

MATTIA MORENI



Studio d'Arte Campaiola

00198 Roma - Via Nicolò Porpora, 12

MATTIA MORENI

“La regressione della specie” 1980 - 1992

a cura di
Giuseppe Campaiola e Enzo Spadon

Testi di:
- Enrico Crispolti
- Vittoria Coen
- Francesco Poli
- Daniele Astrologo Abadal

28 Febbraio - 6 Aprile 2002

Orario esposizione: Lunedì / Venerdì 11-19,30 - Sabato 11-13

Studio d'Arte Campaiola

00198 Roma - Via Nicolò Porpora, 12

Tel. 06/85304622 - Fax 06/85304606

E-mail: s.artecampaiola@jumpy.it

Ufficio Stampa: Athena Parthenos - Nissirio

06/44237261 - 347 3571655 - 333 5768914 - E-mail: cesaren@tiscalinet.it

IL FASCINO INDISCRETO DEL "REGRESSIVO" MORENIANO

C'è ormai la possibilità non impervia di rendersi conto dell'esistenza della traccia certo non incomprensibile di una tutt'altra storia della ricerca artistica in Italia lungo il secondo Novecento. Sostanzialmente cioè diversa rispetto a quella più ufficializzata e manualisticamente quanto musealmente conclamata, che al confronto appare risolta in ritualità formalistiche di per sé anche ammirevoli quanto certamente innocue, oppure in terribilismi pretestualmente aformali gratuiti, inoffensivi quanto superflui. Ed è la traccia di una vicenda profondamente dunque alternativa, segnata da una disposizione di consapevolezza critica dei tempi e dei destini del vissuto individuale quanto - e soprattutto forse - collettivo entro la particolare condizione europea (infatti ben corrisponde ai maggiori livelli - da Bacon a Kiefer - d'una specifica storia europea nella quale peraltro originalmente s'inserisce).

Si delinea attraverso le imprese di personalità forti, profondamente allertate e spontaneamente quanto risolutamente critiche e nella loro libertà sostanzialmente dunque oppositorie. È il filo rosso d'una trama forte nell'arte italiana del secondo Novecento, entro la quale passa una possibile effettiva originalità del nostro apporto nel dibattito più ampio e maggiormente cruciale e significativo di cui sia capace monitoriamente la ricerca contemporanea: dalla critica anti-idealistica ed esistenziale prodotta dall'Informale alla critica dell'ottimismo consumistico di maniera espresso in particolare negli estremi scadimenti folcloristici del post-moderno. Un protagonista della quale vicenda trasgressiva certamente va riconosciuto Mattia Moreni. Fortissimo, provocatorio, sempre.

E ancor più si profila oggi, a poco meno di tre anni dalla scomparsa, la consistenza persino scabrosa ma estremamente stimolante e creativa di una simile personalità, insofferente e autenticamente libertaria, le cui proposizioni impegnano sempre ad un livello di alta tensione, di scossa ideologica quanto psicologica, attraverso sia l'inventiva impressività delle originali formulazioni d'immagine, sia la destrezza e a volte persino virtuosità della gestione del mezzo pittorico. Fra momenti di accentuata sintesi iconica segnica (da iniziali radici post-cubiste, nei secondi anni Quaranta e poco oltre) e altri invece di sontuosa densità materia gestualmente sommota (nell'esperienza informale, nei Cinquanta), e poi fra vivide macroimmagini passionatamente istituzionalizzate ad emblemi di una già intuita incipiente "regressione della specie" (come le famose corporee "angurie americane" proposte insistentemente nei Sessanta) e la subentrata provocatoria delibazione di estreme raffinatezze pittoriche (in altre macroimmagini di ormai evidente geneticamente "regressita" sessualità, nei Settanta ed esordio degli Ottanta), fino all'impressiva disinvoltura iconica, grafica e materica del ciclo di dipinti insistentemente, quasi esorcisticamente, dedicati ad esemplificare immaginosamente quanto

quasi sarcasticamente "il regressivo consapevole" (lungo gli Ottanta e nei Novanta); partecipandovi estensivamente anche la lunga sequenza, insistita eppure imprevedibilmente svariata, fortemente impressiva nel suo sconcertante grado di un "redde rationem" esistenziale, dei grandi autoritratti. Emblematici appuntamenti d'una condizione di concultoria ma inevitabile "regressione" scontata in prima persona. Certamente un confronto con la pittura di Moreni non è consigliabile per chi dell'esercizio espressivo-comunicativo rappresentato dal fare arte abbia una nozione meramente cosmetica, pacificatoria, e comunque diversiva e intrattenitoria, e non accetti invece la sfida che peraltro tutte le proposizioni più alte e sconvolgenti delle possibilità della comunicazione per immagine hanno sempre posto nei tempi, nei modi e con le motivazioni più diverse. Le proposizioni moreniane, e particolarmente quelle (come qui in ampia antologia se ne presentano) che vertono su "il regressivo consapevole", partecipe colluso della "regressione della specie e 'belle arti'", al quale risponde con insistenza quasi maniacale la sua pittura fra anni Ottanta e Novanta, sviluppano un'energia affermativa vitalistica non velleitariamente fine a se stessa ma mirata ad una sfida di consapevolezza sulla natura dei tempi e sull'evidenza profonda d'un comune destino. Un'energia che si risolve in questo caso nell'estrema motilità della gestualità segnicopittorica il cui aggrovigliarsi configura la grottesca evidenza delle emblematiche presenze "regressiste": oggetti, dai comuni ai tecnologici, corpi, volti.

La forte e attualissima intuizione moreniana, avvertita fra anni Sessanta e Settanta e che infine il ciclo de "la regressione della specie e 'belle arti'" appunto fra Ottanta e Novanta rende patente con la perentoria icasticità d'una figurazione anagogica medioevale, pur in vesti spesso deliberatamente farsesche, riguarda premonitoriamente una questione capitale nell'intravedibile destino dell'umanità postindustriale complice di organismi geneticamente manipolabili. Vale a dire dunque quella della sua progressiva snaturalizzazione, della sua incalzante afasia e sopravveniente impotenza genetica quanto logico-affettiva, a favore d'una invasiva e modificante manipolazione organica e una assillante sussidiarietà di ubiquitarie e onnipotenti protesi elettroniche. Difficile non riconoscere nell'immaginario moreniano un intuitivo giudizio che abbia colto al centro le motivazioni delle nostre più intime e straniati inquietudini.

Ma Moreni non è certo un moralista. Intuisce infatti un ineluttabile destino e ne celebra sarcasticamente colluso il farsesco avverarsi. Ma intanto al fideismo consumistico inconsapevole oppone lo sberleffo trasgressivo; alla pretesa integrità progressista neotecnologica che sembra dischiudere illimitate potenzialità contrappone la probabile evidenza d'una metamorfosi regressiva che sta mutando la specie. E

forse nel suo scatenato grottesco, che esalta a parossismo comunicativo la altrimenti moderata eccitazione contestativa graffitista, è da leggersi una sorta d'estrema nostalgia dell'umano.

Il ciclo di dipinti che sviluppa il grande tema moreniano della "regressione della specie e 'belle arti'" attraverso l'evidenziazione comportamentale e direi mediale di modi "regressivi" praticati consapevolmente, nasce infatti a metà degli anni Ottanta non quale prima dichiarazione della consapevolezza di tale "regressione" avvertita come ormai largamente in atto, né quale proposizione dei modi specifici per dichiararla. Ma in alternativa con l'atteggiamento invece meticolosamente rappresentativo e pittoricamente addirittura virtuosistico degli esiti di un particolare momento della sua ricerca, quando alla spregiudicata figurazione delle angurie-corpi immaginosamente sessuate, presupponendovi una concorrente "regressiva" decadenza organica, subentrava la proposizione di grandi iconi sessuali quasi sacralmente rappresentative di modificazioni genetiche regressive della specie (l'"atrofica come immagine d'un destino", diceva un titolo).

In quelle iconi rappresentava una tale "regressione", liricamente persino decantandola attraverso una pittura di lente e velanti stesure, mentre nel ciclo - che in parte quei dipinti accompagna per poi distanziarli e infine alla lontana sovrastarli - dedicato alla pratica di modi di "regressivo consapevole" Moreni si fa esattamente esponente appunto consapevolmente partecipe della "regressione", assumendosi la libertà di collusivamente praticarla in una sua specificità quale quella della "regressione della specie e 'belle arti': asili nido, asili patologici o del talento dei senza mezzi". Vive dunque fino in fondo, grottescamente ma consapevolmente, la trasgressività costituente, insomma il destino ormai inesorabilmente esplicito dei modi figurati, del linguaggio conseguente di tale "regressione" nello specifico delle

"belle arti". E perciò assume consapevolmente modi che denuncia per esemplarmente "regrediti" e tuttavia li pratica in un abbandono da farsesco terminale. Questo dunque il suo "regressivo consapevole".

E ne è nato a metà degli anni Ottanta un Moreni nuovissimo, inaspettato, come scrivevo nel catalogo della personale romana alla Galleria Giulia, nel 1988, nella quale ha annunciato le novità di tale ciclo, fresco come e forse più che se fosse di "un giovane che avesse però altrettanta coscienza e fondatezza del senso diciamo pure ideologico del far pittura, e altrettanta dote naturale e coltivata nell'esperienza del praticarla quale il proprio più naturale linguaggio rispondente ad una urgenza esistenziale di comunicazione, di dichiarazione, di affermazione".

Un Moreni ulteriore come quello che in quest'occasione si ha modo nuovamente di apprezzare. E che sottolineava indicativamente: "La gioia panica del dipingere il regressivo consapevole corrisponde alla gioia panica del vivere delle nuove generazioni preatomiche". Torno infatti infine ad avvertire (come già allora) "che queste immagini così pittoricamente vitalistiche vanno appunto lette in chiave di gioia, di provocazione vitale di una pienezza dell'essere quale totalità di consapevolezza e concentrazione umana emotiva e intellettuale. Né ciò appaia contraddittorio con l'intenzionalità monitoria sconcertante e terrificante che le motiva, e le rende non soltanto nuova grande pittura, ma testimonianza che si appella ad una presa di coscienza, non per un rifiuto, del resto inutile, ma per una migliore nozione di ciò che intimamente ci concerne e di un destino con il quale siamo costretti comunque a fare i conti, oggi e poi".

Nuova grande pittura peraltro già consegnata alla storia della coscienza più acuta del nostro tempo.

Enrico Crispolti

• MATTIA MORENI - INDIVIDUALITA' IN ESPOSIZIONE PERMANENTE

Vittoria Coen

Si va sostenendo, da qualche parte, e forse con ragione, che citare Confucio è diventata una moda, ma sembra a me che una citazione da Confucio fatta da Moreni nel 1987 sia molto suggestiva e illuminante. La frase è: "... Quello che non si vede si vede persin troppo...", e dice molto sulla complessità e sulle sottigliezze di questo artista così vistosamente provocatorio in superficie e così intensamente pensoso in profondità.

L'arte di Mattia Moreni è un libro aperto con molte pagine. Dico pagine, piuttosto che capitoli, perché non mi piace sezionare un percorso artistico che esprime così chiaramente un'avventura di vita prima ancora che le tappe di un'evoluzione stilistica siano descritte.

Moreni è vissuto nei noti ambiti dei gruppi (il gruppo degli otto, ad esempio) con i quali ha condiviso, a suo tempo, posizioni fondamentali. Non direi però che sia stato mai uomo di squadra. Non ha mai trattenuto la sua sterminata fantasia entro termini stilistici definitivi e l'ha piuttosto lanciata senza risparmio dall'iperbole e dall'ipertrofia della materia, alla crudeltà sadica, prima di un naturalismo violento, poi di un macchinismo elementare e quasi infantile e sottilmente ludico, e perciò tanto più malizioso e maligno.

