

Affrontare il lavoro di Moreni è una sorta di lotta, piena di smarrimenti e vicoli ciechi, soprattutto avvertendo il giudizio impietoso che l'artista dava alla critica, per lui "un arbitrario sensibilizzato" pieno di incertezze e confusioni "stilizzate". Un giudizio beffardo ma efficace, anche in sua assenza. Nonostante ciò, con la permanenza di dubbi e le possibilità di errori - considerati dispositivi necessari alla ricerca da Moreni - credo che per comprendere la validità attuale del suo lavoro occorra tentare una sintetica sistematizzazione della sua opera-pensiero anche se, convenendo sempre con lui, le interpretazioni non sono che "punti di vista geografici"¹. Il che ha significato trovare collegamenti tra scrittura e dipinti, pensiero e illuminazioni visive, verificando la continuità e coerenza della sua riflessione travasata continuamente nelle opere. Lo scopo non è solo guardare *à rebours* o contestualizzare il lavoro a quegli anni ma testarne l'attualità e la resistenza, in buona parte realisticamente profetica.

A Ravenna vengono presentati alcuni esiti dei due cicli prodotti fra la metà degli anni ottanta e la fine del secolo - *La regressione della specie* e gli *Umanoidi* - le cui premesse sono già rintracciabili nella serie precedente delle *Atrofiche*. Sia gli ultimi cicli che quelli sviluppati parallelamente - le *vulve Punk*, le *Marilù* e gli *Autoritratti*, questi ultimi esposti a S. Sofia - concorrono a illustrare in parallelo le tesi già enunciate da Moreni nei due importanti *Monologhi*, compilati nel corso di un decennio a partire dal 1975. Queste fondamenta orientative e creative del suo pensiero-opera sono state poi riprese nel corso di altri numerosi interventi dell'artista e compaiono in modo saettante nei lunghissimi titoli dipinti con grafia regressiva su tele e disegni come parti integranti dei lavori. Moreni ne indica la funzione che afferma non essere estetica ma profondamente comunicativa, una prosa pittorica, un equivalente narrativo dell'opera²: i titoli corrispondono a messaggi in piena regola, estratti da un pensiero lungamente frequentato fra sé e sé che intende leggere intensamente il mondo. Ciò non toglie che il linguaggio utilizzato con grande potenza eversiva nelle sue forme interrogative, neologiche, sintetiche, sprezzanti, non mantenga margini di totale e involuta ombrosità. Del resto, il linguaggio - che per l'artista significa "la nascita di cose, di fenomeni e di significati diversi, direi quasi incomprensibili anche se decifrabili" - viene messo alla prova in un campo di pratica analogica, in cui immagini e parole creano una tensione reciproca e illuminante.

Le fondamenta del pensiero di Moreni partono da alcune asserzioni che orientano la sua pratica artistica a cominciare dal *Niente E' Veramente*, un concetto che identifica la razionalità con un'assurda e opaca sacca di contenimento sociale, necessaria alla vita "barocchetta e grassottella" degli umani, collocati in un contesto in perenne mutazione. Nessuna categoria di umani si sottrae all'assurdo razionale: né enti, partiti, ideologie, discipline come la filosofia, l'arte o la cultura in generale ad eccezione della poesia. Senza voler rendersi conto della contraddizione fra uno scetticismo che impedisce di approdare alla realtà - forse anch'esso un

¹ Moreni 1985a, p. 35.

² Moreni 1985a, pp. 8, 35; Moreni [1985b] [1989], pp. 128, 261; Cavallucci 1992, pp. 70-71; Spadoni 1996, p. 9.

