

1965: Mattia Moreni a Bologna

Pasquale Fameli

È nell'autunno del 1945 che Francesco Arcangeli sente parlare per la prima volta di Mattia Moreni; a parlargliene è Mario Merz, appena ventenne, conosciuto per caso alla Ca' d'Oro di Venezia. Arcangeli è attivo come critico militante da quasi quattro anni, con interessi riservati soprattutto ad artisti bolognesi della sua generazione, ma coltivati sotto i numi tutelari di Virgilio Guidi e Giorgio Morandi; vedrà le tele di Moreni per la prima volta solo tre anni dopo, alla Biennale di Venezia del 1948, provando un'immediata ammirazione. Nel 1945, il destino artistico di Merz non è ancora stato scritto ma l'attenzione che presta al lavoro di Moreni è evidente; lo sarà almeno fino alla metà degli anni cinquanta, come dimostrano opere quali *Foglia* (1952), *Seme nel vento* (1953) oppure *Il carrozzone* (1954). "Merz parlava d'una pittura aspra e favolosa, di qualità espressionistica, sul genere, mi par di ricordare, di Dosso Dossi o di Grünewald: nomi da eccitare la fantasia d'un allievo di Roberto Longhi, come ero io"¹. Quando scrive queste parole, nel testo steso per l'antologica di Moreni alla Galleria d'Arte Moderna di Bologna nell'autunno 1965, a vent'anni esatti da quel singolare quanto proficuo incontro, Arcangeli non può sapere che ritroverà Merz in *Opera o comportamento*, la mostra ordinata insieme a Renato Barilli nel Padiglione Italia della Biennale di Venezia del 1972. Una mostra che coinvolgerà, tra gli altri, lo stesso Moreni, chiudendo così quel cerchio apertosi quasi trent'anni prima.

L'antologica bolognese di Moreni, inaugurata il 12 settembre 1965, è la risposta di Arcangeli a una situazione difficile segnata, sul piano umano, dalla rottura con Morandi e, su quello culturale, dal trionfo della Pop Art alla Biennale di Venezia del 1964. La morte del maestro bolognese, avvenuta il 18 giugno dello stesso anno, rende impossibile ricucire quel tormentato rapporto e l'affermazione internazionale delle poetiche dell'oggetto decreta il tramonto inesorabile della stagione informale. A ciò si aggiunge la difficoltà procurata dal nuovo assetto culturale bolognese, fondato sempre più su fattori politici, del tutto estranei all'approccio critico di Arcangeli. L'antologica travalica perciò la sola funzione di una prima storicizzazione dell'artista per svolgerne almeno altre due: contrastare l'adeguamento dell'arte agli immaginari omologati della cultura di massa e opporsi all'indirizzo ideologizzante della programmazione espositiva voluta dall'Assessorato alla Cultura. Un indirizzo confermato solo un mese dopo dalla collettiva organizzata da Franco Solmi nelle stesse sale e intitolata *Il presente contestato*, nata dall'esigenza di stabilire un "rapporto dialettico" con la realtà "mercificata", evitando di "continuare ad opporre i modelli operativi e culturali di una civiltà preindustriale"². La collettiva, che radunava numerosi esponenti della nuova figurazione europea, appare forse agli occhi di Arcangeli come la prosecuzione estesa di un'altra rassegna organizzata a Palazzo Re Enzo nel giugno 1962, *Nuove prospettive della pittura italiana*, che illustrava le possibilità di superare l'Informale in un confronto più o meno diretto con gli immaginari massificati³. Nel dibattito sorto attorno a quella mostra e pubblicato su "Palatina", la rivista diretta da Roberto Tassi, Arcangeli prende le distanze dalle

¹ F. Arcangeli, *Il percorso di Mattia Moreni*, in *Mostra antologica di Mattia Moreni*, catalogo della mostra (Bologna, Galleria d'Arte Moderna, 12 settembre – 12 ottobre 1965), Museo Civico, Bologna 1965, p. XIII.