C'è, io credo, in tutto il suo sodalizio con l'arte, un ininterrotto "odi et amo". Odi et amo violento per la donna, spesso dissacrandone l'immagine, come aveva fatto Picasso, come ha fatto De Kooning, con le sue virago terribili dai denti come propaggini minacciose, come fa Karel Appel con le pupille dentate della sua *Hollandaise*. La deformazione riduce a volte i tratti somatici e gli elementi di identificazione a sottili indizi che possono anche essere ingannevoli, ma l'enfatizzazione di Moreni è sempre impietosamente chiarissima. Il grottesco è la traduzione tragico-ironica di un vitalismo che è stato il carattere fondamentale di Moreni per tutta la vita. E' un vitalismo che, irridendo, denuncia la passione e la volontà di combattere; nausea rabbiosa e vitale, lucida e cinica, di un ipergrottesco distruttivo che descrive con smisurata generosità, nei minimi dettagli, i termini del degrado biologico e la sgradevolezza di un esserci irrimediabilmente votato alla fine. Lo fa con generosità nei colori, nel dispendio delle forme nelle quali cala il suo soggetto. E' un soggetto ripetuto più volte, come se la tesi che si vuol sostenere avesse bisogno di venir insistita, perché c'è anche un'intenzione didattica espressa in quella particolarissima improbabile sintassi, con i neologismi bizzarri, le sgrammaticature provocatorie, che denuncia gli aspetti di una realtà terribile che invece gli ottimisti si ostinano a vedere come un mondo, tutto sommato, accettabile.

C'è infatti in Moreni, un doppio senso di nausea, quello dell'amante che nello stesso tempo riconosce la miseria bieca della materia, e quello - e qui

è proprio un disgusto critico - che analizza il ridicolo ottimismo delle società tecnologiche e ne seziona chirurgicamente gli aspetti, gli effetti, la premonizione di una catastrofe. Freud e la scuola di Francoforte, il privato e il tribale, la chimica e le deviazioni patologiche, un po' una danza macabra del XX secolo che, dopo tutto, dopo la sbornia positivista aveva già cominciato a capire come stessero le cose e l'aveva detto con la voce possente dei grandi artisti.

Questo secolo, il XX, ha prodotto in *cauda venenum*, il suo crepuscolo *Posthuman*. Come in tutte le forme di denuncia, la satira politica, la satira dei costumi, l'aggressività critica con la quale si vuol distruggere l'avversario, questa, l'apocalisse del *Posthuman*, covava da tempo nella sostanza se non nelle forme. Moreni ha accelerato la carica dell'orologio e ha coltivato, curato, alimentato, protetto e difeso le componenti chimiche della deflagrazione.

Chimica non è soltanto provette e mirabili strumenti di analisi asettici. Chimica è la materia, il cambiamento, i tempi di un dramma inteso come movimento che si svolge dentro di noi e nell'ambiente naturale, ma anche, e per Moreni la sottolineatura è importante, prodotto tecnologico. L'esasperazione del colore rafforza l'intenzione. La didascalia dell'artista non potrebbe essere in bianco e nero. Un certo horror, horror vacui, horror della non significanza, gli impone la violenza del colore.

Non che occorran toni violenti e contrasti scenografici. Si può ottenere effetti devastanti con il più modesto grigio, con magmatici e vischiosi verde senape ("siderale"). Qui non vediamo manierismo: l'artista stesso ha ammesso di aver creduto che solo il rosso e il nero fossero drammatici e di non aver riflettuto sull'eventuale drammaticità di un verde mela e di un rosa "caramella". Sappiamo tutti, del resto, che una delicatissima *Still life*, un tranquillo interno borghese, possono essere minacciosi segnali, che un certo iperrealismo apparentemente privo di tensione drammatica può volerci lanciare segni importanti, individuali, di gruppo, sociali, politici. Nemmeno questa è, d'altra parte, una grande novità nella storia della pittura, il fatto che certe apparenze possono nascondere o segnalare molto sottilmente altre comunicazioni.

Moreni prende in prestito l'odiata tecnologia, il neon, l'elettronica, l'invasione di un *videogame*, perché non è più tempo di elegie, di sentimentalismi, e se è vero che le avanguardie europee sapevano anche questo, ora l'obiettivo deve essere centrato nella sua urgenza storica oltre che nella sua irrimediabile e fatale persistenza metafisica (*L'aggressione della regressione della specie "belle arti" regredisce le sue larve con ferocia sul calvinismo di Mondrian*, del 1986). Illuminare con forza significa dare contenuti al pri-

migenio grido di Munch: *La scatola del niente è veramente a Edward Munch. Regressivo Consapevole.....* dell'83, uscire allo scoperto e denudarsi nel concreto della propria stessa miseria. Penso ai numerosi ritratti che egli ha dedicato e se stesso con l'accuratezza burocratica anagrafica del dettaglio: incomincio da me, dal mio degrado, guardatevi anche voi, siete come me.

Questa durezza teoretica e terapeutica libera poi la strabiliante varietà linguistica che accompagna con metodica precisione l'opera artistica.

Lo scrivere sottolinea, ma qui la funzione è tutt'altro che letterale. E' un po' come dire che bisognerà poi intendersi e saper decifrare crittogrammi allusivi non proprio adatti a tutti.

Il colore ha fino alla fine una forza suggestiva che può assumere i toni più evidentemente matissiani come quelli dei più lugubri incubi di Fussli, qualche grigio come in certi disegni del Pontormo, qualche rosa vagamente perverso degli espressionisti astratti americani. Ci sono morbidezze ingannevoli accanto alle frasi devastanti di cui Moreni così apertamente si compiace. Eppure si ha l'impressione che questa brulicante complessità e varietà, quasi traduzione in segni della stessa prolificità verbale vera e propria, segnali una presa di coscienza, non clownescamente costruita sul luogo comune e sulle maniere già note e sfruttate, ma vera, esposta alla fredda e vagamente inautentica (ma bisogna pure a-deguarsi all'attuale!) luce del neon.

Moreni vuole sempre e comunque essere uno scandalo che si accetta, e non ci meravigliamo di una sorta di contraddizione implicita in lui, che dà già un primo segnale nella cosiddetta "spontaneità premeditata", uno dei versanti nei quali l'esasperazione neo barocca si manifesta con qualche civetteria, peraltro, il "barocchetto grassottello", le parole "bisticciate" di quest'uomo che usa la sua cultura, specialmente scientifica, come munizioni nell'atto di esplodere.

Così anche l'insistenza con la quale si proclama "regressivo" egli stesso e come tale si rappresenta, muovendosi nel movimento generale della regressione della specie osservata senza insinuazioni nostalgiche di un paradiso perduto.

Niente ideologia, dunque: le maiuscole abbondantemente usate nei monologhi non sono maiuscole ideologiche. In un disordine apparente, negli intrichi delle linee filamentose, la pratica analitica riporta regolarmente all'intero, cavalcando sapientemente l'accidentalità apparente, divertendosi del proliferare e mantenendo un ritmo sostenuto e, nel suo modo particolare, rigoroso.

Così, tutto sommato, lo scandalo si ricompone in un teorema. Se lo scopo

è quello che fu di Dubuffet, evitare il dominio dell'oggetto, possiamo dire che questo, così presente e assente e anonimo quand'anche gli si dia una denominazione, appare sempre soltanto come campione senza qualità, umanoide - macchina, macchina - umanoide, dileggiata fino all'estrema degradazione. *Popoleska l'adorazione dell'altare del menga.....*

Eppure, anche nella disperata tematica, Moreni appare ancora carico di tumultuosa vitalità. Vien fatto di pensare a quell'"aùn aprendo" che il vecchio Goya delle pitture nere ci ha lasciato dalla *Quinta del Sordo*.

E non si tratta di un goliardico rinascimentale "*juvat vivere*", né di un'insospettata speranza illuministica nel futuro, ma di un'insopprimibile pulsione vitale, come se questa materia che può essere così sgradevole, questo sistema computerizzato elettronico, questa società omologata e mediocre, non bastassero a far scivolare i momenti di lucida auto analisi in un totale *cupio dissolvi*.

I segni si leggono ancora nelle opere del '96 ultimi anni, dunque, di fronte al dilagare dell'abuso tecnologico. Il linguaggio è ancora immaginifico, i temi sono quelli di sempre, ma è accaduto qualcosa di nuovo. L'immagine si è raffreddata; colori primari e ben definiti, fondi duramente contrastanti, appiattimento e distacco che mimano l'asettica eleganza formale dell'età elettronica. I segni intricati che conoscevano si sono scoperti, hanno rinunciato all'iniziale fascino della loro artigianale elementarità, un timido sospetto di naturalezza residua. E' scomparsa la spumeggiante cornucopia cromatica, le angosciate deformazioni di Bacon e di Fautrier sono a migliaia di anni luce, e più ancora il grottesco deliziosamente goffo di un celebre dipinto di Dubuffet che conservava ancora sembianze umane. E sono scomparse anche certe immagini dello stesso Moreni, dai toni dolcemente sbiaditi che pure conservavano l'ironia, ad esempio, del sudario di Yves Klein, sbiadita come una sindone laica convivente con un incipiente blu.

Forse deve andare così, quando l'arco stilistico può apparire teso oltre ogni limite ragionevole. Accade sempre, o almeno sarebbe bene che accadesse, quando gestualità, cromatismi accesi e tutte le caratteristiche che avevano fatto dell'*Action Painting* un manifesto conclamato caddero nel conclamato manierismo; toccò a Rauschenberg, duplicando De Kooning, dimostrarne l'esaurimento. Qui con Moreni non si tratta di preoccuparsi di aspetti formali quanto piuttosto di quello che l'artista stesso definirebbe il ".... come mai"

• FRANCESCO POLI

Gli uomini moderni ormai sono abituati alle spericolate avventure, non c'è più niente che li stupisce. Mi sembra che non ci sia più un quadro che dia loro un pugno nello stomaco".

Così scrive Mattia Moreni a Renato Birolli nel 1954. Anche se qualche bel "pugno" Moreni lo aveva già assestato conquistandosi una posizione di rilievo nell'ambito della nuova arte italiana, è da quel momento (1953/54) che il suo lavoro esplode veramente con straordinaria energia creativa in una direzione che lo porta al successo europeo come protagonista della stagione informale, e poi, a partire dalla metà circa degli anni '60 a sviluppare e approfondire con assoluta coerenza personale, in una condizione di voluto isolamento da solitario "profeta apocalittico", una ricerca decisamente controcorrente, basata su una poetica individuale trasgressiva, ironica, regressiva, delirante e vitalistica, senza la minima caduta di tensione fino alla morte, il 29 maggio del 1999. Negli ultimi decenni di questa sua ricerca non sono stati molti quelli che hanno creduto fino in fondo in lui, al di là di chi aveva seguito da sempre il suo percorso pittorico e ne aveva compreso l'autentica portata.

