

## Il caso Moreni

Con Mattia Moreni condivido alcune passioni: l'anguria, la pittura e ciò che a esse rassomiglia. Ahimè, tale complicità emerge nelle righe che seguono talvolta in toni elogiativi, gli stessi che ogni seguace, anche il più freddo, fatica a controllare, quando pensa ai suoi più alti o ai suoi più bassi riferimenti.

Pur conscio di questo peccato originale, a ventisei anni dalla sua scomparsa, vorrei provare qui a dare una risposta al "caso Moreni". Si tratta un insoluto che circola tra gli addetti ai lavori e che si riassume così: perché un pittore tanto abile, tra i migliori del XX secolo, è coltivato da alcuni estimatori come un vitigno raro, ma è sparito dai radar dell'arte?

Per rispondere, vorrei partire dal 1955, l'anno in cui Moreni partecipa alla prima edizione della Documenta di Kassel, ma anche l'anno in cui lo psicanalista Jacques Lacan acquista *L'Origine du monde* di Courbet. Concluso l'acquisto, Lacan conserva gelosamente il quadro, rifiutando ogni richiesta di esporlo pubblicamente. La visione del provocante primo piano del pube femminile dipinta da Courbet nel 1866 è riservata solo agli ospiti più illustri che gli fanno visita nella sua casa di campagna a Guitrancourt, nell'Île-de-France. Pare che lo "smutandamento" dell'opera fosse accompagnato da un confidenziale rituale casalingo che prevedeva il raggiungimento della loggia dove era custodito il quadro e il lento sollevamento della tavoletta commissionata all'amico André Masson per coprire le pudenda.

Non disponiamo delle parole di Lacan a riguardo, ma il riserbo con cui *L'Origine du monde* venne trattata fa pensare che per lui, quell'immagine dovesse essere osservata solo sotto un adeguato regime di controllo. In altre parole, le prudenze del noto psicanalista suggeriscono che si può guardare in faccia l'origine, ma solo a certe condizioni.

Mentre Lacan si gode lo "sconcio" acquisto, il 15 luglio 1955 inaugura al Fridericianum di Kassel la prima edizione della Documenta. La grande mostra ha lo scopo di riallacciare la Germania alla scena internazionale dopo il solipsistico delirio nazista. 148 artisti dei principali paesi occidentali vengono invitati a esporre le loro opere più recenti, di questi 28 sono italiani e tra loro c'è anche Mattia Moreni. Nato nel 1920 a Pavia, Moreni arriva trentacinquenne a Kassel potendo già vantare alcuni "galloni": le mostre del '47 e del '49 presso la Galleria del Milione, la Biennale di Venezia del '50, quella di San Paolo del '51, la partecipazione al Gruppo degli Otto nel '52 e, a partire dal 1953, l'adesione alla poetica dell'informale che lo porterà nuovamente alla Biennale di Venezia di San Paolo nello stesso anno.

A Documenta la qualità di Moreni non sarà sfuggita all'occhio del critico Michel Tapié, che già l'anno precedente aveva ammirato le sue potenti pitture e conosciuto l'artista nella sua residenza di Frascati. Dai primi anni '50, Tapié è tra i più autorevoli teorici della nuova ondata informale. Nel '52 dà alle stampe il volume *Un art autre, où il s'agit de nouveaux dévidages du réel* (Un'arte altra, dove si tratta di nuove sviscerazioni del reale) il cui solo titolo è sufficiente a comprendere le affinità con lo spirito epico di Moreni. La complicità con Tapié contribuisce al trasferimento dell'artista a Parigi nel 1956. In quell'orbita, Moreni si consacra definitivamente come interprete di rilievo internazionale dell'informale, essendo posto alla pari di artisti come Willem de Kooning, Jean Fautrier, Jean Dubuffet, Asger Jorn o Karel Appel: nel 1959 è nuovamente alla Biennale di San Paolo con una personale e nello stesso anno condivide con Appel, Mathieu e Riopelle la mostra presso la Kunsthalle di Basilea. Ancora nel '59 è nel gruppo dei 35 pittori e scultori della rassegna *European Art Today* ospitata dal Los Angeles County Museum; nel 1960 ottiene il Premio Giulio Einaudi per le nove tele esposte alla Biennale di Venezia e viene invitato per una personale all'ICA di Londra. Parallelamente cresce anche l'attività espositiva presso le gallerie private: nel 1961 lo espone la Galleria Blu di Milano con testo di Enrico Crispolti, l'anno successivo tocca a Guido Ballo presentarlo per la Galleria della Bussola di Torino, poi seguono le mostre alla Galleria San Matteo di Genova, alla Galleria La Loggia di Bologna e alla Galleria La Medusa di Roma. A conferma di un solido interesse anche del mercato

