

GIORGIO MOISO,
AI LIMITI FRA VITA E ARTE
Francesco Poli

Parlando della sua pittura Giorgio Moiso minimizza dicendo che in un certo senso non ha un valore in sé, ma soltanto in relazione alle azioni performative di cui è di fatto la fase finale concretamente materializzata. Non è vero, perché nelle sue grandi tele attraversate da vibranti energie gestuali e da violente esplosioni materiche e cromatiche c'è una specifica qualità espressiva e una coerente strategia estetica, anche se apparentemente solo istintiva e anarchica. E di questa qualità parleremo successivamente.

Ma, in ogni caso, l'affermazione dell'artista è significativa perché intende sottolineare in primo luogo la fondamentale importanza, nell'ambito della sua ricerca, della processualità operativa immersa nel continuum spazio-temporale dell'esistenza, attivata ed enfatizzata anche dalla tensione che deriva dal rapporto diretto con il pubblico. Qui l'esperienza soggettiva acquista forza sintonizzandosi con quella intersoggettiva che contribuisce a caricare di intensità l'evoluzione dell'azione, sia musicale che pittorica, fino alla completa realizzazione del lavoro.

Le performance di Moiso si sviluppano infatti dall'incontro e l'interazione fra musica e pittura, suoni e colori, ritmi di percussioni e gesti sulla tela, in una dimensione vitale che produce stimolazioni sensoriali multiple e sinestetiche.

Ciò che rimane alla fine, per forza di cose, appare relativamente più freddo e distaccato: è un "materiale" che non ha più il fluttuante ed effimero fascino dell'evento "live", ma in compenso acquista caratteristiche spaziali e formali che permettono una visione più meditata, innescando nell'occhio e nella mente dell'osservatore un movimento dell'immaginazione che tende a ritrovare nelle opere tutte le fasi essenziali del loro processo di creazione.

La documentazione fotografica e video delle performance ha senza dubbio un suo particolare interesse anche estetico, ma è soprattutto un contributo alla comprensione più approfondita delle opere dipinte. È bene però ribadire, come si è detto all'inizio, che queste ultime, per le caratteristiche intrinseche del linguaggio pittorico utilizzato, hanno anche una loro forza espressiva assolutamente autonoma, che deriva dalle radici culturali avanguardistiche a cui si è ispirato, aggiornandole, Giorgio Moiso.

Le influenze più significative sono legate da un lato alle forme più eclatanti dell'action painting americana (Pollock, De Kooning, Kline) e dall'altro alle successive esperienze dei protagonisti delle performance al limite dell'identificazione fra vita e arte: da quelle del gruppo giapponese Gutai agli happening di Kaprow, dalle azioni del movimento Fluxus a quelle del Wiener Aktionismus.

Ma il lavoro dell'artista è connesso anche, in termini più generali, a un importante aspetto dell'arte del Novecento, vale a dire alle esperienze di artisti di varie generazioni e tendenze che hanno incentrato le loro ricerche sul rapporto fra musica e pittura, a partire dalle "improvvisazioni" di Kandinskij, fino a Keith Haring che dipingeva le sue figurine, ricoprendo ogni tipo di superficie, con nelle orecchie il ritmo del rap.

Analizziamo brevemente questa rete di riferimenti.

La carica soggettiva ed esistenziale della pittura informale, gestuale e materica di Moiso ha, pur essendo caratterizzata in modo personale, certe analogie con quella che caratterizzava la pittura d'azione proprio nei termini messi a fuoco da Harold Rosenberg in un suo ben noto testo (The American Action Painters, "Art News", dicembre 1952): "Il pittore non va più davanti al cavalletto con un'immagine precostituita, ma con in mano un materiale con lo scopo di agire su quell'altro materiale che sta davanti a lui. L'immagine sarà il risultato di questo incontro [...] Un quadro che costituisce un'azione è inseparabile dalla biografia dell'artista. Il quadro stesso è solo un "momento" nel caos eterogeneo della sua vita [...]"

L'atto di dipingere partecipa della stessa sostanza dell'esistenza dell'artista...".

In altri termini questo genere di pittura è, per l'artista, un incessante sforzo di autodefinizione teso all'evoluzione della propria identità.

