

# La mappa e il territorio

Realtà e rappresentazione nelle "Operette" di Giorgio Moiso

di Ivan Quaroni

Nel 1936 Walter Benjamin pubblica *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, introducendo per la prima volta la tesi secondo cui il cinema, la fotografia e il fonografo invalidano, di fatto, il concetto tradizionale di autenticità dell'opera d'arte. L'opportunità di produrre copie meccaniche, come le pellicole che sono proiettate contemporaneamente in luoghi diversi, o le fotografie che possono essere duplicate *ad libitum*, è causa, secondo Benjamin, della "perdita dell'aura", ossia di quell'emozione mistica e sacrale che l'osservatore avverte in presenza di un'opera d'arte originale. L'arte, come sostiene Benjamin, è sempre stata in diretto contatto con la religione, fin dall'epoca preistorica. Lo sviluppo della tecnologia e la nascita della cultura di massa abbattano definitivamente l'aspetto culturale dell'arte e aprono le porte alla funzione sociale e politica.

Quasi trent'anni dopo la pubblicazione del saggio di Benjamin, uno dei pionieri dell'arte concettuale, l'americano Joseph Kosuth, realizza l'opera *One and three chairs*, in cui espone una sedia vera, l'immagine fotografica della stessa e la definizione della parola "sedia" tratta da un vocabolario. Il suo intento era di evidenziare la differenza tra l'oggetto e la sua rappresentazione in termini visivi e astratti. Con quest'operazione, Kosuth rilevava lo slittamento del dominio operativo dell'arte dall'estetica al pensiero. Avendo studiato Wittgenstein, egli aveva intuito la funzione determinate del linguaggio e nel passaggio dalla semplice rappresentazione all'espressione di un concetto astratto. La riproducibilità tecnica dell'opera d'arte preconizzata da Benjamin iniziava a dare i suoi frutti. Paradossalmente, senza l'utilizzo dell'immagine fotografica della sedia, Kosuth sarebbe rimasto nell'ambito dell'asserzione magrittiana del 1926, quel *Ceci n'est pas un pipe* che è una sorta d'incunabolo rispetto all'arte concettuale analitica.

Da un certo punto in avanti, la riproduzione fotografica inizia a sostituire l'opera vera e propria. È un vicariato che si rende necessario nel caso di lavori di carattere performativo o d'interventi di dimensione ambientale, ma diventa una pratica abituale che giunge fino ad oggi. Nella sua introduzione al primo volume di *Operette*, in cui erano presentati 100 dipinti 24x18 cm., accompagnati da un catalogo che ne riproponeva l'immagine in scala reale, Giorgio Moiso individua i predecessori di questa prassi negli artisti ambientali e concettuali della fine degli anni Sessanta, che usano la documentazione fotografica come opera tout court. È quanto accade con *Spiral Jetty* di Robert Smithson, una spirale di terra circondata dalle acque realizzata nel 1970 a Great Salt Lake, nello Utah, oppure con *Valley Curtain* di Christo, una gigantesca cortina di tessuto arancione installata a Grand Hogback, in Colorado, nel 1970. In entrambi i casi vi è un'impossibilità di proporre l'opera come feticcio, come oggetto, ruolo che viene, invece, assunto dalle fotografie e dagli appunti progettuali. Le opere si possono guardare, ma non acquistare, mentre diventano disponibili le riproduzioni fotografiche e il materiale documentario. In pratica, si consuma una sorta di smaterializzazione dell'oggetto. Non si compra l'opera, ma l'idea che l'ha generata (il progetto) o la sua memoria ottica (la fotografia).

Il processo di surrogazione dell'opera riguarda anche gli artisti performativi. Lavori come *Singing Sculpture* di Gilbert & George, eseguita per la prima volta alla St. Martin's School di Londra nel 1969, oppure *Azione malinconica* di Gina Pane, tenutasi allo studio Morra di Napoli nel 1974, dimostrano con palmare evidenza il progressivo avvicendamento di arte e vita, abbondantemente anticipato da happening come la celebre *Theatre Piece No.1* di John Cage, tenutasi nel 1952 al Black Mountain College, nel North Carolina.

Enrico Pedrini descrive così l'evento: "Le varie azioni si svolgevano intorno al pubblico e anche tra gli spettatori. John Cage, in abito e cravatta neri, leggeva una conferenza su Meister Eckhart da un leggio collocato su un lato dell'ambiente. Mary Caroline Edwards declamava solennemente dei versi da una scala a pioli. Altri attori, nascosti tra il pubblico, si alzavano a turno in piedi e recitavano brevi battute. David Tudor suonava il piano. Sul soffitto venivano proiettate immagini cinematografiche, mentre Robert Rauschenberg metteva vecchi dischi su un fonografo portatile. Merce Cunningham improvvisava una danza intorno al pubblico"<sup>1</sup>.