Da parte della maggioranza dei critici che fanno parte di una generazione che non ha vissuto per niente gli entusiasmi, le speranze e le utopie di una stagione artistica ancora impregnata da tutte le problematiche politiche, esistenziali e formali del dopoguerra, una figura come Moreni o è stata completamente ignorata (in ragione di un'adesione al nuovo clima freddo oggettuale prima pop e poi poverista e concettuale degli anni 60/70), oppure è stata inesorabilmente storicizzata, vale a dire valutata, sia pure positivamente, come espressione di una fase culturale ormai esaurita, in sostanza come un pezzo di storia dell'arte. Ma Moreni, il Moreni più interessante, inquietante e intrigante, e anche più radicalmente originale, è forse proprio quello della sua lunga fase che segue il periodo di maggior successo internazionale. Personalmente, devo dire che proprio la posizione assolutamente eccentrica di Moreni mi ha sempre affascinato, e per questo motivo non sono mai riuscito a collocarla pacificamente nell'ambito dei "maestri dell'informale" (ammesso che questa definizione significhi qualcosa). I suoi quadri mi avevano colpito "come un pugno nello stomaco" almeno in tre occasioni particolarmente significative, non cronologicamente lineari. La prima risale al 1972, quando, durante la mia prima visita a una Biennale veneziana, mi trovo davanti alla sua sala personale dove sono travolto dalla presenza di una sequenza impressionante, affascinante e sgradevole, a prima vista, di grandi quadri sul tema dell'anguria / sesso femminile (un ciclo fondamentale di opere che lo impegna dal 1964 al 1975). Ciò che mi ha fatto poi riflettere è

che quella è l'unica sala che mi è rimasta veramente impressa in mente. Il secondo impatto diretto con Moreni è nel 1983, in occasione della grande mostra sull'Informale in Italia alla Galleria d'Arte Moderna di Bologna, dove, mentre stavo dicendo a un amico quanto erano potenti i suoi dipinti degli anni '50, tra cui "L'urlo del sole", sento una voce dietro di me che interloquisce ironicamente: "Lo credo bene, li ho dipinti io". Era lui in persona. Il terzo incontro, più recente, con la sua opera (nello stand della Galleria Morone a una Fiera di Bologna o di Torino), riguarda i dipinti del suo ultimo periodo, quello della "regressione consapevole". Dipinti di incredibile vitalità e freschezza pittorica dove non si capiva se la pittura fosse una visualizzazione dei lunghissimi titoli, o viceversa i titoli un commento alla pittura. Da quel momento mi sono reso conto, con più chiarezza, dell'importanza del lavoro di un artista come Moreni, e cioè della sua capacità di sfondare decisamente i confini, per la verità rigidi e limitati, dell'articolazione canonica delle tendenze e dei movimenti che segnano i vari capitoli della storia dell'arte, certamente utili e anche necessari, ma anche spesso troppo limitativi nei confronti della libertà (anarchica) di certi artisti, che non sopportano giustamente di essere incatenati per sempre in una troppo angusta (anche se gloriosa) stagione culturale. Il caso Moreni è certamente uno dei più interessanti e problematici in questo senso.

E allora ho incominciato a mettere a fuoco, anche attraverso molte letture critiche (tra cui soprattutto quella del catalogo molto approfondito dell'antologica del 1990 di Acqui Terme, promossa dalla Regione Piemonte e curata da Marco Ro-sci), il lungo, complesso ma lineare percorso di ricerca dell'artista, arrivando alla seguente sintesi.

1) Moreni è stato senza dubbio uno dei protagonisti del rinnovamento artistico a Torino, dalla seconda metà degli anni '40 all'inizio degli anni '50, quando va a vivere a Frascati. A Torino dopo aver frequentato l'Accademia Albertina, inizia subito ad esporre e, insieme a Spazzapan e Mastroianni, si fa promotore del Premio Torino 1947, che nasce in opposizione al clima culturale dominato ancora da Casorati. La sua pittura si caratterizza inizialmente in termini decisamente espressionisti figurativi, e già alcuni temi che verranno sviluppati in futuro compaiono. Per esempio, in un quadro (qui in mostra) del 1945, "Galli e angurie", l'anguria entra in scena proprio con chiare valenze metaforiche sessuali. Ma gli anni torinesi sono contraddistinti soprattutto dalla fase postcubista, (in linea con la maggior parte degli artisti italiani di punta del momento), e precisamente dalla realizzazione di quadri compositivamente molto studiati e costruiti con particolare forza plastica. Con opere del genere partecipa alle Biennali di Venezia del 1948 e

1950. Sono lavori dove è marcata l'influenza di un certo stile internazionale, ma sono sicuramente espressione di una certa personalità. Mi pare opportuno sottolineare che questo tipo di costruzioni geometrizzanti, che scompariranno per decenni dal suo linguaggio pittorico, riemergono in forma completamente reinventata e destrutturata, in particolare nel ciclo delle "Geometrie indisciplinate", del 1986/87, ma anche successivamente. In questi dipinti, al di là dell'apparentemente sgangherata articolazione delle forme e della violenza molto accesa dei colori artificiali, si può rintracciare l'antica disciplina compositiva, e cioè la capacità magistrale di occupare con energia e tensione lo spazio della tela. Dunque gli anni della formazione e delle prime affermazioni rimangono, per molti aspetti, molto significativi, e non si possono certo sottovalutare, come ha fatto l'artista stesso, riducendoli a semplici anni di studio. Come ha giustamente scritto Rosci, è già da questi inizi che si può vedere la sua "vocazione alla gestione pittorica come azione scenica".

2) Nel periodo che va dal 1952 al 1954, Moreni fa parte - insieme a Morlotti, Vedova, Turcato, Santomaso, Corpora, Birolli e Afro - del "Gruppo degli Otto", coordinato criticamente da Lionello Venturi (che è stato ben studiato da Luisa Somaini con la mostra del PAC di Milano, 1986). Un gruppo nato soprattutto per ragioni che potremmo definire strategiche e che non ha un vero peso culturale in quanto tale, al di là della qualità specifica delle ricerche dei singoli artisti. Tanto è vero che verrà sciolto quasi subito, perché la teorizzazione venturiana del linguaggio "astratto-concreto" viene decisamente spazzata via dall'irrompere (nel lavoro degli stessi artisti) delle problematiche vitalissime dell'informale.

3) L'avvio della straordinaria stagione informale, gestuale e materica, di Moreni può essere identificato con il grande quadro "Festa sulle colline", esposto alla Biennale di Venezia del 1954, e soprattutto con "L'urlo del sole". Il suo lavoro di quel momento accende la fantasia critica letteraria di Francesco Arcangeli, che vede in Moreni forse il più significativo artista fra quelli da lui definiti "ultimi naturalisti", e ciò di un rilancio estremo, vitale e drammatico dei temi romantici fondamentali, del rapporto fra l'uomo e la natura. Ma l'incontro certamente più fruttuoso dal punto di vista della carriera è quello con Michel Tapié, il critico francese inventore del termine "informel" e teorico dell'Art Autre. Tapié lo stimola a trasferirsi a Parigi, e lo inquadra nell'ambito dell'informale internazionale, allo stesso livello di importanza di artisti come Fautrier, Appel, Jorn, Soulages, Mathieu, e in rapporto diretto con l'Action painting americana di Pollock, De Kooning e Kline. Di lui ha scritto Tapié: "Nessuna opera meglio di quella di Moreni

saprebbe illustrare meglio la ricchezza dell'attuale confusione, l'intensità di un messaggio attualizzato del dramma latente della condizione umana, e allo stesso tempo la totale libertà nell'invenzione di strutture espressive che ne sono il necessario supporto. Il fatto che attualmente viva in modo parossistico l'essenza del suo problema, con una coerenza straordinaria nei mezzi di traduzione pittorica degli stati di estrema e tragica tensione, permette a un insieme di sue opere di produrre una impressione di "grande stile", che è molto raro vedere oggi". Il periodo di maggior successo internazionale di Moreni coincide, in pratica, con gli anni vissuti a Parigi, dal 1956 al 1966, a cui fanno da contrappunto i fondamentali soggiorni estivi a San Giacomo di Romagna. Si può dire che verso il 1960 Moreni è tra i due o tre artisti italiani più noti in Europa. La sua pittura in questi anni si sviluppa con una straordinaria energia vitale, con una drammaticità espressiva che riesce a coniugare con grande talento gli impulsi emotivi e mentali più soggettivi, e i temi privilegiati dal gusto informale allora dominante. In qualche modo, il suo lavoro è considerato come un contraltare diretto della pittura d'azione americana (di cui, per la verità, ha subito qualche influenza).

4) Le cose incominciano a cambiare radicalmente a partire dal 1966, quando l'artista decide di trasferirsi definitivamente in Romagna a Brisighella, nella cascina Calbane Vecchie. Abbandonare una grande capitale come Parigi per ritirarsi in campagna, lontano da tutto il mondo dell'arte, è una scelta coraggiosa, che ha certamente ragioni personali molto profonde, ma che forse si può anche spiegare, in parte, con il cambiamento decisivo del clima culturale. Per essere chiari, l'esplosione improvvisa e mondiale della Pop Art, che cambia decisamente le regole del gioco artistico (non solo trasferendo la leadership dell'arte contemporanea a New York, ma in polemica assoluta con una idea di pittura basata sull'esaltazione esasperata dell'espressività soggettiva, quella che aveva dominato nel decennio precedente), mette in crisi e spiazzava decisamente molti artisti, anche dal punto di vista del mercato, artisti che si sentivano giustamente fino a poco prima al centro dell'attenzione. In ogni caso, Moreni con questo volontario "esilio" dai centri maggiori dell'arte, ha creato le condizioni per un'estremizzazione coraggiosa della sua ricerca, fondata sulla massima libertà operativa e su una accentuazione delle valenze provocatorie sia dei contenuti sia delle elaborazioni pittoriche.

5) Nel 1964 inizia il lunghissimo ciclo delle angurie con quadri come "Ah la povera anguria dell'estate". L'anguria diventa sempre più esplicitamente e sfacciatamente, attraverso una aggressiva metamorfosi, un corpo organico più o meno equivalente alle cosce aperte di una donna, con al centro dram-

maticamente evidenziato il sesso. Un'immagine ossessiva, ambigua, spesso orribilmente lacerata, come una ferita che mai si potrà rimarginare. Una metafora tragi-camente teatrale della matrice della nostra vita, destinata secondo lui a un degrado irreversibile. Tutto il contrario della "Origine del mondo" dipinta da Courbet verso il 1860 (che Moreni non poteva conoscere), immagine sessuale forte e senza veli, ma di serena forza vitale. Moreni raggiunge con questi quadri, esposti come si è detto in una memorabile sala personale alla Biennale di Venezia, una intensità pittorica unica, inventando un'atmosfera luminosa li-vida verdastra e sanguinolenta, che ha qualcosa di malato, ma anche qualcosa di veramente grandioso e epico, nel senso del "grand style" di cui parlava Tapié. Un'analisi approfondita dei rapporti e delle differenze fra questo Moreni e i quadri più drammatici di Bacon (peraltro molto diversi) sarebbe, credo, molto interessante per un'indagine sulle visioni più disperate della condizione umana contemporanea.