L'essenziale non è più l'arte – e cioè la creazione dell'oggetto artistico – ma l'esperienza vissuta di trasformazione di sé. L'impulso spontaneo che esprime le emozioni interne diventa tangibile e si definisce grazie alle tracce e alle impronte che restano sulla superficie della tela.

In questo senso, documenti emblematici sono le foto e il film che Hans Namuth ha realizzato riprendendo Jackson Pollock al lavoro nel suo studio. Si sa che queste immagini hanno avuto un'influenza notevole, non solo per quello che riguarda la lettura critica della pittura di Pollock, ma anche soprattutto per gli sviluppi successivi (in direzione di un superamento dei confini convenzionali dell'arte) delle pratiche performative basate sull'enfaticizzazione dell'azione corporea del soggetto operante, che diventa il centro essenziale dell'operazione artistica.

Emblematiche risultano, a questo proposito, le performance, alla fine degli anni Cinquanta, degli esponenti del Gutai, e in particolare quelle di Katsuo Shiraga che hanno sicuramente colpito l'immaginazione di Moiso. Gli interventi più noti di Shiraga sono due. Da un lato quello in cui si vede l'artista che si rotola in un mucchio di fango argilloso, impastando per così dire il suo corpo nella terra e impregnando quest'ultima con la sua energia vitale e con le sue impronte: una sorta di rituale creativo con valenze ctonie primarie. Dall'altro quello in cui l'artista appeso a una corda, come Tarzan, si lancia dondolando sopra una tela lasciando sulla superficie tracce di colore con i piedi nudi.

Anche Moiso compie gesti simili rotolandosi sulla creta e calpestandola (in *Fingerstamps 3*) e dipingendo anche con i piedi e con tutto il corpo in altre sue performance.

Collegandosi alle teorie estetiche di John Cage (identificazione fra arte e vita, e "chance method") e allo spirito neodadaista degli assemblage, Allan Kaprow (dal 1957) mette in scena i suoi *environment* e i suoi *happening*, con suoni, colori e altri stimoli sensoriali, dilatando gli eventi a livello ambientale e coinvolgendo direttamente il pubblico. L'intensità caotica e la spinta libertaria che caratterizza queste operazioni ha aperto la strada a inedite esperienze di coinvolgimento estetico totalizzante, tra cui quelle estreme e inquietanti di esponenti dell'azionismo viennese come Otto Muehl o Günther Brus, il quale, tra l'altro, arriva a "dipingere" strisciando con il corpo su una superficie coperta di materia pittorica. Tra gli altri esempi che si possono mettere in relazione con l'attitudine operativa di Moiso ci sono anche quelli del pittore informale Georges Mathieu e di Niki de Saint Phalle.

Il primo, probabilmente suggestionato dalle foto e dal film documentario su Pollock, nei primi anni Cinquanta arriva a proporre, con teatrale esibizionismo, delle spettacolari presentazioni in diretta della sua pratica artistica, dipingendo davanti al pubblico delle enormi tele con straordinaria rapidità.

Una versione alla francese della pittura d'azione che diventa esplicitamente l'apoteosi della "pittura in azione".

Dal canto suo Niki de St. Phalle, protagonista del *Nouveau Réalisme*, realizza, all'inizio degli anni Sessanta, delle performance pittoriche sui generis, letteralmente deflagranti... Si tratta di grandi tele ricoperte di sacchetti pieni di vernici colorate che diventano oggetti di un tiro al bersaglio con veri fucili, praticato dall'artista stessa e da suoi amici (tra cui anche Rauschenberg). Il risultato è una vera e propria "pittura esplosiva", con sorprendenti immagini materiche determinate dal caso. Pittura violenta, vitale e fantasiosa.

Questo è, molto in sintesi, il background artistico di riferimento per Giorgio Moiso, che ha il merito non indifferente di aver riattualizzato, e reinventato a modo suo, delle pratiche creative avanguardistiche in termini che potremmo definire allo stesso tempo postmoderni (e cioè caratterizzati da una precisa consape-

volezza culturale) e di rinnovato entusiasmo vitalistico.