internazionale nel 1961 è a Colonia presso la Galerie Anne Abels e nel 1962 a Basilea presso la Galerie Handschin con un testo in catalogo di Pierre Restany. Non male per un artista di quarant'anni.

Il triennio 1964-1966 segna la fine di una stagione e l'inizio di un'altra. *Mattia Moreni. Gemälde 1946-1964* è il titolo della grande mostra presso il Kunstverein di Amburgo, poi spostata al Museum Morsbroich di Leverkusen. Sull'onda delle retrospettive, nel 1965 va in scena *Moreni. Cento opere* al Museo Civico, Galleria d'Arte Moderna di Bologna, a cura di Francesco Arcangeli. Ma il 1964 è anche l'anno in cui si scatena sull'arte internazionale il ciclone della Pop Art, che in pochi mesi riorienta i principali interessi, mandando in pensione, con un giro di pagina, i protagonisti degli anni '50 e dei primi anni '60.

Moreni è chiamato a trovare nuove energie. Nel 1966 lascia Parigi e torna in Italia, stabilendosi definitivamente in Romagna, nei pressi di Brisighella, nella cascina delle Calbane vecchie. Il progressivo distacco dai principali palcoscenici artistici si accompagna a un isolamento crescente, all'interno del quale Moreni intensifica la propria ricerca, enfatizzandone gli aspetti provocatori e profetici. Pur condita da una dose di empatica ironia, è l'impronta esistenzialista ad aver la meglio nei pensieri dell'artista per tutti gli anni '60 e '70. L'assurdo, l'alienazione e l'angoscia muovono le considerazioni nei confronti dell'organizzazione sociale (si veda a proposito il ciclo dei *Cartelli*) e delle ferite del paesaggio, in cui Moreni scova i principali segnali di un declino ambientale e culturale. Sono di questi anni opere piene di pietas per la natura come *forse i meli non ci saranno più* (1967) o *"il campo che ne ha veramente abbastanza dell'ammoniaca e dell'acetone dell'A.N.I.C. esplose e muore" o l'agonia di un campo* (1969).

Anche se l'arte di Moreni continuerà a confrontarsi con i principali stili che attraversano i decenni, e lo farà spesso con ineguagliabile originalità, la lista delle apparizioni indica una progressiva restrizione delle attenzioni. La Biennale di Venezia del 1972 è un punto di svolta. Malgrado il successo di Moreni in quell'edizione, da quel momento le mostre internazionali si limitano ad alcune esposizioni collettive che fanno il punto sul contributo italiano all'arte nella seconda metà del XX secolo, mentre le occasioni antologiche si dirigono verso lidi minori, come la Pinacoteca Comunale di Ravenna (1975), la Palestra Olimpionica di Santa Sofia (1985), la Galleria Civica di Modena (1986), con una rassegna storica sul decennio '54-'64, la Galleria Comunale di Arezzo, il Palazzo Liceo Saracco di Acqui Terme (1990) e la Galleria Comunale d'Arte Contemporanea V. Stoppioni di Santa Sofia (1991). Una restrizione delle considerazioni riservate all'artista che nemmeno la scomparsa ha contribuito a invertire. Come avrebbe detto lui rivolgendoci una domanda assoluta: *PERCHÉ?* Forse Moreni ha fatto il percorso inverso? Nato pompiere, o quasi pompiere, diventa incendiario?