6) A partire dagli anni '80 si sviluppa per serie successive l'ultimo impegnativo discorso pittorico di Moreni, sempre di più straripante e deflagrante, sempre più delirante e apocalitticamente vitalistica, nel senso di un pessimismo cosmico. E' l'ultimo lunghissimo capitolo della sua autobiografia per immagini. Non solo per immagini, ma anche per parole, in cui esplode in modo ribollente e magmatico il pensiero "filosofico" dell'artista. Già negli anni '60 aveva incominciato a scrivere delle parole e i titoli in grande sulla tela, ma solo successivamente questi titoli e queste frasi diventano in modo sempre più invadente protagonisti loro stessi, come le immagini, delle opere. In altri termini, anche le parole diventano elementi organici del discorso pittorico complessivo. La dialettica continua fra scrittura e pittura, in termini assolutamente originali, è un elemento chiave che dimostra lo sviluppo innovativo di queste ultime fasi della ricerca moreniana, in rapporto alle stagioni passate. E in questo senso è molto interessante il gioco, o se si vuole la sfida, che l'artista istituisce con se stesso, con le diverse parti del suo Io, quello creativo e quello riflessivo, tanto da mettere in questione le certezze del suo linguaggio pittorico, contro ogni rischiosa incrostazione delle abitudini stilistiche e contro le lusinghe del talento innato. Questa sfida avviene direttamente nello spazio specifico della pittura, in modo tale che non si riesce più a capire se l'artista dipinge i suoi titoli (come lui stesso ha scritto) oppure sono i titoli che cercano disperatamente di interpretare il senso della pittura. L'ossessione di Moreni, che i titoli descrivono in maniera fantasmagorica, nasce dalla coscienza profonda di una radicale e per lui irreversibile crisi dei valori umanistici, dalla fine di ogni illusione razionale illuminista e positivista della società moderna e contemporanea. Il progresso tecnologico

senza valori etici, la società dei consumi, l'appiattimento desolante della cultura di massa, sono la dimostrazione di una situazione della società umana senza futuro. La visione del mondo di Moreni (disperatamente e tragicamente romantica) ha una forte caratterizzazione in senso panteista e materialista, con esagerate valenze pessimiste e catastrofiche. Il tutto è elaborato in una dimensione di straordinaria anche se contraddittoria e a volte confusa concezione della realtà e dell'uomo, caratterizzato da una esaltata tensione immaginifica basata su alcuni capisaldi teorici di totale annullamento di ogni illusione idealistica. In primo luogo, per Moreni, tutta la realtà compresa quella considerata come "spirituale" (il pensiero, i sentimenti...) è riducibile a una dimensione di relazioni, reazioni e meccanismi chimici. In questo senso anche la vita umana come "essenza immateriale", come "soffio vitale", non è altro che una chimica dei corpi, e l'amore non è altro che sessualità intesa nella sua accezione più brutale e diretta. Il secondo caposaldo della sua concezione esistenziale (che coincide strettamente con la sua poetica artistica) è della "regressione della specie" a tutti i livelli, da quello sociale e politico, a organico del patrimonio genetico. Nel suo pensiero si intrecciano, in modo ossessivo ma anche paradossalmente ironico, le previsioni apocalittiche di una riduzione dell'uomo a una macchina totalmente alienata e di una crisi irreversibile della libido sessuale (fonte primaria di vita) addirittura fino alla definitiva atrofia degli organi sessuali. Anche nel campo del linguaggio artistico Moreni attacca con grande violenza ogni forma di conformismo compreso quello dell'avanguardia che ha finito per adeguarsi ai canoni normalizzanti del consumismo del lusso. La forza della pittura oggi, per lui, la sua unica possibilità di produrre degli "eventi illibati" sta in una pratica di totale deragliamento dalle convenzioni del linguaggio codificato, sta in una ricerca di libertà che accetta anche l'errore come fonte di stimoli creativi. Ha scritto l'artista: "I fatti più stimolanti, più carichi di possibilità avvengono nello sconsiderato errore, se si tenta di correggerlo in non errore, gli si tagliano i coglioni". E nell'arte bisogna saper coltivare gli errori, anche quelli esagerati come ha sempre fatto Moreni.

31

Titolo: *“La lampadina bioelettronica lancia il bengala delle probabilità.” Regressivo consapevole: esempio del talento dei senza mezzi*

Data di esecuzione: 1985

Tecnica e misure: olio su tela, cm. 200x150

Note tecniche: opera firmata, datata e intitolata sul fronte e sul retro

Esposizioni: - 1987, maggio, Milano, Internazionale d'Arte Contemporanea, Stand Galleria Morone 6,
“Mattia Moreni o della consapevolezza della regressione della specie e della specie
‘belle arti’

Bibliografia: - “Moreni - Il regressivo consapevole - 1983 → ?”, Mondadori 1992, tavola pag. 48

Proprietà: collezione privata, Milano



Titolo:

"Il trapezio della politica internazionale anni 80. Il trapezio in bilico contrappeso è indeciso su quale triangolo appoggiarsi con la schiuma del dubbio in testa, o dell'errore con difetto difettoso". Regressivo consapevole; esempio di regressione della specie 'belle arti': asili nido, asili patologici o del talento dei senza mezzi

Data di esecuzione: 1986

Tecnica e misure: olio su tela, cm. 180x400

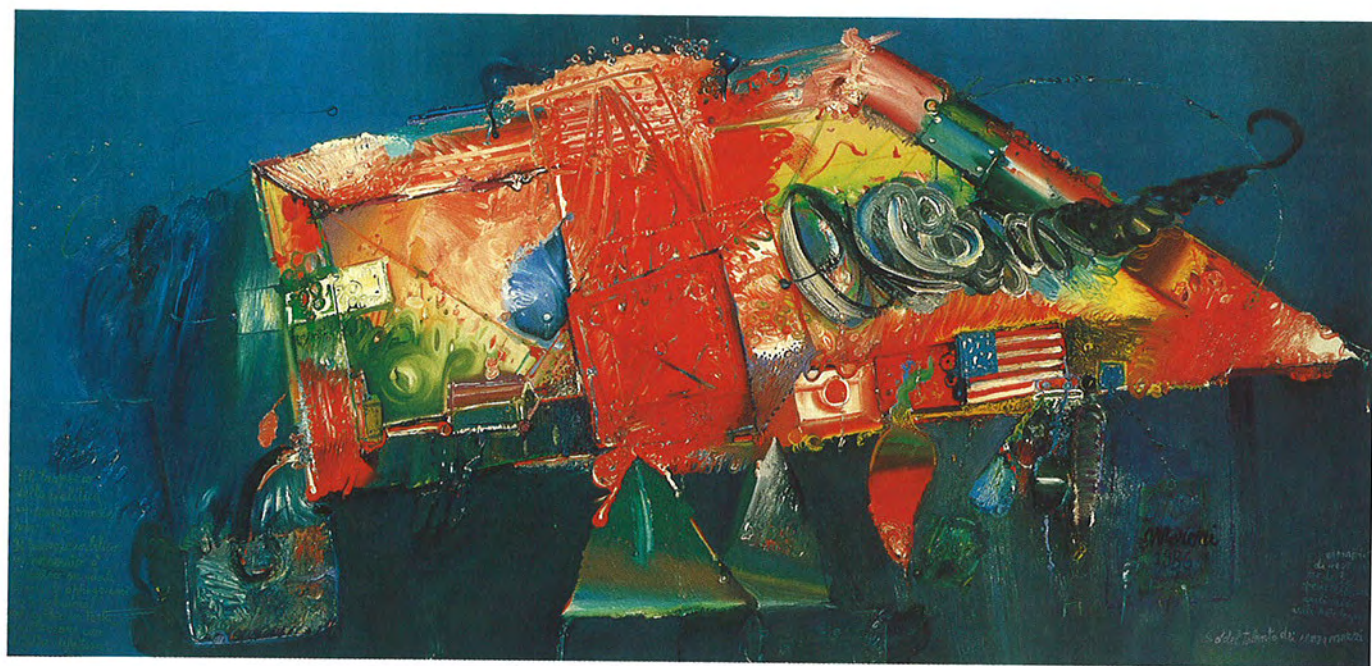
Note tecniche: opera firmata, datata e intitolata sul fronte e sul retro

Esposizioni:

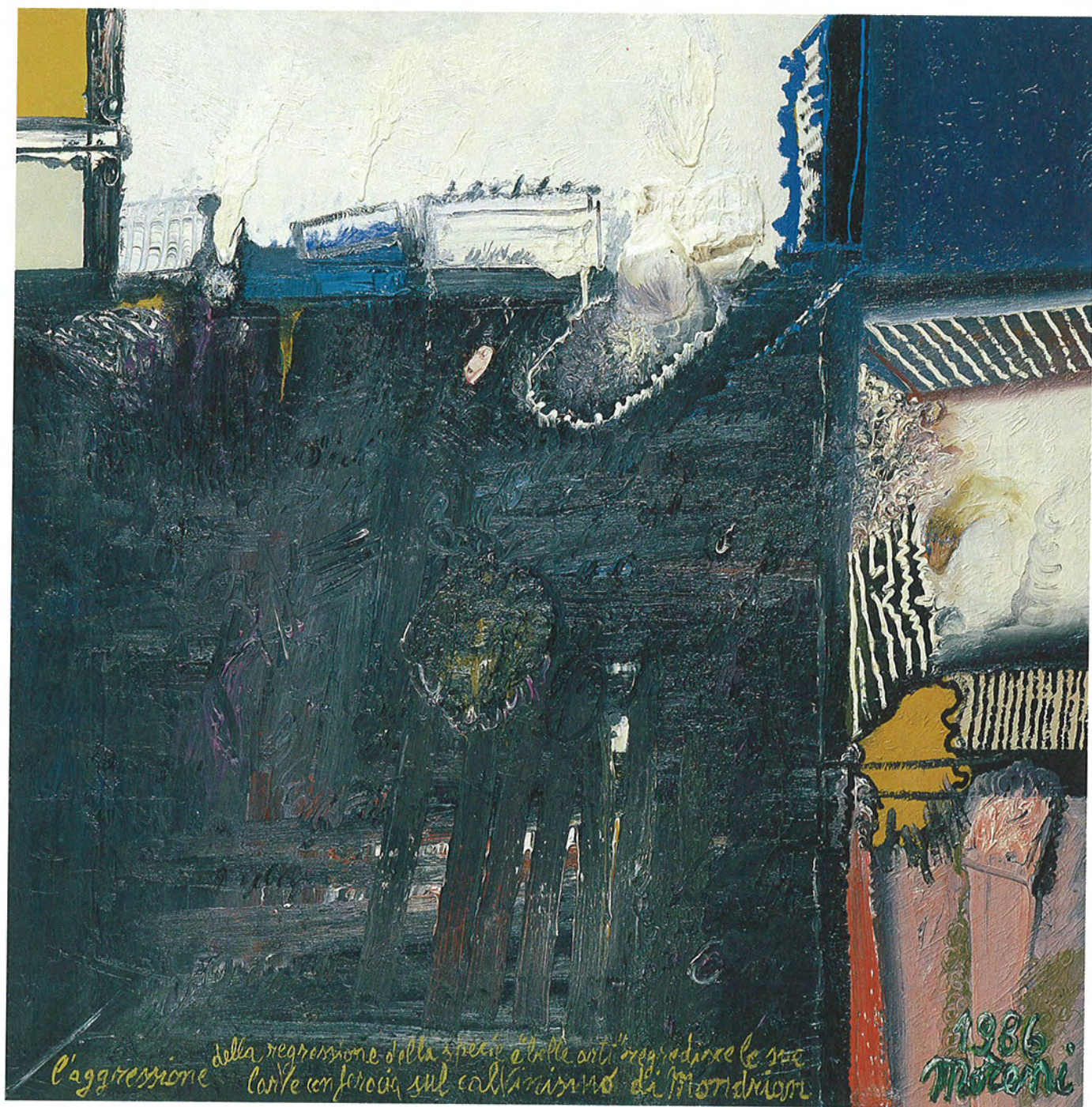
- 1988, gennaio/febbraio, Roma, Galleria Giulia, "Mattia Moreni o della consapevolezza della regressione della specie e della specie 'belle arti'", testo di Enrico Crispolti, n.16, riprodotta a colori
- 1989, febbraio, Bologna, Arte Fiera, "Mattia Moreni o della consapevolezza della regressione della specie e della specie 'belle arti': asili nido, asili patologici o del talento dei senza mezzi. Perché?"
- 1989, marzo, Arezzo, Galleria Comunale di Arte Contemporanea, "Mattia Moreni - Il regressivo consapevole 1983-1989", testi di Renato Barilli, Vittoria Coen, Enrico Crispolti, Luisa Somaini, riprodotta con tavola a colori
- 1992, gennaio, Genova, Galleria Rinaldo Rotta (timbro sul telaio)
- 1993/94, dicembre/febbraio, Milano, Galleria Morone 6, "Dall'informale agli autoritratti - 1953/1990"

Bibliografia: - "Moreni - Il regressivo consapevole - 1983 → ?", Mondadori 1992, tavola pag. 107

