ha enunciato un assioma, che spesso ho citato e commentato come una delle due basi – l'altra è la magia delle strutture artistiche – biunivoche del problema che qui ci interessa: "l'incantamento", che nella traduzione italiana presuppone più implicitamente l'incantesimo. Egli dice: "L'arte come l'amore, è un problema di incantamento". [...] l'incantamento è il risultato della comunicazione di un'opera d'arte con un amatore d'arte, ed è un valore assoluto» (M. Tapié, *Estetica*, 1969, ora in M. Tapié, *Un art autre e altri scritti...*, cit., p. 244).
- \_12. *Ibidem*, pp. 243-245.
- \_13. L'avventura torinese di Moretti e Tapié, consistente nella fondazione del-

- l'ICAR e successivamente del Museo "Barocco d'Insiemi", è accompagnata dalla redazione di due Manifesti: L. Moretti, M. Tapié, F. Bayl, *Musée-Manifeste...*, cit. e *Le Baroque Généralisé. Manifeste du Baroque Ensembliste* (a cura di L. Moretti, M. Tapié, Edizioni del Dioscuoro, Torino 1965). Il primo è redatto in occasione della mostra *Strutture e Stili. Pitture e sculture di 42 artisti d'Europa, America, e Giappone* allestita alla Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino nel 1962 con la collaborazione dell'ICAR e della parigina galleria Stadler e ne costituisce il catalogo delle opere esposte preceduto dai tre saggi critici di Moretti, Tapié e Bayl (si consulti a riguardo M. Tapié, *Intuizioni e strutture formali*, 1964 ora in M. Tapié, *Un art autre e altri scritti...*, cit., p. 213). Il secondo manifesto che Moretti e Tapié firmano è redatto in occasione della mostra *Museo del Barocco d'insiemi*, allestita all'ICAR, via Basilica 6, Torino 1965.
- \_14. G. Giani, *Spazialismo. Origini e sviluppi di una tendenza artistica*, edizioni Conchiglia, Milano 1956, s.p.
- \_15. ACSRo, *Fondo Luigi Moretti*, b. 4, p. 1, Luigi Moretti, «Capogrossi», dattiloscritto.
- \_16. G. Giani, *Spazialismo...*, cit.
- \_17. H. Wölfflin, *Rinascimento e Barocco. Ricerche intorno all'essenza e all'origine dello stile barocco in Italia*, Vallecchi, Firenze 1988, pp. 144-145 (I edizione 1888; I edizione italiana 1928).
- \_18. L. Moretti, *Spazi-luce nell'architettura religiosa*, "Spazio", estratti, 30 aprile 1962, s.p., ripubblicato in F. Bucci, M. Mulazzani, *Luigi Moretti...*, cit., p. 185.
- \_19. L. Moretti, *Discontinuità dello spazio in Caravaggio*, "Spazio", a. II, luglio-agosto 1951, n. 5, p. 8.
- \_20. H. Wölfflin, *Concetti fondamentali della storia dell'arte*, Neri Pozza, Vicenza 1999, p. 254 (I edizione 1915).
- \_21. L. Moretti, *Discontinuità dello spazio...*, cit., p. 7.
- \_22. G. Ungaretti, *50 immagini di architetture di Luigi Moretti*, De Luca, Roma 1968.
- \_23. L. Moretti, *Discontinuità dello spazio...*, cit., p. 7.
- \_24. Si allude al titolo della mostra di G. Cortenova (a cura di), *Lucio Fontana metafore barocche*, catalogo della mostra (Verona, palazzo Forti, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, 26 ottobre 2002-9 marzo 2003), Marsilio, Venezia 2002.
- \_25. Si consulti G. Deleuze, *Le pli. Leibniz et le Baroque*, Les Éditions de Minuit, Paris 1988, dove si sostiene che il Barocco procede operando mediante la "piega", sia essa fatta di luce o di materia.
- \_26. Le fotografie del modello di una precedente versione del Complesso sono pubblicate in "Spazio", a. III, dicembre 1951-aprile 1952, n. 6, pp. 43-44.
- \_27. F. Tedeschi, *Lo spazio come spazio*, in G. Cortenova (a cura di), *Lucio Fontana metafore...*, cit., p. 58.
- \_28. L'opera *Studio per Lo strappo* fu esposto da Burri alla Biennale di Venezia del 1952, acquistato da Fontana in quell'occasione e poi esposta come opera "spazialista" nella galleria Blu di Milano nel 1957 (F. Tedeschi, *Sul "magistero" di Fontana. Fontana nell'avanguardia milanese degli anni Cinquanta-Sessanta*, in G. Cortenova (a cura di), *Lucio Fontana metafore...*, cit., p. 147 e F. Tedeschi, *Lo spazio come spazio*, cit., pp. 48-50).
- \_29. L. Moretti, *Ultime testimonianze di Giuseppe Vaccaro: chiesa di San Gregorio Barbarigo a Roma*, "L'Architettura. Cronache e storia", luglio 1972, n. 201, p. 148.