Calmo Moreni non lo è stato mai. Ma in effetti guardano alla sua parabola artistica è facile constatare a partire dai tardi anni '60 una verve polemica che lo avvicina ad alcune tendenze contro-culturali. E si sa, essere contro aiuta, ma solo fino a un certo punto.

La Biennale del 1972 venne definita la "Biennale della vulva". Ciò che marchia a fuoco quell'edizione sono le *Angurie/Pellicce di Moreni* (delle angurie prima moderatamente e poi sempre più esplicitamente somiglianti a delle vulve), corredate da alcuni altri scandali come le donne in cartapesta nude appese al soffitto di Karol Broniatowski, i tranci di gambe femminili dipinti da Giuseppe Guerreschi o il ragazzo con sindrome di Down esposto da Gino De Dominicis. Quando Moreni presenta il nuovo ciclo delle *Angurie* a Venezia, l'ondata emancipatoria del '68 ha già liberato il sesso femminile dalle foglie che, sin dall'antichità, l'avevano tenuto al riparo dallo sguardo pubblico. L'esibizione della vagina, sdoganata dalla crescita del mercato dell'editoria erotica, dal vessillo vaginale dei movimenti femministi e, più in generale, da costumi più disinvolti, diviene il segnale della progressiva autogestione della sessualità da parte delle donne, facilitata anche dalla diffusione della pillola anticoncezionale e mobilitata dall'emersione del dibattito sull'aborto. *Verso un nuovo paesaggio* titola un'anguria-vulva del 1972. Già, quale paesaggio? Quello della vagina liberata, certamente, la cui immagine Moreni fonde con considerazioni di marca ambientalista. Pare infatti che l'elemento scatenante del pensiero sulla mutazione delle angurie si debba alla visione delle coltivazioni forzate dei cocomeri in sacchetti di nylon, una tecnica finalizzata a dare al frutto una forma oblunga e una più rapida maturazione

(*ah la povera anguria americana nella sua culla di plastica*, recita un quadro del 1965). In bilico tra il sadico e l'empatico, il pensiero panico di Moreni si infuoca davanti all'agricoltura intensiva. È il combinato disposto di questa visione con la fantasia del sesso ad accelerare una lettura oscena del soggetto. Moreni proietta sull'afrodisiaca anguria una carica erotica tanto forte da trasformarla in un simbolo assoluto del desiderio che comprende sia la libido dell'artista che quello – di gran lunga ai suoi occhi più pericoloso – dell'industria agricola di massa, lontana ormai dai riti propiziatori di fecondazione della terra e condotta da una irriverente volontà di possesso. L'anguria-vulva è l'anguria artificialmente violentata nella sua naturalezza. In più specifici termini, è il dominio della tecnica che penetra nella biologia del frutto ad alimentare la drastica reazione dell'artista che in un quadro arriva a sentenziare: *Le angurie non ci saranno più, come le donne non faranno più bambini* (1970).