“pregiudizio”, egli dice a difesa³ - e una visione positivista quasi dogmatica, Moreni afferma che l’unico baluardo di senso è costituito dalla chimica e dalle scienze corollarie. I sentimenti e i comportamenti umani così come i ruoli sociali vengono spiegati come prodotti cerebrali o mutamenti chimici che la scienza può analizzare. Sgombrato il campo dalle fandonie della psicologia e delle scienze umanistiche, “Mister Chimica” - come ama autodefinirsi - pratica il dubbio costante e l’osservazione disinteressata, ammira l’onestà intellettuale e ricerca una costante consapevolezza per quanto “regressita” (*R.C.*), facendosi filtro attento e ossessionato degli avvenimenti del mondo che testimonia nel lavoro artistico. In questo senso l’arte acquista una vocazione di critica sociale fra la coscienza che le stesse critiche fanno parte del gioco e che il proprio coinvolgimento è ineliminabile⁴.

Quanto testimonia è una involuzione della specie umana, speculare a quella delle arti che da sempre ne sono lo specchio più immediato. Avviata nei primi anni del Novecento, la *regressione della specie Belle Arti* ha avuto numerosi campioni inconsapevoli - Matisse capostipite, tutte le Avanguardie e neoavanguardie a seguito - che hanno spento le capacità creative citando forme di primitivismo da altre culture, hanno praticato sterili formalismi, spinto l’arte in una sempre più veloce discesa estetizzante, infantilistica, manierata o consumista. Dopo la fine dell’Umanesimo - ancora lontana dall’essere compresa - le arti e la società stagnano ormai da un secolo in un magma di regressione decadente (*R.D.*) che coinvolge fenomeni come il consumismo, l’inquinamento e la massificazione culturale⁵.

Per Moreni, la regressione presenta prove scientifiche inoppugnabili che validano la perdita del senso dei valori: nel 1978 Moreni riporta le tesi di Paul Mc Lean sulla coesistenza di tre cervelli nell’uomo a diversi gradi evolutivi - dal più antico al più recente - non in dialogo fra loro, una teoria in grado di spiegare per lui la disfunzionalità umana alla base dell’involuzione della specie. Si aggiungono poi le teorie di Carlo Sirtori che individuano nelle anomalie natali e infantili studiate i segni inequivocabili della medesima regressione in un contesto di crisi esistenziale fortemente determinata dal movimento di emancipazione femminile. Anche per Moreni, il femminismo diventa la causa principale dell’involuzione dei geni maschili a cui conseguono disfunzioni sessuali e l’incapacità procreativa. Il passaggio incontrollato da queste ricerche che si vogliono scientifiche a interpretazioni sociali salta vari nessi logici, tanto che l’artista individua nelle suffragette del 1907 uno dei fattori scatenanti del processo in corso⁶.

Al di là delle incoerenze e contraddizioni, si configura un pensiero che sostiene il fare artistico mentre indaga il cambiamento epocale causato dall’affacciarsi sulla scena sociale del *soggetto imprevisto* teorizzato e praticato dal movimento femminista. Per l’artista, la percezione dell’aggressività femminile e la mutazione genetica che essa determina prefigurano un futuro privato della sessualità e della capacità generativa. Le conclusioni vengono anticipate in una delle *Angurie* del 1969 - “Le angurie non ci saranno più, come le donne non faranno più bambini” -, sono proclamate nelle serie delle *Atrofiche*, poi *vulve Punk*, poi *Marilù* iniziate nel 1972, infine riprese nel caotico assemblaggio emblematico della *Mistura* (1974-1986) assieme

³ Moreni [1985b] [1989], p. 40. Per i monologhi e le incongruenze nei testi di Moreni: Franceschelli 1991, pp. 35-40; Trento 1999.

⁴ Moreni 1985a, pp. 13-14, 19, 27, 71, 75.

⁵ Moreni 1981, p. 449; Moreni 1985a, p. 30; Moreni [1985b] [1989], pp. 59-62, 108, 104-108; Moreni 1999, pp. n.n.; Moreni 2012, in calce a tav. 17; Trento 1999, pp. 42-44, 46-47.

⁶ Moreni 1985a, pp. 98-99, 101, 157-159, 163; Moreni [1985b] [1989], pp. 15-22, 65, 191; Moreni 2012, p. 20.

agli scarti e ai rifiuti che segnano l'impronta della pseudo-modernità⁷. L'urgenza dell'artista è quella di indicare i fenomeni in corso avvertendo i possibili approdi e svelando il mito di una modernità che è ancora lungi da venire.