Secondo George Maciunas, teorico e fondatore del movimento Fluxus, "Tutto è arte e tutti possono farne. L'arte deve occuparsi di cose insignificanti, deve essere divertente, accessibile a tutti". Un'affermazione cui fa eco Sandro Ricaldone, citando le parole di un manifesto, "Fluxus nega la distinzione fra arte e non-arte, nega l'indispensabilità, l'esclusività, l'individualità e l'ambizione dell'artista, nega ogni aspirazione di significato, varietà, ispirazione, perizia tecnica, complessità, profondità, grandezza, ogni valore istituzionale e di mercato"<sup>2</sup>. Siamo ben oltre la perdita dell'aura di cui parlava Walter Benjamin. Per Cage la musica si avvicina alla vita poiché esiste già nella realtà, pertanto deve solo essere identificata e indicata. Così, riflettendo la nozione eracleica di costante mutamento e trasformazione di tutte le cose, gli artisti di Fluxus promuovono l'idea di un'arte mobile e inafferrabile come la vita stessa.

Nelle terrecotte di Moiso, che rappresentano il secondo capitolo del progetto *Operette*, l'artista torna a riflettere sul rapporto tra opera e rappresentazione, tra arte e vita. Anche qui la documentazione fotografica è messa sullo stesso piano del manufatto artistico, secondo un principio d'interscambio di valore che riflette la matrice concettuale dell'artista. Il suo testo introduttivo, in fin dei conti, è qualcosa di più di una semplice premessa, è simile a quello che i teorici della Programmazione Neuro Linguistica definiscono "mappa", ossia lo schema riassuntivo di una precisa visione della vita (in questo caso dell'arte). Tuttavia, come affermano Richard Bandler e John Grinder, fondatori della PNL, la "mappa" non è il "territorio". Ovverossia, la rappresentazione non è la realtà, la visione di essa è, appunto, un'interpretazione, un'idea. Vi ricorda qualcosa? Forse *One and three chairs* di Joseph Kosuth? Non si tratta di un sofisma. La visione delle cose nella psiche dell'individuo equivale alla realtà delle cose, ecco perché i programmatori neurolinguistici sostengono che cambiare le credenze di un individuo significa cambiarne il modo di vivere. Lo stesso potrebbe valere per l'arte, che è appunto una forma di rappresentazione attraverso cui l'individuo-artista schematizza la realtà e dunque la vita.

Moiso afferma di non aver mai cercato la bellezza, un termine che gli appare desueto, inadeguato, quasi imbarazzante, ma la verità. Nella sua "mappa" mentale, la verità è una nozione imprescindibile, che riecheggia concetti come "genuinità", "naturalità", "istinto", "impulso", "azione", "momento", "attimo", "ritmo", "improvvisazione", tutti attributi perfettamente ascrivibili alla sua ricerca artistica, sospesa tra pittura, scultura, performance e musica. Ma che cos'è, la verità? Non è forse un concetto aleatorio almeno quanto la bellezza?

Si potrebbe affermare che la verità è l'indiscutibile evidenza delle cose, appellandosi all'*art without feeling* dei minimalisti, dove si vede tutto ciò che si vede e i volumi si trasformano in mera tautologia. Davanti a tali opere, come sostiene Georges Didi-

---

1 Estratto della trascrizione dell'intervento di Enrico Pedrini nell'incontro di studio "Gli anni '50 e Fluxus", tenutosi presso l'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Genova il 10/11/1988, in margine all'esposizione "Fluxus o del principio d'indeterminazione" (ottobre-dicembre 1988), organizzata dall'Unimedia di Caterina Gualco e dalla galleria Leonardi/V-idea di Rosa Leonardi.

2

Sandro Ricaldone, *Per complicare l'intreccio*, nel catalogo della mostra "Fluxus o del Principio di indeterminazione", ed. Studio Leonardi/ Caterina Gualco – Unimedia, Genova, 1988.

Huberman nel libro *Il gioco delle evidenze* (Fazi editore, 2008), non c'è nulla da credere o da immaginare poiché essi, in quanto meri volumi, non mentono e non nascondono nulla, nemmeno la loro vacuità. L'affermazione di Donald Judd "what you see is what you see", suggerisce l'idea che la visione sia indizio di certezza e che non vi sia altro. In pratica, la tautologia minimalista ci introduce a una nuova forma di fede, che converte il motto di Judd nella variante "what you see is what it is". Non si può dire che le *Operette* di Moiso ambiscano alla muta e fredda evidenza delle opere di Carl Andre, Robert Morris e Richard Serra, poiché da esse promana un senso di umano calore, un'energia emotiva, vibrante che è agli antipodi della lezione minimalista.

A quale verità si appella, dunque, Moiso? Picasso definiva l'arte come "la menzogna che ci permette di conoscere la verità", un'asserzione che riecheggia nelle parole di Theodor Adorno, il quale afferma che "l'arte è la magia liberata dalla menzogna di essere verità". Quando Moiso equipara l'opera e la sua riproduzione fotografica, crea un'ambigua correlazione tra verità e finzione. Un paradosso che William Xerra aveva mirabilmente affrontato nella serie di opere intitolata "Io mento", dove locuzioni sulla natura mendace dell'artista venivano sovrapposte a immagini fotografiche. Il fatto che un artista ammetta di mentire ci induce a credere che, almeno in questo, egli dica la verità, ponendo così l'arte in una condizione privilegiata di liminare sospensione tra la "mappa" e il "territorio", tra la realtà e la sua trascrizione.