Con la prospettiva della catastrofe negli occhi, Moreni, sempre più punk, dal ciclo delle *Angurie/Pellicce* approda al ciclo delle *Atrofiche*. Le *Atrofiche* costituiscono una serie di primi piani brutali sulle vulve. L'artista ingrandisce fino al macro il sesso femminile, come se fosse un'inquadratura diagnostica, e lo dipinge con realismo minuzioso su tele di grandi dimensioni. Moreni sa bene che la violenza realistica è la lingua politica e artistica degli anni '70. Mentre le stragi e le esecuzioni insanguinano le strade, alcuni tra i più grandi registi utilizzano la violenza per fondere in nuove, esplosive combinazioni temi sociali, psicologici e politici. Tra i titoli più celebri figurano alcuni film tra i più scioccanti della storia del cinema, come *Ultimo tango a Parigi*, *Cane di paglia*, *Arancia meccanica*, *Django* e *Taxi Driver*. È lungo questa traiettoria eretica che, un paio d'anni fa, ho messo in dialogo *Salò e le 120 giornate di Sodoma di Pasolini*, la fotografia della visita di Adolf Hitler alla mostra dell'Arte degenerata e *Come urla l'Atrofica* di Moreni, opera cardine del ciclo delle *Atrofiche* (*Eretici. Arte e vita*, Mart, 20/11/2022-19/03/2023).

La visita di Hitler alla mostra dell'arte degenerata diventa un'anticipazione simbolica della pulizia etnica pianificata su base amministrativa che si sarebbe tragicamente compiuta pochi anni dopo. Lo stesso filo viene ripreso da Pasolini in *Salò*, dove l'insaziabile sadismo di un gruppo di gerarchi fascisti si abbatte su giovani vittime che, per il regista, incarnano la generazione del '68 asservita allo spirito vorace del capitalismo, che non fermeranno. Nella visione pasoliniana, lo strumento di liberazione dell'individuo – la scoperta e l'esercizio della sessualità – diventa, nella società dei consumi, oggetto di una costrizione collettiva indotta dal desiderio di possesso. I giovani sottomessi del film sono mangiatori di escrementi (per Pasolini l'industria alimentare fagocita l'ambiente e meccanizza i sistemi simbolici e sociali più delicati), e i loro corpi sono ridotti a strumenti del piacere. Tutto scivola verso la mercificazione: l'amore e la sessualità per Pasolini, la vagina – l'origine del mondo – per Moreni. Per denunciare la pervasività delle nuove condizioni dettate dal capitalismo entrambi gli artisti convergono sui genitali che in un caso simbolizzano e nell'altro somatizzano la malattia del possesso.

Moreni, che amava definirsi "pittore di titoli", riassumerà tali considerazioni come *Il principio della fine dell'Umanesimo* (*Il principio della fine dell'umanesimo 1970-1985*, Premio Campagna, Palestra olimpionica di Santa Sofia di Romagna, 06/07-08/09/1985). Pasolini invece morirà molto prima ucciso all'Idroscalo di Ostia a causa delle sue perverse visioni.

Accertato il principio della fine, a partire dal 1982 Mattia Moreni dà vita a un polemico commentario del non-senso e del dissenso che va sotto il titolo *Il regressivo consapevole*. Il ciclo è pienamente immerso nel dibattito pittorico e sociale degli anni '80. L'artista assorbe la nuova *vague* neo-espressionista, masticandola e facendola strabordare in un insaziabile coacervo pittorico. Voce solitaria, Moreni appare oggi come un pittore transgenetico: furioso quanto Basquiat, eloquente quanto il miglior Chia, meno elegante, ma meno pedante di Kiefer, poetico ma meno manierato di Baselitz, delirante ma meno grafico di Cucchi. Nel suo studio alla Calbane vecchie Moreni consuma la pittura come si consuma un corpo in un amplesso, godendo di ogni angolo. La parte del padrone nei quadri la gioca la più grassa tecnica ad olio maltrattata oltre ogni possibilità, il colore è messo, rimesso, spremuto, graffiato, stirato. Moreni convoca anche il cromo e lo spray, quali coprotagonisti di una pittura sessualizzata che trova le sue più peculiari ragioni in continui e

mirabolanti coup de théâtre. La tela per Moreni è una grande tavolozza colma di colore in cui l'immagine lotta per mostrarsi e farsi spazio assorbendo inevitabilmente il caos tutt'attorno.