² F. Solmi, *Una generazione in conflitto*, in *Il presente contestato. Interventi della terza generazione*, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico, 31 ottobre – 28 novembre 1965), a cura di F. Solmi e M. Clarac-Sérou, Museo Civico, Bologna 1965, pp. 14-15.

³ Si veda *Nuove prospettive della pittura italiana*, catalogo della mostra (Bologna, Palazzo Re Enzo, 1 – 30 giugno 1962), Alfa, Bologna 1962.

'possibilità di relazione' teorizzate da Enrico Crispolti e formula l'ipotesi di un 'libero realismo moderno'. Si tratta di un approccio all'immagine che, coerentemente con la sua origine informale, riafferma il principio di una determinazione soggettiva, esistenziale, nel confronto con la civiltà dell'oggetto, ma in aperto contrasto con la Pop Art e con le mitologie collettive della cultura di massa. Arcangeli concepisce infatti l'oggetto quale fattore di relazione tra l'individuo e la realtà, come condensato di valori umani essenziali colti nel flusso dell'esperienza. Il critico rifiuta le nuove soluzioni figurali, a suo avviso troppo esplicite nella compiutezza aneddotica, ma accoglie con interesse le ipotesi oggettuali che scaturiscono da un'incubazione informale:

Libero realismo moderno è per me, insomma, il frutto d'un lavoro che del racconto non si affretta a dare esplicitazioni dichiaratamente narrative. Mi appassiona in particolare la cosa, quando le 'nuove immagini dell'uomo', o il 'nuovo racconto' riemergono, più o meno lentamente, a vita più dichiarata dal potente ambiguo vitale magma o groviglio dell'informale⁴.

È lo stesso Arcangeli a scrivere nel testo steso per il catalogo della mostra che Moreni, "senza essere un artista direttamente sociale, ha portato, e porta avanti un suo spontaneo impegno di realista moderno"⁵. Nella ricostruzione complessiva del suo percorso, il critico si sofferma soprattutto sui recenti cicli dei 'cartelli' e delle 'angurie', rendendoli così il perno centrale della sua analisi. I cartelli eretti sulle tele degli anni Sessanta si costituiscono per Arcangeli come segnali di avvertimento, tracce umane mute eppure intelligibili, metafore di un dramma o presagi di un'apocalisse. Sono oggetti che si incattiviscono su prati languidi e sotto cieli alti e insostenibili, travolti da *un grido in corsa* o urtati dal *vento nel campo (come sempre)*, per dirla con il titolo di una delle più significative opere esposte. Sono immagini di un "surrealismo naturale", come scrive lo stesso Arcangeli⁶: un naturalismo sinistro e minaccioso, carico di suoni funesti, di sentori allarmanti. Questi oggetti, infatti, non sono isolati in un'aura di astrazione, secondo l'atteggiamento più tipico delle soluzioni pop, ma intessuti in una fitta trama di relazioni, animati dalle forze incontrollabili di un mondo carico di tensioni ambigue. Uno spazio romantico, in cui oggetti comuni come i cartelli dei contadi, assumono un carattere epico o mitico, incombendo sullo spettatore. È per questo motivo, forse, che Moreni ritiene efficace l'allestimento del dipinto sopracitato, *Il vento nel campo (come sempre)*, a un'altezza superiore⁷: per accentuare la sua imponenza tragica, segnalare il pericolo di una caduta, come quella delle donne e degli uomini raffigurati in altre tele pubblicate in catalogo.

Ancor più dei 'cartelli', le 'angurie' di Moreni costituiscono per Arcangeli alternative ideali agli oggetti anonimi e stereotipati della Pop Art: esempi emblematici di un'immagine costruita attorno a un nucleo centrale che si irraggia in un ambiente "intensamente umano"⁸. È l'assetto spaziale degli *Otages* di Fautrier o delle nebulose di Wols, dominato ora dai volumi di quei frutti appetitosi e proiettato su dimensioni più ampie, in gara con il gigantismo pop. Ammaccate e illividite, le angurie che campeggiano su radure imprecisate o che trasvolano sul filo di un orizzonte remoto, sono le metafore del trauma esistenziale, dello scontro tra l'uomo e l'ambiente. Il rapporto di Moreni con l'oggetto è il riflesso di un conflitto, di una lotta che non ha risoluzione: è

⁴ F. Arcangeli, *Una discussione*, in "Palatina", VI, 21-22, 1962, p. 94.

