

Tommaso Trini

## Pittura performance

Tre adolescenti dell'arte decisero, un mattino, di spartirsi il governo del creato. Anzi, erano quattro. Distesi sulle spiagge della costa, sognavano l'onnipotenza ad occhi aperti negli anni del secondo dopoguerra. C'era un universo distrutto e chiunque poteva appropriarsene.

Il giovanissimo Yves Klein, supino sulla sabbia, conquistò subito il cielo e abbracciò l'infinito che fluttuava sopra di lui. Quella volta, alta e blu, fu il suo primo quadro. Armand, l'amico di tante reverie, scelse di governare la terra e cominciò ad enumerare tutte le cose da accumulare sotto il peso della gravità del mondo. E al loro compagno, Claude, non restò che comandare alle acque, ai mari, agli oceani, certamente più fluttuanti ma anche tanto oscuri.

D'improvviso, volò un uccello. Fu come se quel volo lacerasse il tessuto intonso del dipinto senza fine appena concepito. Stizzito, Yves si affrettò a firmare il cielo. Non sapeva ancora che altri, a Milano, aveva preso già a bucare le tele, attraverso cui far fluire lo spazio.

Quando venne il suo turno, Giorgio Moiso disse a se stesso che lui intendeva guidare solo un'isola, ma speciale. Si volse al suo mare natio e lo vide immobile. Benché baciata dal sorgere del sole, quando i primi raggi pisolano ancora sulla sponda della notte, la sua marina annacquata da colori terrosi si sperdeva presto nei vapori del giorno e nei fumi delle fornaci. Allora, il precoce pittore decise di mobilitare l'isola, in modo che scorresse sempre dinanzi all'alba. "E già per li splendori antelucani", annotò Dante, "Le tenebre fuggian da tutti lati."

Così Moiso l'insonne risvegliò la sfera della luce, inclusi i fuochi che la rigenerano. Insegnò alla sua isola insoliti moti: quello di nuotare al fianco dei primi raggi del giorno: o di cavalcare davanti al sole sorgente invece di tirarne il carro. Tanto vigore imporporò l'aria.

Il tempo che una volta galleggiava lento e lattiginoso da mattino a sera, riprese sveltezza nel corteggiare la luce. Lo spazio già ripiegato dall'alba in albus, lo spettro bianco che fantasma tutti i colori, cominciò a dischiudersi in albi trascoloranti. Poiché alla luce non si comanda, i suoi limiti essendo universali, gli isolani appresero a sciamarvi dentro con le mani – al pari del loro pittore – traendone tavolozze e tamburi. E il bianco liberava i propri colori e i colori fluttuavano più liberi. Albus era detta una volta quella terra. Ora è isola dell'alba continua.

A dir vero, essendo più giovane, Giorgio avviò la sua impresa in Liguria alcuni anni dopo i regni fondati dall'Ecole de Nice, a distanza di pochi nodi a vela, allorché Yves aveva concluso l'ultimo suo "salto nel vuoto", Armand era divenuto Armand, e Piero Manzoni stava già riconquistando il loro globo terracqueo, fermandolo e firmandolo su una base rovesciata.

Non che ciò implicasse ritardi logistici, l'arte evolvendo ormai con moto retrogrado. Intorno al 1960, quando Giorgio cominciò a dipingere, nessun artista pretendeva più di fare l'avanguardia poiché la sola tradizione rimasta era la tradizione del nuovo: ossia, un ritorno al futuro. Gli artefatti modernisti erano avanzati, per quasi un secolo, in senso archeologico, ricercando l'origine e il concetto (le origini più dei concetti) presso i primitivi e l'inconscio, i primordi tecnici e i rituali alchemici. Ciò nondimeno erano rimasti pesanti e gravi come il piombo che non si muta in oro; così il collage cubista e l'assemblage costruttivista che non fosse il Letatlin; così pure i dripping spioventi di Pollock o la bruma stagnante del blu Klein.

Gran parte della avanguardie artistiche del XX secolo si erano proiettate in avanti per effetto dell'illusione prospettica di tutti coloro che le avevano osservate stando fermi. Simili in ciò agli anelli e le retrocessioni che i nostri pianeti sembrano compiere nel sistema solare. Ma l'astronomo sa che il moto retrogrado dei pianeti è illusivo, prodotto dalla vista terrestre.