Per via estesa il ciclo è nominato: *Regressito consapevole, esempio di regressione della specie "belle arti": asili nido, asili patologici o del talento dei senza mezzi* o più raramente con varianti sintetiche in diverse combinazioni, come: *Regressito consapevole; R.C.: asili nido. PERCHÉ? o R.C.: asili patologici americani.*, etc. La regressione consapevole è il riflusso materialista degli anni '80, quello che abbandona ogni posizione critica, sposando senza pudori e timori l'inarrestabile progressione della società tecno-capitalista. Moreni canta la marcia indietro della società, il successo dei senza mezzi (verso i quali il pittore prova anche un senso di fratellanza maturato già da anni, si veda l'importante quadro del 1960 "*a tutti i maldestri del mondo: amitié*") e l'infantilizzazione della società, a cui lui stesso prende parte nei panni di starlette televisive e improvvisati ballerini di flamenco transgender attori protagonisti di alcuni dei suoi più eccentrici autoritratti (*Mathias Moreni a 18 anni di sua età... Autoritratto n. 27* e *Mathias Moreni a 70 anni di sua età. Autoritratto n. 34*, entrambi del 1991).

Scomponendo l'amaro sollazzo enciclopedico de *Il regressivo consapevole* è possibile scovare alcuni sottoinsiemi, non indicati dall'autore, ma arbitrariamente categorizzabili in: scatole vuote, ammutinamenti modernisti, futurismi al palo, impazzimenti geometrici, proverbiali ironie – *Ah! La bistecca del vicino...* (1984) – nature fuori controllo, oggetti mutanti e patologici, politiche in stallo, infantilismi culturali, manifestazioni nichiliste – "*Memorizzare i ricordi è una stronzata involutiva: la tavola del Menga.*"(1897) – inconsolabili malinconie – "*La croce rossa se va pure lei*" (1984) – pattumierate varie, imprecazioni, eroici omaggi: "*La grande tavola alienata per Vincent*" (1990), etc..

Inoltre, il ciclo contiene un impareggiabile numero di autoritratti, 152 dipinti tra il 1985 e il 1997 a costituzione di una mole che per quantità e qualità pone l'artista ai vertici assoluti del genere.

Nel *Regressivo consapevole* contiamo sulle dita di una mano gli artisti a cui Moreni riserva un omaggio. Van Gogh, Rembrandt, Ensor, Goya e appunto Munch. Sono tutti compagni di strada e di disperazione nonché tutti autoritrattisti di prim'ordine. Nel 1985 dopo essersi diletato per tre anni facendo impazzire la geometria euclidea, pagando il tributo alla pattumiera e mettendo in croce alcuni eleganti modernisti (la sua vittima preferita è il calmo e calvinista Mondrian), Moreni inizia a dedicarsi alla sua figura applicando il medesimo principio di mutazione. Come uno scienziato, l'artista sottopone il proprio corpo a un impietoso processo di trasformazione facendolo ribollire nel vigore della sua tavolozza e nelle premonizioni storiche. *Autoritratto n.1* presenta su quasi quattro metri quadrati l'inquietante testa del pittore appena appoggiata a un corpo di cui intravediamo la linea della spalla destra. La postura è seria, ma l'occhio destro pare voler uscire dall'orbita e il volto, martoriato dalla violenza dei segni pittorici, è tenuto assieme da uno spesso profilo nero. La rigona evidenza in particolare il grande orecchio destro e l'osso frontale sul lato opposto che pare invece contenere la spinta dell'occhio sinistro. Il quadro è memore dell'*Autoritratto* del 1889 di Van Gogh custodito al Museo d'Orsay. Dipinto durante la reclusione in manicomio, Van Gogh si presenta serio e accigliato, di tre quarti, con in bella mostra l'orecchio sinistro ancora attaccato al volto differentemente da quello destro, che era stato invece sacrificato qualche anno prima a seguito di un raptus di nervi. Nel ciclone pittorico moreniano finiscono gli artisti sghembi con cui condivide il suo Olimpo, ma anche quelli integri che finiscono sotto le sue caustiche memorie. Albrecht Dürer nel raffigurarsi nei panni di un nobile gentiluomo scrive sulla tavola: "Dipinto secondo le mie sembianze nel 1498 quando avevo ventisei anni. Albrecht Dürer". Anche Moreni si accoda alla tradizione: "*Mattia Moreni a 82 anni di sua età*" scrive nell'*Autoritratto n. 1*, dichiarandosi più vecchio di 17 anni. Anche il più umile Tiziano, si ritrae attribuendosi quasi venti di più. Lo fa per apparire più saggio e forse legittimarsi agli occhi di una società che in quel tempo premiava la vecchiaia, poiché in pochi la raggiungevano. Moreni invece si aggiunge quasi un ventennio per apparire ancora più attonito e mostrare la consunzione della riserva di senno tradizionalmente custodita dai più attempati. Tra i grandi autoritratti della storia, ha certo in mente anche l'autoritratto di Dürer del 1450, che glorifica l'immagine dell'artista con una iconografia cristologica che gli attribuisce non solo rango sociale, ma addirittura poteri divini. L'idea di una celeste competenza doveva