⁵ F. Arcangeli, *Il percorso di Mattia Moreni*, cit., p. XVII.

⁶ Ivi, p. XVIII.

⁷ Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio, Fondo Arcangeli, corrispondenza ricevuta, b. 81, f.1, c. 32, Parigi, 28 ottobre 1964.

⁸ F. Arcangeli, *Il percorso di Mattia Moreni*, cit., p. XVIII.

la forza della dialettica contro lo sguardo passivo o constatativo della Pop Art. Per questo Arcangeli considera l'artista come il "moderno contraltare europeo" di Jim Dine o di Claes Oldenburg, capace di trasfigurare delle comuni fette di anguria in "frammenti bellissimi e appassionati d'un rapporto di vita"⁹. Frutti gelidi e desiderabili, umili e superbi, come *La povera anguria dell'estate*, solleticano palati non ancora assuefatti alla Coca-Cola e approfondono le sensazioni di estati infinite: sono insomma le risposte all'alienazione della mercificazione e del consumismo, scaturite dall'ossessione per una vitalità totale, la stessa emanata dai cartelli ammonitori, dalle baracche di paglia e da tutte le altre istanze, non isolate ma solitarie, delle tele di Moreni.

Gli effetti tensivi esercitati sugli osservatori dai cartelli, dalle angurie e dalle baracche sono analizzati da Barilli nel saggio intitolato *Moreni dipinge oggetti* e pubblicato sempre nel 1965 dalle edizioni Alfa di Bologna, nella collana "Incontri e testimonianze" diretta da Arcangeli con Andrea Emiliani. Barilli ed Emiliani sono peraltro membri del comitato organizzatore dell'antologica, come si evince dal colophon del catalogo. Apparso nel periodo della mostra, il fascicolo costituisce quasi un'appendice della stessa, una lettura integrativa compatibile con quella di Arcangeli ma volta a una disamina specifica dei valori percettivi delle immagini. Per Barilli, lo sforzo teso a "ricostituire geneticamente l'oggetto" con una "materia viva, esuberante"¹⁰ raggiunge risultati volutamente ambigui, oscillanti tra uno stadio di incubazione o di nascita dell'immagine e il suo più radicale disfaccimento. Questa oscillazione genetica amplifica il carattere irrequieto e rudimentale del legno e degli altri materiali di cui sono fatti cartelli e baracche, così da sconfessare ogni rischio astrattivo, eidetico o nozionistico, quello in cui incorrono appunto gli oggetti neutri e omologati della Pop Art. La tendenza a collocare questi oggetti sui registri inferiori oppure ai margini dei dipinti e l'adozione di maldestre inquadrature fotografiche accentuano l'intensità fisica della loro presenza, in modo da permettergli di "sostenere l'immensa cubatura dell'area sovrastante" e suggerire un aumento dello "sforzo muscolare"¹¹. Il gioco delle alternanze focali prodotte dalla vicinanza o dalla lontananza dei cartelli che abbandonano quelle scomode posizioni contribuisce ancora a rafforzare la tensione tra l'oggetto e lo spazio circostante, determinando differenziate impronte affettive. La dilatazione delle angurie in entità di enormi e innaturali dimensioni è funzionale ad aumentare il loro peso esistenziale, mentre la trasformazione analogica delle varie fette in barche e scialuppe in balia delle onde produce ripetuti sbilanciamenti interni utili ad animare la scena. Entrambe le soluzioni si basano perciò su un principio di spaesamento surreale, lo stesso che rende quelle fette un quarto di luna caduto per terra, un vascello fantasma o un bolide infuocato, aprendo alle mutazioni genetiche cui Moreni sottoporrà lo stesso frutto negli anni immediatamente successivi.

⁹ Ivi, pp. XIX-XX.

¹⁰ R. Barilli, *Moreni dipinge oggetti*, Alfa, Bologna 1965, p. 15.

¹¹ Ivi, p. 20.