Come Fontana, consapevole di essere "troppo appiccicato alla terra", pochi artisti si svincolarono da quella illusione prendendo la gravitazione in mano – e Moiso era fra questi. Sempre rivolto all'alba delle idee in una terra di vasai, lui vide che la pittura ascendeva dalle tele e dai vasi, i colori risonanti dalle superfici, e cominciò a maneggiarne i vortici di calura.

E da allora lascia fluttuare le sue immagini ascensionali, l'artista dell'alba continua, lungo una pittura che è una performance che può seminare eventi quando il vento siamo noi.

## Sciami di mani

Col tempo la pittura di Giorgio Moiso si è intrisa di musica. Era inevitabile, non solo perché la musica lui la suona, ma anche perché c'è gente che sa udire guardando. Non sia un surplus problematico, né un motivo di esaltazione. E' insita nella condizione performativa di un'opera l'estensione a linguaggi e media alternativi. Il suo stato di fluttuazione linguistica fa sì che essa attraversi molteplici forme d'arte su cui si incurvano diramanti stadi percettivi.

E ora può ritmare il bebop. Questa pittura è scivolata su una sottostante pista sonora, sta tra due dischi o più. Ma che non giri sul piatto del violon d'Ingres, l'icona degli hobbies. Giorgio Moiso è un jazzman quasi professionale, suona la batteria da molti anni, si circonda di una band, non tutte le sere; e sarebbe più bravo se non dipingesse tutto il giorno a studio. Questo pittore bate sciami di mani anche in musica, nelle percussioni. L'intreccio dei solchi espressivi si è così complicato. Udremo i colori e vedremo i suoni? E il sound pesa come lo sguardo? Ci vuole un deejay per capire il mixage di piste visive tattili sonore fatto da Moiso. Qui, noi riavviamo il racconto: "C'era un pittore che suonava per dipingere meglio. Maneggiava il rullante, i piatti, i tomtom della batteria jazz in risonanza con le sue superfici, affinché esse vibrassero emettendo colori." Un incipit che ha del vero e non so quante piste.

Per gli studiosi dei fenomeni di sinestesia (o percezione simultanea o interscambio di sensi), nulla è più interessante oggi dell'influenza esercitata dalla gravità terrestre sulle arti e il nostro sensorio; come pure dall'antigravità, beninteso, non più riservata agli astronauti ma diffusa negli sport estremi. A tale riguardo, il loro antesignano fu uno studioso, G D'Udine, che verso il 1910 dichiarò: "ogni arte è una forma espressiva della gravitazione del mondo".

Tutti i critici o quasi intervenuti sulle opere di Giorgio Moiso al 1990 in poi si sono soffermati, chi più e chi meno, sulle estensioni virtualmente sonore della sua pittura. I loro contributi a tale riguardo ci saranno d'aiuto; dopotutto sono la cassa di risonanza più vicina, nonché più esperta, all'artista. E' stata Viana Conti l'assertrice più convinta (forse la prima) della musicalità del pittore ligure, fino a definirne l'opera come "Music Painting", quasi una categoria. "L'artista accorda cromaticamente la sua tavolozza come uno strumento musicale", ha testimoniato nel 1992, "tastandola, in condizioni di semioscurità, praticamente ad occhi chiusi, assecondando un istinto in cui le improvvisazioni del jazz lo avevano abituato". Seguendo la via labirintica dell'automatismo psichico, la Conti ha collocato Moiso nei cerchi più interni delle energie avanzate a metà del '900: implicitamente, tra le performance.

“Music” invece di “action”, chiederà Martina Corgnati dieci anni dopo, “ma veicolo, comunque, strumento per riappropriarsi del corpo attraverso la pittura”. Questa è la studiosa che ha affrontato con maggiore cautela i possibili scambi effettivi fra la pittura di Moiso e il jazz che lui suona. “E’ non c’è dubbio che almeno un punto di contatto fra le due dimensioni esista: ritmica liberatoria ma controllata è infatti, la sua, e controllata non attraverso un raziocinio sterile ma a livello del cuore, il cui battito (come ben sanno i musicisti) costituisce l’unico e reale “tempo interno” di cui un essere umano disponga”, ha rammentato nel 2002. non che le siano sfuggite equivalenze metaforiche tra suoni e colori, osservando le tele in cui “il colore dilaga, investendo tutto il possibile spazio, disposto a strati, a macchie, a gesti, a ombre e atmosfere, sinfonie appunto, decisamente tonali e, come tali, accordate sempre intorno ad una tinta (timbro) dominante”. Ma l’attenzione maggiore della Corgnati si è concentrata tutta sulla corporalità dell’atto pittorico, suggellandola così: “Il tempo interno della pittura di Moiso sta anch’esso nel battito del suo cuore, al centro del suo corpo.” E ciò ha il merito di indicarci che tutti gli scambi ritmano nell’unità del corpo che si fa linguaggio.