affascinare anche il predestinato Moreni che, in tutta la serie, si schernisce, ben sapendo che l'unica divinazione concessagli è la risata tragicomica. A.D. si firma Dürer monogrammando il suo nome, R.C. si firma Moreni monogrammando il suo più amaro credo: *Regressito consapevole*.

Dopo l'*Autoritratto n.1*, Moreni non sarà più solo Mattia Moreni, ma Mattia Moreni nei panni di un quasi robot, Mattia Moreni negroide, Mattia Moreni "con cuffia d'ascolto con pistola bioelettronica e con tre denti. *Autoritratto n. 5*" (1988), *Moreni a 3 anni di sua età. Il bambino del NO. Autoritratto n. 42* (1992), Mattia Moreni transgender, Mattia Moreni bestiale, Matita Moreni robot-fumatore, Mattia Moreni intubato, *Moreni in ascolto con terrore con la merda in faccia. Autoritratto n.14* (1990), *Moreni a 70 anni di sua età, accorciato mentale pure lui...* (1991).

Nell'*Autoritratto N. 2 "Mattia Moreni a 25 anni di sua età." "Il pensiero non ha mentalità"* (1986) ritroviamo l'artista, confuso e lacrimante. Ha la camicia alla coreana da giovane hippy e un chip installato appena sopra l'orecchio. Il grande ciuffo arancio verde esalta il rapporto tonale dello sfondo metà rosa e metà giallo e dona ulteriore forza drammatica al volto profilato da un filo di pittura blu spremuta direttamente sulla tela con il tubetto. L'altro elemento che catalizza l'attenzione è la grande bocca leggermente aperta da cui strabordano rivoli neri. Ancor più esplicativo della mutazione in atto è l'*Autoritratto N. 3.* del 1986. Il titolo è già una sorta di manifesto: *Mattia Moreni a 65 anni di sua età. Regressito un po' pure lui, attende la modernità che non ha ancora luogo. La gioia panica di dipingere il regressivo consapevole corrisponde alla gioia panica delle nuove generazioni pre-atomiche*. L'opera 260x190 centimetri lo presenta a busto intero con il corpo appesantito da un grande ventre. Quando Moreni scrive "la modernità che non ha ancora avuto luogo" sta profetizzando l'orizzonte della tecnica, tra mutazioni genetiche, robotizzazioni e intelligenza artificiale. Moreni è un moderno Frankenstein: ha il capo leggermente inclinato e lo sguardo ancora una volta confuso. Dal viso spuntano due cavi volanti innestati nelle orecchie alla pari del mostro di Mary Shally. La netta cucitura che attraversa tutto il ventre indica un'invasiva operazione chirurgica. I bordi del petto si afflosciano sul ventre sfrangiati e la magrezza della clavicola e dello sterno contrasta con la grossezza della pancia a testimonianza di una lampante mostruosità. Moreni è vecchio, "regressito" un po' pure lui come le nuove generazioni gaudenti in attesa del disastro ecologico. Siamo qua arrivati al punto centrale della poetica moreniana. La drammatica presa in carico del mondo e del sé conferma la netta frizione tra la posizione umanistica dell'artista, rafforzata dall'assunzione della critica biopolitica degli anni '70 (si vedano le *Angurie/Pellice* e poi le *Atrofiche*), e l'avanzamento culturale del post-umanesimo. La fecondazione artificiale, la robotica, la cultura edonistica, lo sviluppo degli elaboratori, i progressi della genetica tutto contribuisce a ridisegnare i confini tra il naturale e l'artificiale. Se a ciò aggiungiamo l'impeto della cultura di massa che semplifica e volgarizza i pensieri, nonché l'incapacità evolutiva della politica e la caduta dei movimenti di resistenza al capitalismo, allora otteniamo una ricetta potenzialmente esplosiva che prefigura un mondo in cui Moreni non si riconosce e che non riesce a gestire se non dialogando criticamente con esso attraverso la furia immaginifica e sessualizzata della pittura.