L'artista, dalla sua postazione provinciale ligure ha avuto modo da giovane di conoscere e di far proprio lo straordinario clima di apertura avanguardistica degli artisti internazionali che frequentavano negli anni Sessanta Albisola (Fontana, Jorn, Lam e altri), e ha sviluppato la sua vena creativa sul doppio binario della musica e dell'arte figurativa, arrivando infine a privilegiare definitivamente l'arte senza per questo abbandonare la musica jazz, anzi utilizzandola come "materiale" e stimolo del suo lavoro. In effetti per anni Moiso si guadagna la vita suonando in un gruppo jazz, come batterista, e questa esperienza sarà fondamentale anche per la pittura.

La sua pratica operativa, dunque, nasce da un originale mix fra musica e pittura e si ispira a una stagione creativa ormai quasi mitica, ma si precisa e cresce in termini di notevole attualità.

È proprio questo felice connubio fra musica e pittura, questa capacità di trasformare una jam session jazzistica in una "jam session pittorica", a caratterizzare in modo singolarmente originale la sua affermazione come artista.

Nella mostra, e nel catalogo, sono proposti in prima linea proprio le sue azioni musicali-pittoriche, con una sequenza di immagini che sono indispensabili per comprendere il senso profondo della sua pittura che, come si è indicato nel titolo di questo testo, emerge e si realizza proprio ai limiti fra vita e arte. In questi video e nelle foto in catalogo sono documentate le ultime quattro performance: Notte al Disio (Marsala, luglio 2006); For Thelonious (Castello di Rivara, Torino, settembre 2006); Il grande Riff (Varese, ottobre 2007); e Fingerstamps 3 (Albisola, novembre 2007).

I risultati finali sono altrettante grandi opere: tre tele di 2 metri per 3, e un'immensa ceramica formata da moltissime formelle, di circa 8 metri per 4.

Le foto di questi eventi sono state scattate da quattro diversi fotografi, e la diversità delle interpretazioni documentarie ci permette di cogliere da differenti punti di vista lo spirito intrinseco della variegata vitalità operativa dell'artista, e l'atmosfera irripetibile degli eventi.

Ed è, dunque, interessante per l'osservatore confrontare le immagini che mostrano il processo creativo, in tutte le sue fluide e apparentemente caotiche fasi di realizzazione, e le opere dipinte fissate definitivamente sulle tele.

Ci si rende conto allora, guardando e riflettendo, di quale sia il rapporto fra energia creativa e forma finale, fra tensione dinamicamente ritmica ed elaborazione "compositiva", fra movimenti fisici (le mani, i piedi, il corpo tutto intero) e segni e tracce e grumi materici che determinano la narrazione figurale. E si comprende, nella visione più pacata e tranquilla dei quadri esposti, che la violenza e l'energia istintiva sono sempre state sotto controllo e finalizzate alla elaborazione di dipinti che lasciano al caso solo ciò che è necessario per evitare rigidità formalistiche.

E si comprende, ripeto, la doppia anima dell'artista: da un lato quella vitalistica irrazionale e dall'altro quella attenta ad evitare i rischi della confusione attraverso la precisa consapevolezza dei complicati giochi del linguaggio della pittura, quella del rapporto fra elementi in primo piano e sfondo, fra spazio e segni, fra emergenze della materia cromatica ed energia gestuale.

Moiso sa che con la pittura non si può scherzare, perché ci sono processi formali interni al suo linguaggio che bisogna conoscere a fondo e far emergere in termini di efficace espressività, evitando i rischi di derive manieristiche, e cercando il più possibile di attivare inedite visioni cariche di profonde suggestioni fantastiche.

Per Moiso la materia pittorica ha, sicuramente, una sua vita indipendente che però deve essere, in qualche modo "domata" e portata all'evidenza iconica, liberandola dalla sua tendenza all'impasto caotico e informe, e dilatandola nello spazio bidimensionale, pur sempre affascinante e magico, in termini di chiara evidenza sul piano dell'immaginario estetico.

In questo senso i quadri dipinti in studio, e non durante le performance, hanno la funzione essenziale

di decantare l'eccesso di emozioni e tensioni eccessivamente vitalistiche, per arrivare a risultati analoghi ma certamente più meditati e formalmente più raffinati.