Proprietà: collezione privata, Milano



- Titolo: *“L’aggressione della regressione della specie ‘belle arti’ regredisce le sue larve con ferocia sul calvinismo di Mondrian”*
- Data di esecuzione: 1986
- Tecnica e misure: olio su tela, cm. 150x150
- Note tecniche: opera firmata, datata e intitolata sul fronte e sul retro
- Esposizioni:
- 1987, febbraio, Bologna, Arte Fiera, Stand Galleria Morone 6, “Mattia Moreni o della consapevolezza della regressione della specie e della specie ‘belle arti’ ”
 - 1989, marzo, Arezzo, Galleria Comunale di Arte Contemporanea, “Mattia Moreni - Il regressivo consapevole 1983-1989”, testi di Renato Barilli, Vittoria Coen, Enrico Crispolti, Luisa Somaini, riprodotta con tavola a colori
- Bibliografia: - “Moreni - Il regressivo consapevole - 1983 → ?”, Mondadori 1992, tavola pag. 67
- Proprietà: collezione privata, Milano



l'aggressione della regressione della specie e delle arti "regredire le sue
confe un ferocia sul calvinismo di Mondrian

1986
Motomi

Titolo:

“La pattumiera esplode i fiori del mal”. Esempio di regressione della specie ‘belle arti’: asili nido asili patologici o del talento dei senza mezzi. Regressivo consapevole

Data di esecuzione: 1986

Tecnica e misure: olio su tela, cm. 130x130

Note tecniche: opera firmata, datata e intitolata sul fronte e sul retro. Sul retro l'opera è intitolata:
La gagliarda pattumiera esplode i fiori del male gagliardi pure loro

Proprietà: collezione privata, Torino

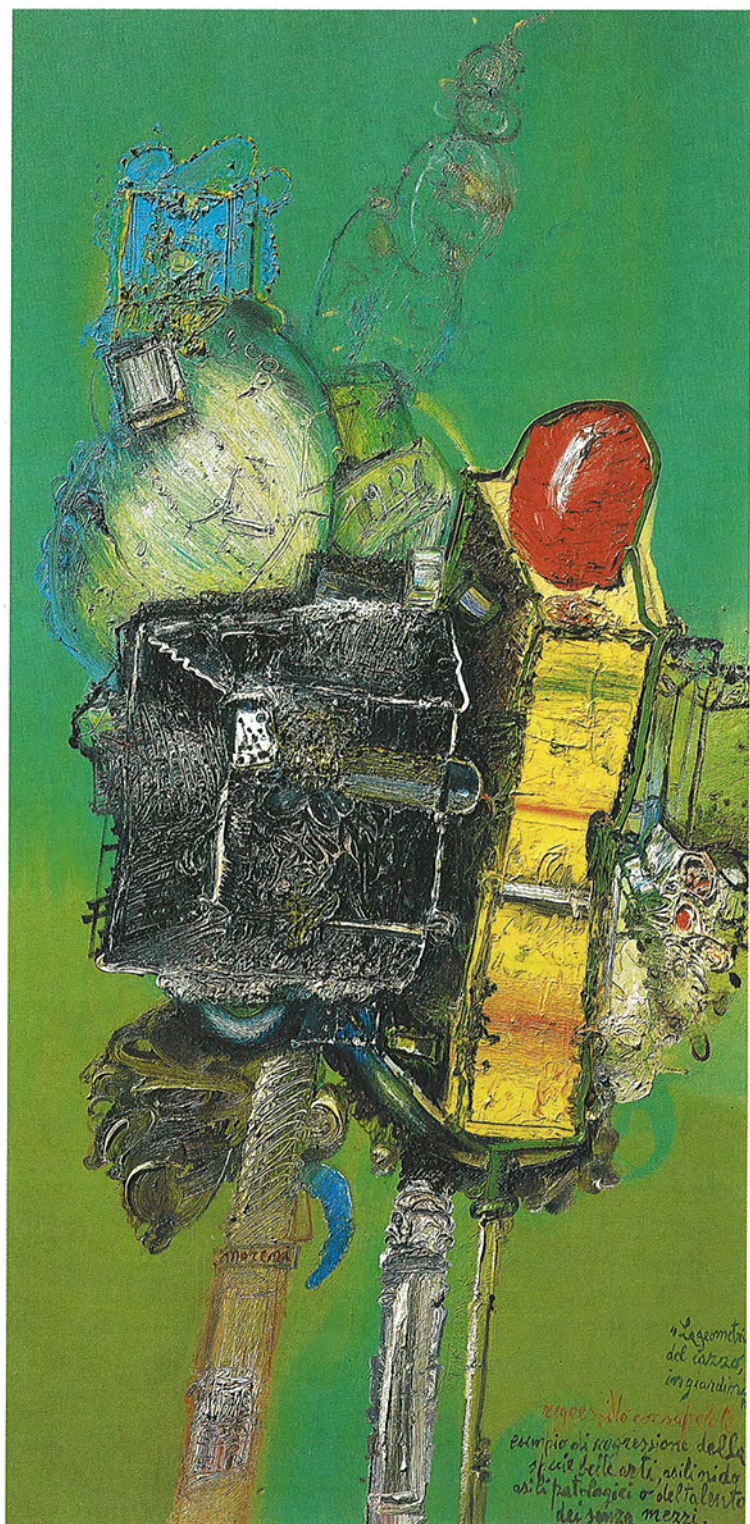


esempio di
regressione della
specie "Belle arti"
asili nido o asili patologici
o del talento dei senza meriti

"La pattumiera esplosiva" *fiore del mal*
regressione

Fontana 1980

- Titolo: *“La geometria del cazzo in giardino”. Regressivo consapevole; esempio di regressione della specie ‘belle arti’: asili nido, asili patologici o del talento dei senza mezzi*
- Data di esecuzione: 1986
- Tecnica e misure: olio su tela, cm. 300x150
- Note tecniche: opera firmata, datata e intitolata sul fronte e sul retro
- Esposizioni: - 1989, marzo, Arezzo, Galleria Comunale di Arte Contemporanea, “Mattia Moreni - Il regressivo consapevole 1983-1989”, testi di Renato Barilli, Vittoria Coen, Enrico Crispolti, Luisa Somaini, riprodotta con tavola a colori
- Bibliografia: - “Moreni - Il regressivo consapevole - 1983 → ?”, Mondadori 1992, tavola pag. 82
- Proprietà: collezione privata, Milano



L'agorà
del caos
in giardino

esempio di repressione della
specie delle arti, nell'idea
asili psichiatrici o dell'arte
dei sonni messi.

Titolo: *"Popoleska, l'adorazione dell'altare del menga" Regressito consapevole. PERCHE'?*

Data di esecuzione: 1988

Tecnica e misure: olio su tela, cm. 263x166

Note tecniche: opera firmata, datata e intitolata sul fronte e sul retro

Esposizioni:

- 1988, novembre/dicembre, Milano, Salone della Permanente, Stand Galleria Morone 6, "Mattia Moreni o della consapevolezza della regressione della specie e della specie 'belle arti': asili nido, asili patologici o del talento dei senza mezzi. Perché?"
- 1989, febbraio, Bologna, Arte Fiera, Stand Galleria Morone 6, "Mattia Moreni o della consapevolezza della regressione della specie e della specie 'belle arti' : asili nido, asili patologici o del talento dei senza mezzi. Perché?"
- 1989, marzo, Arezzo, Galleria Comunale di Arte Contemporanea, "Mattia Moreni - Il regressivo consapevole 1983-1989", testi di Renato Barilli, Vittoria Coen, Enrico Crispolti, Luisa Somaini, riprodotta con tavola a colori
- 1992, febbraio/aprile, Bergamo, Galleria Elleni
- 1992, settembre, Venezia, Salone di settembre, Zitelle, Stand Galleria Morone 6
- 1992, novembre, Gent, Lineart, International Art Fair, Stand galleria Morone 6, sala personale
- 1993/94, dicembre/febbraio, Milano, Galleria Morone 6, "Dall'informale agli autoritratti - 1953/1990"

Bibliografia: - "Moreni - Il regressivo consapevole - 1983 → ?", Mondadori 1992, tavola pag.101

Proprietà: collezione privata, Milano



Titolo: *"Un quadrato non importa come, ma che urla sporco" PERCHE'? Regressito consapevole*

Data di esecuzione: 1989

Tecnica e misure: olio su tela, cm. 201x301

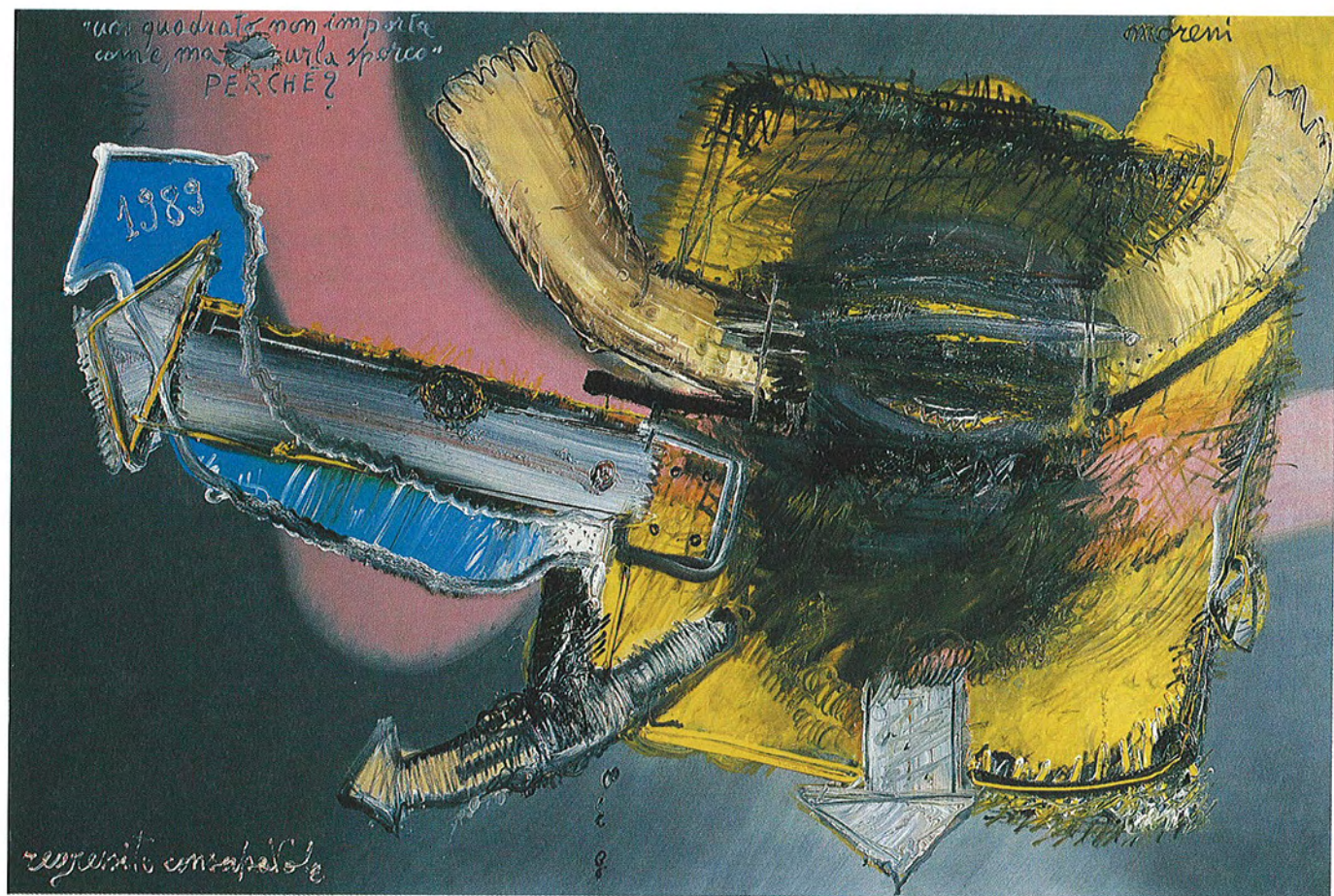
Note tecniche: opera firmata, datata e intitolata sul fronte e sul retro