- \_30. M. Tapié, *De la métaphysique de la matière à l'espace métaphysique*, in L. Moretti, M. Tapié, F. Bayl, *Musée-Manifeste...*, cit., s. p.
- \_31. ACSRo, *Fondo Luigi Moretti*, b. 15, p. 2, Luigi Moretti, «S. Marinella», dattiloscritto.
- \_32. *Ibidem*, b. 8, p. 2, Luigi Moretti, «Architetto Luigi Moretti - Casa al mare in Santa Marinella (Roma)», dattiloscritto con correzioni autografe.
- \_33. *Ibidem*, Luigi Moretti, note a margine dell'elaborato grafico 54/161/23 or.
- \_34. *Ibidem*, b. 12, p. 2, «Villa Malgeri in Santa Marinella. Relazione tecnica».
- \_35. Si consulti N. Schoffer, G. Habasque, J. Bureau, *Électronique - Optique nouvelle*, "Aujourd'hui. Art et Architecture", marzo-aprile 1955, n. 2, pp. 30-33.
- \_36. L'immagine in copertina di "Domus", gennaio 1955, n. 302 rappresenta un «tessuto d'arredamento della manifattura Isa di Busto Arsizio, disegno di Lucio Fontana: Concetto spaziale». La stessa immagine è riproposta nella rubrica "Rassegna domus" dedicata a «nuovi tessuti italiani per arredamento» in "Domus", maggio 1955, n. 306; e ancora nella stessa rubrica, dedicata a «lampade disegnate da artisti» in "Domus", ottobre 1955, n. 311, dove rappresenta una «decorazione luminosa».
- \_37. Su Claire Falkenstein si consultino M. Tapié, *Claire Falkenstein*, De Luca, Roma 1958; C. Falkenstein, *Claire Falkenstein*, Fratelli Pozzo editori, Torino 1962;

- N. Larinde, *Claire Falkenstein*, "Woman's Art Journal", Spring-Summer 1980, n. 1, pp. 50-55; H.M. Henderson, *Claire Falkenstein. Problems in sculpture and its re-definition in the mid-20th century* (Ph.D dissertation, University of California, Los Angeles, 1991); M. Plante, *Falkenstein's Direct Metal Sculpture and Art Autre Aesthetic*, "Art Journal", Winter 1994, n. 4, pp. 66-72; C. Falkenstein, M.H. Henderson, *Claire Falkenstein: Structure and Flow: Works from 1950-1980*, Louis Stern Fine Arts, West Hollywood 2006.
- \_ 38. L. Moretti, *Strutture di insieme*, cit.
- \_ 39. N. Larinde, *Claire Falkenstein*, cit., pp. 52-53.
- \_ 40. L. Moretti, *Object-Gravure*, introduzione alla mostra di Claire Falkenstein tenutasi alla galleria Il Segno, Roma dal 25 febbraio al 15 marzo.
- \_ 41. *Ibidem*.
- \_ 42. Si tratta della scultura *Sign of Leda*, ribattezzata da Moretti *Leda col Cigno*, esposta alla galleria Spazio in occasione della mostra *Caratteri della pittura d'oggi*, Roma 1954.
- \_ 43. ACSRo, *Fondo Luigi Moretti*, b. 1, p. 1. Luigi Moretti, testo dattiloscritto con correzioni autografe della presentazione di Claire Falkenstein alla galleria Il Segno, 1958.
- \_ 44. *L'opera architettonica di Michelangelo nel quarto centenario della morte. Modelli, fotografie, commenti degli studenti dell'Istituto di Architettura di Venezia*, "L'architettura. Cronache e Storia", gennaio 1964, n. 9, pp. 670-675.
- \_ 45. M. Tapié, *Un Art Autre...*, cit., s.p.
- \_ 46. Il catalogo della mostra inaugurata all'ICAR il 25 marzo è a cura di M. Tapié, *Isidore Isou: douze hypergraphie - Polylogues*, Edizioni del Dioscuro, Torino 1964.
- \_ 47. M. Tapié, *Morphologie autre*, Edizioni Fratelli Pozzo, Torino 1960, ripubblicato in M. Tapié, *Un art autre e altri scritti...*, cit., pp. 176-179.
- \_ 48. Moretti ne possedeva alcuni esemplari (ora in AMMRo).
- \_ 49. M. Tapié, *Intuiciones y realizaciones formales*, catalogo della mostra (Buenos Aires, Centro de Artes Visuales, Istituto Torcuato di Tella 14 agosto-4 settembre 1964), El Centro, Buenos Aires 1964; ora M. Tapié, *Intuizioni e strutture...*, cit., pp. 211-216.
- \_ 50. M. Tapié, *Del Barocco d'Insieme*, "D'Ars agency", 1965, n. 1, p. 11.
- \_ 51. ACSRo, *Fondo Luigi Moretti*, Luigi Moretti, note a margine dell'elaborato grafico 71/281/29or.