La *regressione Belle Arti* - del tutto intrecciata a quella della specie - conta numerosi esemplari che si affidano a oggetti e alle *geometrie indisciplinate* per raccontare le tappe di un'arte decadente, ispirata ad esempio alla produzione infantile e psichiatrica dell'Art Brut, definita nei titoli "degli asili nido e asili patologici". Indizi in senso più stretto si rilevano sulla tela in mostra dedicata a Mondrian, "talento dei senza mezzi", il cui rigore bidimensionale di linee e colori viene ribaltato in un paradosso cubico sghembo, debordante nell'uso di una pittura sarcasticamente imprecisa. L'assalto al formalismo, considerato un esercizio sterile e privo di vita, si scandisce nella serie delle *geometrie indisciplinate* che espongono tutte le forme euclidee, spesso contaminate da urla frattalistiche. Qui lo stile volutamente involutivo si fa infantile, patologico, citazionista, in una parodia voluttuosa della discesa agli inferi dell'informalità sostenuta dall'arte moderna e contemporanea⁸.

Oltre a Dada, all'Informale e al Post informale - gli unici movimenti che per Moreni hanno commentato in modo inedito la vita senza sottrarsi alla regressione - uno spazio elettivo viene riservato a rari artisti. Fra questi Van Gogh a cui già fra il 1960 e il 1964 aveva dedicato due dei *Cartelli*: il primo reca la scritta *amitiè*, la stessa impressa sulla barca di una marina del pittore olandese⁹. Sul verso la dedica di Moreni "a tutti i maldestri del mondo" definisce il campo di elezione arricchito da ulteriori omaggi diretti come *La tavola alienata per Vincent* (1990) e precise citazioni - *Le mie scarpe da lavoro* (1995) - entrambi in mostra.

Gli oggetti che appartengono alla stessa serie si stagliano invece su sfondi monocromi con sbavature continue, contorni spessi e tremolanti, rilievi materici e interventi a spray. Il motivo del ricorso figurativo a elementi quotidiani come lampadine, coltelli, rubinetti, siringhe, non è facile da intuire: i processi analogici da cui scaturiscono le scelte risultano forse insondabili allo stesso artista che considera gli oggetti come creature pensanti in silenzio, disseminate in una realtà del tutto incomprensibile e sfuggente, quando non siano scarti della civiltà dei consumi¹⁰. Forse più chiaro è il riferimento alla siringa (1992), emblema di un'intera generazione perduta, quella che non ha più nulla da difendere e che Moreni chiude in una regressiva bolla autodistruttiva.

Quando nel 1995 termina questa serie, inizia il ciclo degli *Umanoidi* come naturale prosecuzione. La riflessione dell'artista aveva già evidenziato i punti nodali della mutazione antropologica in atto, frutto dell'involuzione della specie in un clima di pericolosa violenza "sussurrata". Se la chimica e la biologia avevano spiegato il mondo in modo rassicurante e avevano sospeso le ricerche per timore di strumentalizzazioni da parte del potere, lo sviluppo della deriva tecnologica - uno degli aspetti dell'"assurdo razionale perché necessario" - apre invece un fronte illimitato e incerto¹¹. L'elettronica appare a Moreni come

⁷ Moreni 1991, p. 25.

⁸ Moreni 1975, pp. 23-24; Moreni 1985a, pp. 38, 47-48, 108, 111, 115; Moreni [1985b] [1989], pp. 59-62, 161-162; Moreni [1990] 2016, p. 494; Moreni 1996, pp. nn.; Palazzoli 1992a, p. 10; Moreni 2012, p. 20; Spadoni 2008, p. 94.

⁹ Moreni 1975, p. 21, 25; Cavallucci 1992, p. 69, 75.

¹⁰ Spadoni 2008, p. 92.