Esposizioni:

- 1989, marzo, Arezzo, Galleria Comunale di Arte Contemporanea, "Mattia Moreni - Il regressivo consapevole 1983-1989", testi di Renato Barilli, Vittoria Coen, Enrico Crispolti, Luisa Somaini, riprodotta con tavola a colori
- 1990, ottobre/novembre, Parigi, Galerie de Francony, testo critico di E. Daydé, riprodotta a colori
- 1992, gennaio, Genova, Galleria Rinaldo Rotta (timbri sul telaio)

Bibliografia: - "Moreni - Il regressivo consapevole - 1983 → ?", Mondadori 1992, tavola pag.68

Proprietà: collezione privata, Milano



Autoritratto N.7. Moreni a 69 anni di sua età. "La fusione della cellula della carota o della margherita tropicale con quella umanoide. Ah ! il bambolo..."
DE FARIA. Università di Lund - 1978 circa. Esperimento naturale riproposto.
La genetica è chimica in movimento, oggi è manipolata. E' un essere qualunque con geometria indisciplinata R.C

Data e luogo di esecuzione: giugno 1989, Santa Sofia

Tecnica e misure: olio su tela, cm. 270x190

Note tecniche: opera firmata, datata e intitolata sul fronte e sul retro col luogo di esecuzione

Esposizioni:

- 1989, ottobre, Parigi, Grand Palais, FIAC
- 1990, gennaio, Bologna, Arte Fiera, Stand Galleria Morone 6
- 1990, giugno/settembre, Acqui Terme, Palazzo Liceo Saracco, mostra antologica a cura di Marco Rosci, tavola a colori n. 50, pagg. 126/127 (etichetta sul telaio)
- 1993/94, dicembre/febbraio, Milano, Galleria Morone 6, "Dall'informale agli autoritratti - 1953/1990"

Bibliografia: "Moreni - Il regressivo consapevole - 1983 → ?", Mondadori 1992, tavola pag. 56

Proprietà: collezione privata, Milano



Autoritratto N.8. Moreni a 69 anni di sua età. "L'ultima sigaretta per l'ultimo umanoide". Mutante senza la mutanda. PERCHE'? Regressivo consapevole: asili patologici

Data e luogo di esecuzione: giugno 1989, Santa Sofia

Tecnica e misure: olio su tela, cm. 255x190

Note tecniche: opera firmata, datata e intitolata sul fronte e sul retro col luogo di esecuzione

Esposizioni:

- 1989, ottobre, Parigi, Grand Palais, FIAC
- 1990, gennaio, Bologna, Arte Fiera, Stand Galleria Morone 6
- 1990, giugno/settembre, Acqui Terme, Palazzo Liceo Saracco, mostra antologica a cura di Marco Rosci, tavola in bianco e nero n. 51, pagg. 128/129 (etichetta sul telaio)
- 1992, gennaio, Genova, Galleria Rinaldo Rotta
- 1993/94, dicembre/febbraio, Milano, Galleria Morone 6, "Dall'informale agli autoritratti - 1953/1990"

Bibliografia:

- "Moreni - Il regressivo consapevole - 1983 → ?", Mondadori 1992, tavola pag. 131
- 1994/95, Catalogo mostra itinerante da Cesena, Galleria Comunale d'Arte, opera riprodotta in catalogo ma non esposta

Proprietà: collezione privata, Milano



regressive
compulsive

L. S. S. S.

1989

ACILIPATOLOGI

N8

"l'ultima
sigaretta
per l'ultimo
umanoide"
moreni a 69 anni di sua età

MUTANTE
SENZA
LA
MUTANTE
PERCHÉ

Autoritratto n. 16. "Moreni a 69 anni di sua età intubato pure lui, per una breve apparizione fra un tubo e l'altro..." Il grottesco fumettato, al terminal, è in avanzata. PERCHE'? Regressito consapevole: asili patologici

Data e luogo di esecuzione: 1990, S. Sofia

Tecnica e misure: olio su tela, cm. 240x175

Note tecniche: opera firmata, datata e intitolata sul fronte e sul retro col luogo di esecuzione

Esposizioni:

- 1991, aprile, Milano, Internazionale d'Arte Contemporanea, Stand Galleria Studio Idola, Forlì, riprodotto a colori in catalogo generale
- 1991, maggio/luglio, Santa Sofia, Galleria d'Arte Contemporanea V. Stoppioni, "Mostra mista. Oggetti e pitture 1957/1991", testi critici di Luisa Somaini (*La pittura di Moreni 1957/1991*), Enrico Crispolti (*Altre provocazioni - Fuori della pittura*), Fabio Cavallucci (*Moreni nomina oggetti*), riprodotta a colori
- "Moreni - Il regressivo consapevole - 1983 → ?", Mondadori 1992, tavola pag.79

Bibliografia:

Proprietà:

collezione privata, Milano



1996

TUBI
SIMBLOSI

il grotesco
fa metta
to al
termina
è in alant
PERCHE

1990
"moreni
a 69 anni
di sua età
intubato
pure lui,
per una
breve apparizione
tra fra un tubo
e l'altro...
asili patologici

regresso anabolo

Autoritratto n. 17. "Moreni a 69 anni di sua età o della pianificazione cerebrale totale". PERCHE'? TUBI SIMBIOSI. A Toulouse Lautrec. R.C.: asili nido, asili patologici. PERCHE'?

Data e luogo di esecuzione: 1990, Santa Sofia

Tecnica e misure: olio su tela, cm. 170x150

Note tecniche: opera firmata, datata col luogo di esecuzione e intitolata sul fronte e sul retro

Esposizioni: - 1991, maggio/luglio, Santa Sofia, Galleria d'Arte Contemporanea V. Stoppioni, "Mostra mista. Oggetti e pitture 1957/1991", testi critici di Luisa Somaini (*La pittura di Moreni 1957/1991*), Enrico Crispolti (*Altre provocazioni - Fuori della pittura*), Fabio Cavallucci (*Moreni nomina oggetti*), riprodotta a colori

Bibliografia: - "Moreni - Il regressivo consapevole - 1983 → ?", Mondadori 1992, tavola pag.225

Proprietà: collezione A.V., Padova



- 42** Titolo: *Autoritratto n. 21. "Moreni a 70 anni di sua età regressito quasi bestiale..." Troppo terribilistico forse. Il grottesco al terminal è in avanzata. R.C.: asili nido, asili patologici. PERCHE' ?*
- Data di esecuzione: 1990
- Tecnica e misure: olio su tela, cm. 170x150
- Note tecniche: opera firmata, datata e intitolata sul fronte e sul retro
- Esposizioni: - 1991, aprile, Milano, Internazionale d'arte Contemporanea, Stand Galleria Studio Idola, Forlì, riprodotta a colori in catalogo generale
- 1991, maggio/luglio, Santa Sofia, Galleria d'Arte Contemporanea V. Stoppioni, "Mostra mista. Oggetti e pitture 1957/1991", testi critici di Luisa Somaini (*La pittura di Moreni 1957/1991*), Enrico Crispolti (*Altre provocazioni - Fuori della pittura*), Fabio Cavallucci (*Moreni nomina oggetti*), riprodotta a colori
- Bibliografia: - "Moreni - Il regressivo consapevole - 1983 → ?", Mondadori 1992, tavola pag. 271
- 1994/95, Catalogo mostra itinerante da Cesena, Galleria Comunale d'Arte, opera riprodotta in catalogo ma non esposta
- Proprietà: collezione A.V., Padova

troppo terribilistico...
forse!

asili nido - asili patologici. PERCHÉ?

RC

N°21



il
grottesco al
terminal
più avanzata.

morena

a

in ogni

di sua

età

regista

ma

bestiale

1990

43

Titolo: *"Il lombrico del capitale è sempre cominciato apre piano piano la pattumiera russa rossa. PERCHE'?" R.C.: asili nido e patologici.*

Data di esecuzione: 1990

Tecnica e misure: olio su tavola, cm. 280x130

Note tecniche: opera firmata, datata e intitolata sul fronte e sul retro

- 1991, maggio/luglio, Bologna, Galleria Severiarte, testo critico di Vittoria Coen
(*Il mestiere dell'attenzione*), riprodotta a colori

- 1992, febbraio/aprile, Milano, Centro Arte C.L., testo di Daniela Palazzoli
(*Tutte regressive meno una. Perché?*), riprodotta a colori

- 1992, dicembre, La Spezia, Stand Galleria Menhir

Bibliografia: - "Moreni - Il regressivo consapevole - 1983 → ?", Mondadori 1992, tavola pag.100

Proprietà: collezione privata, Milano



Asilimids
patologia

May 1990

RC

1990 Combrico del
capirolo è
sempre cominciato
con la prima piano
la postumica
in un caso

PERNIE

- Titolo:** *“Era una lampadina al guinzaglio che volava, ma il pugno gorillesco che pugnava monolitico velleitario, non pugna più con piaga cronica umanoide incurabile. Ah! Quel Gorbaciov consapevole...” Per ricordo: monumento in basso-rilievo. Regressito consapevole. PERCHE’?*
- Data di esecuzione:** 1990
- Tecnica e misure:** olio e cromo su tela, cm. 240x175
- Note tecniche:** opera firmata, datata e intitolata sul fronte
- Esposizioni:**
- 1990, giugno/settembre, Acqui Terme, Palazzo Liceo Saracco, mostra antologica a cura di Marco Rosci, tavola a colori n. 56, pagg. 136/137 (etichetta sul telaio)
 - 1990, ottobre/novembre, Parigi, Galerie de Francony, testo critico di E. Daydé, riprodotta a colori
 - 1992, febbraio/aprile, Bergamo, Galleria Elleni
 - 1992, novembre, Gent, Lineart, International Art Fair, Stand galleria Morone 6, sala personale
 - 1993/94, dicembre/febbraio, Milano, Galleria Morone 6, “Dall’informale agli autoritratti - 1953/1990”
- Bibliografia:** - “Moreni - Il regressivo consapevole - 1983 → ?”, Mondadori 1992, tavola pag.103
- Proprietà:** collezione privata, Milano

era una lampadina al quinzaglio
che volava, ma il pugno gorillesco
che pugnalava monolitico
l'ellittica non pugna
più con piaga cronica
umana e incurabile
ah! quel Gorbaiov
consapevole

per ricordo:
monumento
in bassorilievo
regressivo
consapevole
PERCHE?

moreni
1990



- 45** Titolo: *Autoritratto n. 35 "a 70 anni di sua età, in corsa sul motorino CIAO: ciao Mathias..." Ognuno ha l'età di quello che pensa, allora io non sono ancora nato. R.C. - R.D.: asili patologici*
- Data di esecuzione: 1991
- Tecnica e misure: colori su tela, cm. 200x190
- Note tecniche: opera firmata, datata e intitolata sul fronte e sul retro
- Esposizioni: - 1992, gennaio, Bologna, Arte Fiera, Stand Studio Idola, Forlì
- 1992, febbraio/aprile, Milano, Centro Arte C.L., testo di Daniela Palazzoli
(*Tutte regressive meno una. Perché ?*), riprodotto a colori
- Bibliografia: - "Moreni - Il regressivo consapevole - 1983 → ?", Mondadori 1992, tavola pag.119
- 1994/95, Catalogo mostra itinerante da Cesena, Galleria Comunale d'Arte, opera riprodotta in catalogo ma non esposta
- Proprietà: collezione A.V., Padova

"a 70 anni di sua età
in corsa sul motorino "CIAO":
ciao Matthias..."

(N°35)

asili patologici

(RD)

(RC)

ognuno ha l'età
di quello che pensa,
allora, io non sono
ancora nato....