In conclusione, anche se qualche risposta l'ho sostenuta, vorrei scusarmi con chi legge poiché non credo di essere riuscito a sciogliere il "caso Moreni". A mio parziale discapito, penso che una parte della soluzione vada ricercata non nella sua opera, ma nella ostilità critica toccata in sorte alla pittura a partire dagli anni '70. Da questo punto di vista ci sono margini di recupero. Nello specifico Moreni partecipa al dibattito di tutti i suoi decenni, si è guadagnato la storia dell'arte degli anni '50 e '60, qualcosa si è detto degli anni '80, ma i margini di lavoro sono ampi perché la qualità è pregiata ed è sostenuta dalla quantità, meno è stato fatto e ancor meno è stato compreso dei '70 di Moreni. Si pensi ai possibili intrecci con le artiste femministe Carolee Schneemann, Betty Tompkin o Cosey Fanni Tutti o ancora al confronto con alcune prove coetanee: i grandi close-up iperrealistici di Chuk Close o Ralph Goings. Sono questi abbozzi da approfondire e verificare che qua fungono da esempio dei versanti inesplorati dell'arte a testimonianza di una certa debolezza del sistema dell'arte italiano, che fatica a valorizzare la propria storia e a scriverla producendo valutazioni e narrative autonome. Diversamente, in altre geografie è accaduto che le sbornie delle tendenze siano state armonizzate più in fretta e alcuni ottimi pittori siano stati recuperati rapidamente a partire dagli anni '80 –

anche quando altri, nuovi, già premevano – sino a essere oggi indiscussi protagonisti della storia dell'arte internazionale. A fronte di queste considerazioni è chiaro come il “caso Moreni” sbordi oltre le capacità o i limiti, anche caratteriali o biografici, del suo autore. Quanto a me pur non avendo risposto alla domanda spero di aver contribuito alla validazione delle premesse, ossia al fatto che Moreni sia un autore di pregio del '900, dotato di rara intelligenza pittorica e ardore critico. Per queste ragioni la sua opera va guardata con l'attenzione della storia, con tutta la curiosità che conserviamo e con ogni libertà che siamo in grado di coltivare, certo che chi avrà occhi per godere, godrà.

Denis Isaia, agosto 2025

Per la stesura del testo ho consultato E. Crispolti, *Mattia Moreni. Catalogo ragionato delle opere. Dipinti 1934-1999*, Silvana Editoriale, Milano 2016, per la storia dell'autoritrattistica si veda invece J. Hall, *L'autoritratto. Una storia culturale*, Einaudi, Torino 2014.