¹¹ Moreni 1985a, pp. 35, 118-119, 136; Moreni [1985b] [1989], pp. 36, 102, 135, 139, 174, 180, 232; Moreni [1990] 2016, p. 494;

lo stupro della chimica, la possibilità reale di sostituire il cervello umano con oggetti in grado di auto riprodursi e sostituirsi all'essere umano. La seconda frontiera è l'ingegneria genetica che utilizzando le ricerche giunte alla soglia della clonazione umana e dell'ibridazione fra esseri umani e vegetali, viene vista ambiguamente come operazione di macelleria e insieme possibilità di salvezza per una futura specie super umana, disumana. La mutazione antropologica appare infatti catastrofica solo ai nostalgici: Moreni, consapevole dell'impossibile accadere della responsabilità individuale e collettiva, può ancora sperare in un cambio di direzione del fenomeno in corso¹².

Computer e genetica avanzano quindi di pari passi determinando vari "identikit" - la parola compare per la prima volta nei titoli delle opere del 1992 - della mutazione antropologica in atto: più che altro una rivoluzione prossima senza idealità, dice Moreni, alla quale intende assistere in modo distaccato.

I robot in attesa dell'intelligenza artificiale e gli umanoidi sono identikit - figure esemplari di una categoria - che trovano anticipi iconici nei *bamboli* della serie precedente e negli *autoritratti* a cui fin dal 1986 applica dispositivi, elettrodi e laser, fino all'ibridazione della propria immagine con un computer (1997). La differenza più evidente fra questi prodromi e la serie finale degli *Umanoidi* sta in una pittura qui sempre più veloce e nitida, equivalente del "pulito, l'eleganza e il distacco della nuova era": attinge per questa resa alla pubblicità, al Writing, al fumetto contemporaneo - si pensi alla produzione di Iosa Ghini, Giorgio Carpinteri, al Gruppo Valvoline - con allusioni alla pittura di Valerio Adami ma come stravolta ed esplosa, congelata in colori netti di contrasto e vivificata dall'instabilità lineare.

Se all'inizio gli umanoidi vengono ritratti a mezzobusto con testa o arti sostituiti da computer, dispositivi e protesi elettronici, nel tempo tendono a trasformarsi in monadi computeristiche unicellulari, sostituiti oggettivizzati a cui restano solo gambe, moncherini, protesi. Di questo appiattimento cerebrale e *vacuum* ideale e grottesco fa da contrappunto la serie delle scarpe, identikit di una moda che per l'artista è emblema di una fasulla liberazione e di massificazione inconsapevole¹³.

Si diceva della capacità profetica del lavoro di Moreni. Per quanto discutibili i punti di partenza della sua riflessione non si può che condividere il suo orizzonte di catastrofe, già evidenziato dalla critica¹⁴. Quell'imperativo "mai più" sollevato da Carlo Levi - condiviso dall'artista quando vedeva nel nazismo uno degli esiti macroscopici della decadenza e regressione umane - è oggi un grido ricacciato in gola, un'eredità etica che si polverizza davanti al presente genocidio a cui l'Occidente assiste fra impotenza e complicità. Si aggiungono i complementi dell'invasività di internet e dei social nel privato di milioni di individui, profilati e indirizzati anche in senso politico, la pervasività globale del mondo delle merci, la mancanza di chiarezza informativa accentuata da un uso capzioso delle intelligenze artificiali. Molto di quello che ci circonda non fa che confermare le più nere previsioni esemplificate nell'ultima serie, la più lunga e attuale, di Moreni.

Moreni 1996, pp. n.n.

¹² Moreni [1985b] [1989], p. 36; Palazzoli 1992b, pp. 12-13; Moreni 1994, p. 613; Crispolti 2016, p. 39.

¹³ Moreni [1990] 2016, p. 494; Somaini 1999, p. 14.

¹⁴ Moreni 1999, pp. nn.; Spadoni [1999b] 2000; Spadoni 2020, pp. 49-51.