- Titolo: *Autoritratto N. 38 a 71 anni di sua età "la caduta" 1991. Duchamp ha detto: l'artista è quello che guarda; vuole dire: "Così è se vi pare" di Pirandello. R.C. - R.D.: asili patologici*
- Data di esecuzione: 1991
- Tecnica e misure: colori su tela, cm. 201x190
- Note tecniche: opera firmata, datata e intitolata sul fronte e sul retro
- Esposizioni: - 1992, gennaio, Bologna, Arte Fiera, Stand Studio Idola, Forlì
- 1992, febbraio/aprile, Milano, Centro Arte C.L., testo di Daniela Palazzoli
(*Tutte regressive meno una. Perché ?*), riprodotta a colori
- Bibliografia: - "Moreni - Il regressivo consapevole - 1983 → ?", Mondadori 1992, tavola pag.185
- Proprietà: collezione privata, Milano

Duchamp ha detto:
l'artista è quello
che guarda-
vuole dire:
"così è se vi pare"
di Pirandello.

asili patologici
RC-RD

N°38
Morini
971 anni
di sag-
età

"la caduta" 1991



47 Titolo: *"Il dipingere che disprezza se stesso". Perché ? R.C.: asili patologici*

Data di esecuzione: 1991

Tecnica e misure: olio su tela, cm. 80x120

Note tecniche: opera firmata, datata e intitolata sul fronte e sul retro

Esposizioni: - 1991, maggio/luglio, Bologna, Galleria Severiarte, testo critico di Vittoria Coen
(*Il mestiere dell'attenzione*), riprodotta a colori

Bibliografia: "Moreni - Il regressivo consapevole - 1983 → ?", Mondadori 1992, tavola pag.237

Proprietà: collezione privata, Milano



48 Titolo: *“La freccia stanca di essere un pesce non freccerà più...” R.C. - R.D.: asili patologici*

Data di esecuzione: 1991

Tecnica e misure: colori su tela, cm. 200x250

Note tecniche: opera firmata, datata e intitolata sul fronte e sul retro

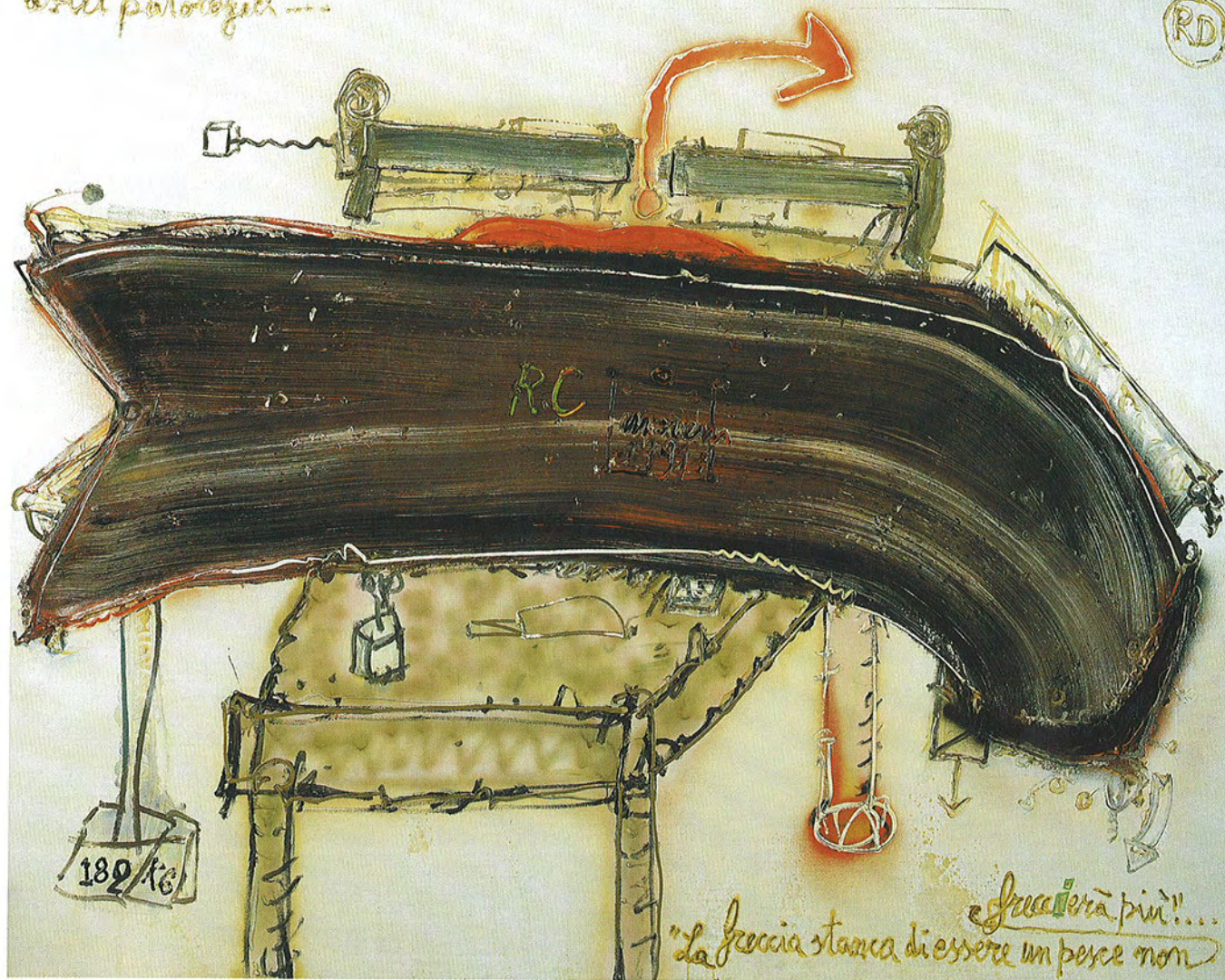
Esposizioni: - 1992, gennaio, Bologna, Arte Fiera, Stand Studio Idola, Forlì
- 1992, febbraio/aprile, Milano, Centro Arte C.L., testo di Daniela Palazzoli
(*Tutte regressive meno una. Perché ?*), riprodotta a colori

Bibliografia: “Moreni - Il regressivo consapevole - 1983 → ?”, Mondadori 1992, tavola pag. 164

Proprietà: collezione privata, Milano

asili patologici

RD



La freccia stacca di essere un pesce non
freccia più!

Titolo: *"La tavola delle probabilità" R.C. - R.D.: asili patologici*

Data di esecuzione: 1991

Tecnica e misure: olio su tela, cm. 174x200

Note tecniche: opera firmata, datata e intitolata sul fronte e sul retro

Bibliografia: "Moreni - Il regressivo consapevole - 1983 → ?", Mondadori 1992, tavola pag. 190

Proprietà: collezione privata, Milano



50 Titolo: *“La merda bolle nell’ultima grande pentola.” R.C. - R.D.*

Data di esecuzione: 1992

Tecnica e misure: colori su tela, cm. 82x102

Note tecniche: opera firmata, datata e intitolata sul fronte e sul retro

Bibliografia: “Moreni - Il regressivo consapevole - 1983 → ?”, Mondadori 1992, tavola pag. 258

Proprietà: collezione privata, Milano



51

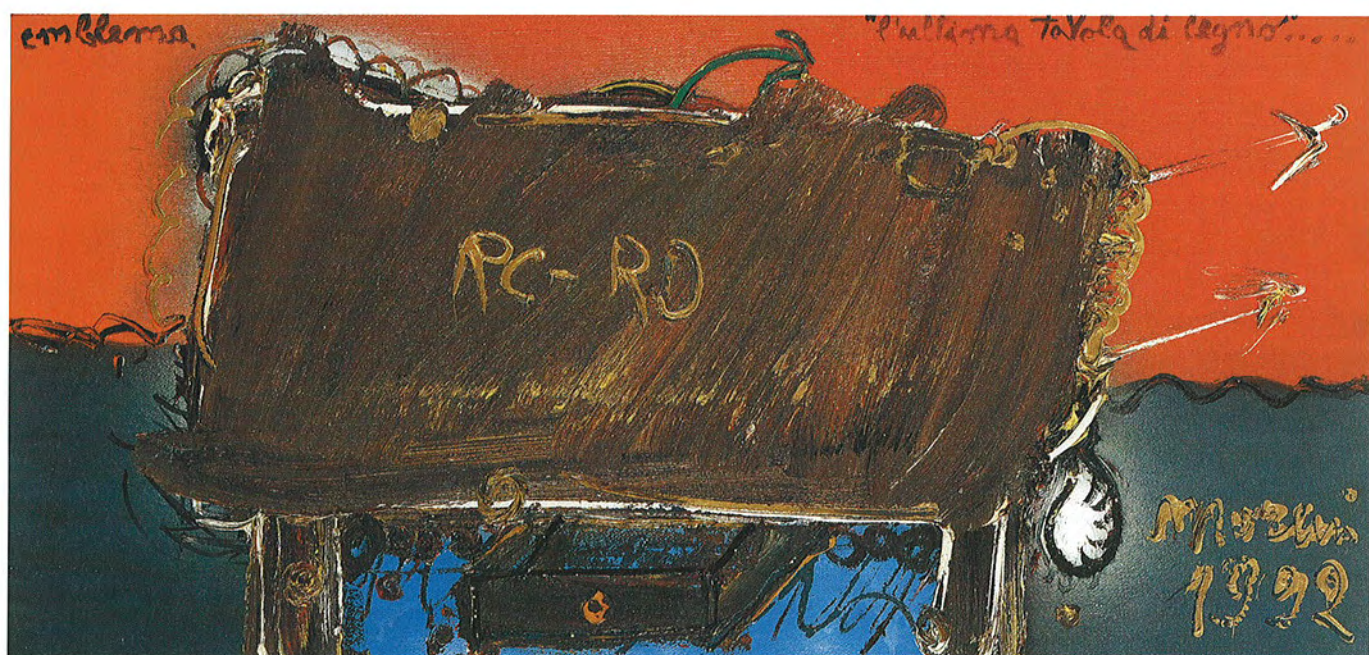
Titolo: *"L'ultima tavola di legno..." Emblema. R.C. - R.D.*

Data di esecuzione: 1992

Tecnica e misure: olio su tela, cm. 54x115

Note tecniche: opera firmata, datata e intitolata sul fronte e sul retro

Proprietà: collezione privata, Milano



52

Titolo: *Autoritratto n. 82 "A Vincent, capitano del porto - mutazione" - artificato - R.C. - R.D.*

Data di esecuzione: 1993

Tecnica e misure: colori su tavola, cm. 74x69

Note tecniche: opera firmata, datata e intitolata sul fronte e sul retro

Proprietà: collezione privata, Milano



artefatto

out

N89

"a Vincent
capitano
del porto
mutazione"

Marini
1993

RC

• NOTE BIOGRAFICHE

La formazione artistica di Mattia Moreni (Pavia 12 novembre 1920 – Ravenna 29 maggio 1999) si realizza a Torino presso l'Accademia Albertina tra il 1940 e il 1941. Il contatto con la cultura visiva dell'epoca, dominata dall'opera di Felice Casorati, non lascia un forte segno nell'*iter* creativo dell'artista. Di questo periodo si ricorda la prima personale alla Galleria La Bussola con la presentazione dell'architetto Carlo Mollino. A conclusione del conflitto mondiale la cultura visiva italiana avverte la necessità di rinnovare un passato pittorico troppo compromesso con i dettami del regime totalitario. C'è bisogno di soluzioni espressive capaci di segnare uno scarto decisivo col passato e di incarnare nuovi ideali di vita. Queste esigenze trovano risposta nella fase postcubista di Pablo Picasso e in particolar modo in *Guernica*, ideale sintesi tra l'impegno etico sensibile alla violenza perpetrata sull'uomo e la ricerca linguistica attenta ad aggiornare le proprie soluzioni espressive. Tuttavia, molta pittura italiana dell'immediato dopoguerra si limita a mutuare la grammatica postcubista, senza per questo caricarla di problematiche civili. Resta l'impegno della scelta linguistica, dietro alla quale si può comunque leggere il rifiuto dei valori estetici in auge negli anni dittatoriali. Queste valutazioni di ordine generale trovano riscontro nei dipinti di Moreni esposti alla XXIV Biennale veneziana del '48. Le opere ben esemplificano l'equilibrio tra i motivi rettilinei e quelli curvilinei rinsaldati da una calda stesura pittorica. Un bilanciato dosaggio di istinto e ragione, già l'anno dopo spostato a favore di una composizione più lucida e razionale. I colori stesi in modo compatto e di qualità timbrica, le linee scure ingrossate irrigidiscono la struttura d'insieme. Il tutto si articola all'insegna di modelli meccanomorfi, che per quanto presieduti da una certa lucidità mentale sono tuttavia in grado di sprigionare un'intensa forza emotiva. Tra il 1949 e il 1951 - anni che lo vedono attivo in Francia, prima a Parigi e poi ad Antibes -, si registra un'inversione di tendenza resa dalla stesura cromatica finemente modulata su tinte chiaroscuro e dall'assottigliarsi del contorno delle forme, il cui andamento curvilineo non lascia emergere le qualità stilistiche della precedente stagione postcubista. Ora dominano gli elementi colti dalla natura senza per questo scadere in un'aneddotica mondana. Si realizza qui l'equilibrata disposizione formale dei valori astratti, desunti dalla realtà esterna, e di quelli concreti che rivendicano, rispetto a questa, una certa autonomia mentale. Esemplare, in tal senso, è la serie incentrata su Antibes che riflette i requisiti estetici astratto-concreti formulati dallo storico dell'arte Lionello Venturi alla XXV Biennale di Venezia del '50. Grazie a quest'ultimo Mattia Moreni espone in una collettiva di otto artisti, poi riconosciuta come il "Gruppo degli Otto". La comune tensione poetica in equilibrio tra calcolo e natura resta una koinè estetica troppo estesa per costituire un saldo comune denominatore. Non è infatti da sottovalutare la forza d'impatto di una formazione artistica di gruppo che possiede i requisiti stra-

tegici necessari per far fronte ad esigenze di ordine economico-commerciale. In questi primi anni Cinquanta si avverte una progressiva attrazione per la realtà in quanto natura spesso contrassegnata da una gestualità alla Hartung che afferra di getto brevi porzioni di "paesaggio": cespugli, soli, staccionate sono elementi chiave della composizione che si succedono e si ripetono in modo ciclico fino a definire una breve stagione pittorica. Si è tra il '52 e il '54, gli anni in cui Mattia Moreni lavora a Frascati, senza rinunciare ai soggiorni estivi in Romagna divenuti abituali dal '47 in poi. Il '54 resta una data cruciale poiché risolve l'ambiguo equilibrio astratto-concreto a favore di una dichiarata stesura gestuale che conferisce autonomia estetica al segno. Gli eventi che testimoniano questo passaggio sono da un lato lo scioglimento del "Gruppo", dall'altro la pubblicazione sulla rivista *Paragone* del saggio di Francesco Arcangeli: *Gli ultimi naturalisti*, tra i quali è annoverata la figura di Mattia Moreni. In effetti, quest'anno, l'artista mostra di aver pienamente metabolizzato il segno di Hartung e inaugura la stagione informale con l'irruenza del gesto e l'abbondanza delle paste pittoriche. Ma resta anche da segnalare l'importante incontro con Michel Tapié, sceso a Frascati per proporre all'artista di far parte del nuovo raggruppamento degli *autres* e di raggiungerlo pertanto a Parigi. Infatti, dopo aver trascorso a Bologna la stagione invernale del '55-'56, contrassegnata da un malessere che allenta il fervore creativo, si trasferisce a Parigi, presso la vecchia sede del Moulin Rouge dove risiederà per dieci anni circa. Ciò non gli impedisce di trascorrere le solite estati in Romagna nel palazzo medievale di S. Giacomo di Russi a Ravenna. In questo periodo la figura di Tapié è di basilare importanza per l'attività espositiva dell'artista. Nel giro di pochi anni lo propone prima in una collettiva alla Galleria Rive Droite (1956), poi lo invita alla XXVIII Biennale di Venezia con una propria sala e nel '57 gli organizza la personale alla Galleria Rive Droite.

Si è così giunti a ridosso degli anni Sessanta, il decennio dominato da movimenti artistici incentrati sul prelievo dell'oggetto di uso comune che, venendo immesso nel circuito dell'arte, acquista una valorizzazione estetica. Si assiste pertanto al diffondersi dell'Arte Pop americana o, per restare in ambito europeo, a quello del *Nouveau Realisme* di Pierre Restany, il quale non manca per questo di interessarsi all'arte di Moreni. Si veda, ad esempio, la personale del '58 alla Galleria Helios Art di Bruxelles, quella londinese del '60 presso la Galleria I.C.A. o, l'anno dopo, a Colonia alla Galleria Anne Abels. Negli anni successivi, il gesto pittorico, tendendo ad evidenziarsi in stesure segniche compatte su campiture uniformi, assume quel risalto iconico ormai prossimo a sostanzarsi in un'entità oggettuale. Infatti numerosi "cartelli" sono il frutto di una spatolata che si rivela però insufficiente non appena il volume dell'oggetto aumenta. Per questo, nel caso di "cartelli" più grandi, di "baracche" o di campi erbose, la pennellata rinuncia alla forza

accentratrice del segno per articolare meglio il tessuto del mondo. Si dà così vita a diversi cicli iconografici ora incentrati, appunto, sul tema dei "cartelli", ora su quello delle "baracche", entrambi ben esemplificati nella vasta antologica del '64 a cura di F. Arcangeli ad Amburgo al Kunstverein. Il nuovo orientamento estetico porta a una stesura pittorica sensibile al valore analitico della descrizione, come si deduce dalla serie delle angurie. La loro comparsa risale all'antologica del '65, curata da F. Arcangeli presso il Museo Civico di Bologna. L'attenzione rivolta all'anguria, che accompagna l'attività di Moreni per dodici anni circa, non si limita alla rappresentazione verosimile del soggetto, bensì lo trasforma in un "paesaggio interiore". Il recupero dell'oggetto non avviene secondo la sensibilità promozionale del cartellone pubblicitario che richiama all'attenzione le qualità consumistiche del prodotto. Qui l'anguria appare in tutta la sua autenticità terrena, seducente e transeunte, che si trasfigura in metafora del peregrinare umano. Nel 1966 l'artista lascia Parigi assieme a Poupy Prath, d'ora in poi la compagna della sua vita. Si trasferiscono in Romagna nel podere delle "Calbane Vecchie" in vista dei calanchi di Brisighella. La ricerca pittorica di questi anni porta a continue metamorfosi dell'anguria che verso i primi anni Settanta diviene l'emblema del sesso femminile in disfacimento. Il ciclo completo, comprensivo ora del frutto tagliato a spicchi, ora colto in stato di decomposizione, ora in quanto corpo ferito sempre più simile all'organo sessuale femminile, viene esposto nel '75 presso la Pinacoteca Comunale di Ravenna. Già in questa mostra si preannuncia quella crisi della sfera riproduttiva che porterà, nell'arco degli anni Ottanta, alla "regressione della specie". Nel soggetto dell'anguria "americana", infatti, si coglie l'intervento di un procedimento artificiale che trasgredisce le leggi dell'organismo vivente: il frutto, venendo avvolto in un sacchetto di plastica affinché trattenga il calore, subisce una crescita accelerata rispetto ai congeniti tempi di sviluppo. Una forza bipolare che si riscontra pure in *La Mistura*, opera monumentale esposta in permanenza alla Galleria d'Arte Contemporanea di Santa Sofia. Elaborato tra il 1976 e il 1984, questo lavoro consiste nell'assemblaggio di materiali diversi amalgamati tramite uno strato di resina. Qui, infatti, l'elemento naturale e quello artificiale si fondono nell'ordine superiore della chimica, data dalla presenza della colla sintetica. Ma negli anni in cui Mattia Moreni attende a questo *unicum* estetico, la ricerca pittorica svela una tecnica esecutiva sempre più fredda e analitica. La cura per il dettaglio e l'inquadratura fotografica dell'immagine svela un'obiettività talmente esasperata da alienare l'organo sessuale ritratto. La mostra del '81 alla bolognese Galleria d'Arte Moderna accompagnata dal testo di Giulio Carlo Argan o quella successiva del '85 presso la Palestra Olimpica di Santa Sofia di Romagna con lo scritto di Enrico Crispolti, documentano questa nuova stagione poetica che, da un punto di vista delle soluzioni espressive adottate, non trova negli anni suc-

cessivi un ulteriore sviluppo. Infatti basterebbe mettere a confronto la mostra del '85 con quella inaugurata nel '86 nella Galleria milanese Morone 6 per ravvisare in quest'ultima il nuovo ciclo poetico della "regressione della specie". Rispetto alla stagione precedente si segnala infatti la completa rinuncia ai valori icastici a favore di una stesura cromatica di ascendenza espressionista e l'allargamento dei soggetti trattati, non più vincolati alla presenza ossessiva della vulva, bensì aperti nell'affrontare le problematiche sottese all'involuzione umana. La mostra antologica del '88 presso la Galleria Comunale di Arte Contemporanea ad Arezzo documenta esaurientemente il percorso artistico degli anni Ottanta. L'evento espositivo, accompagnato dai testi di Renato Barilli, Vittoria Coen, Enrico Crispolti e Luisa Somaini, coglie il tema della regressione nell'insanabile conflitto tra la logica artificiale e quella naturale. La *Mostra Mista* del '91, realizzata a Santa Sofia nella Galleria d'Arte Contemporanea "Vero Stoppioni", esponendo dipinti, sculture ed oggetti, mette a fuoco un altro aspetto della sfera creativa dell'artista. L'evento, accompagnato dagli scritti di Luisa Somaini, Enrico Crispolti e Fabio Cavallucci, propone al pubblico tutta una serie di oggetti d'arredamento, di strumenti d'uso realizzati nell'arco della sua vita. Infatti, già alla fine degli anni Cinquanta l'autore si cimenta nella lavorazione manuale di prodotti che rivelano un'alta qualità artigianale: tavolo in legno, sculture in ferro, specchiera, camino, inginocchiatoio e tutto un armamentario legato ad immaginarie pratiche sessuali. Una produzione quindi finalizzata alla sfera privata dell'artista, in quanto ingrediente estetico del quotidiano vivere. Con gli anni Novanta si entra nell'ultima stagione pittorica documentata dalla personale del '99 al Palazzo delle Esposizioni di Faenza con gli scritti di Luisa Somaini e Gian Ruggero Manzoni. Anche in questa occasione non si può fare a meno di rilevare un aggiornamento tematico e un'innovazione linguistica; un'infaticabile tensione creativa che da sempre caratterizza l'arte di Mattia Moreni. Le opere di questi anni si incentrano sul tema dell'"umanoide tutto computer", in cui si completa la robotizzazione dell'uomo in precedenza auspicata dall'avvento della "regressione della specie". Infatti, se il processo involutivo del genere umano trova origine nelle ingerenze artificiali ai danni del proprio organismo, la cura ai suoi mali non può che realizzarsi col supporto delle recenti conquiste tecnologiche. Saranno le applicazioni elettrotecniche, allora, a conferire quel senso di eleganza e pulizia, di freddezza e distacco che ammantano i disagi di un'anormale mutazione antropologica.

Fotolito:

Fotomec, Torino

Fotografie:

Studio Sant'Orsola, Torino

Paolo Vandrasch, Milano

Foto Pugnaghi, Modena

Foto Studio C.N.B. & C.

Coordinamento Grafico:

Aktiva s.r.l., Torino

Stampa:

Litografia Geda

Studio d'Arte Campaiola

00198 Roma - Via Nicolò Porpora, 12