Una traccia interessante di sinestesia, di solito trascurata ma evidente, ci viene dalla lettura intessuta di storia che Sandro Ricaldone ha dedicato al lato verbale dei quadri “scritti” da Moiso, che ha definito “Paysages à mots” (2002). E’ la traccia fonetica della scrittura che permane in noi. Fin dai primissimi anni 1990, Moiso tende spesso a graffiare le sue immagini con “un dettato verbale (...) ove la trascrizione onomatopeica, le sequenze di vocali, l’affollamento di parole e caratteri accostati gli uni agli altri, talora senza un senso intelligibile, dà vita a tavole graffite secondo andamenti cadenzati ritmicamente dall’espansione e dalla contrazione dimensionale dei caratteri”. Ricaldone continua, affermando che “la radice acustica dell’espressione verbale consente d’intravedere (...) nella scrittura non soltanto un tracciato grafico significativo ma una sostanza recitativa o addirittura musicale connessa all’attività di strumentista a lungo esercitata dall’autore, animata sinestesicamente dai valori cromatici del fondo sul quale è distesa”. Ecco comparire fra paesaggi a parole l’utile nozione di sinestesia.

E’ stato Luca Beatrice il critico che, nello stesso periodo (2002), ha dato il risalto più deciso ai risvolti sinestetici della pittura moisea. Lui solo ci ha ricordato che il “percepire insieme” può anche celare un malfunzionamento del sensorio, una patologia. Poiché ciò esula dall’opera fresca e iperattiva di Moiso, qui letta “nei molti registri e nella complessità della partitura”, quell’accezione medica pare suggerirci altri sfondi patologici, altri malfunzionamenti del simbolico e dell’inconscio, tuttora da appurare presso tante traversie storiche delle avanguardie artistiche. Quanto al nostro pittore alla batteria, Beatrice l’ha fatto accompagnare dalla convinzione di un grande batterista jazz del passato: “Suonare la batteria nel jazz e dipingere quadri astratti sono due cose diverse solo dal punto di vista artigianale”. Da qui, la diagnosi “che ciascuna macchia, pennellata, scelta di colore in Moiso, sia una corrispondenza sonora, musicale ma anche letteraria” (con riferimento alla verve narrativa dei suoi titoli). Dopo averlo circondato con fitti riferimenti alle storie di equivalenza di suoni e colori, sperimentate più dai musicisti che dai pittori (dal settecentesco Castel al sommo Skrjabin, senza trascurare i validissimi jazzisti pittori come il Captain Beefheart e Miles Davis in aggiunta), Luca Beatrice ha così concluso: “La scansione temporale di Moiso è simile alla composizione di uno spartito per più strumenti. La sua è una scienza dell’arte tesa al superamento degli inutili confini tra i diversi ambiti conoscitivi. Dipingere diventa così una conversazione con la batteria e suonare un’esperienza inevitabilmente visiva”.

Un’ulteriore traccia decisamente stimolante l’ha segnata Renzo Mantero (sempre nel 2002, annus mirabilis delle esegesi su Moiso), quando ha detto che “la mano che accarezza, impasta, possiede il colore e lo offre alla tavola, alla tela o alla creta è lo strumento che per Moiso ha lo stesso significato di una armonia musicale”. Mantero ha

sperimentato il “vedere con mano” da parte dei ciechi che si avvicinano alle opere d'arte (1987) e si colloca in modo soave fra i “manologi”. Ha dedicato al “colore nelle mani” di Moiso alcune note, a loro volta intelligentemente prensili, nel cui cavo brilla questa constatazione dialettica: sì, la sua mano tocca il colore, “ma non può toccare senza essere toccata”. E ha aggiunto che tale processo è noto ai manologi come reciprocità sensoriale. Ecco venire alla mente un rimando analogico alla sinestesia, ma conviene desistere per non errare. Non è una interazione simultanea chiusa nell'unità del sensorio, la reciprocità tra il pittore e la sua materia di cui qui si parla; bensì è un moto di retroazione (o feedback) che, leggiamo, “inizia e continua con un discorso di colore e di forma continuo, infinito”. Mantero introduce l'idea che tra suono e colore ci sia feedback.

Ma perché caricare di musica la pittura? C'è il rischio che glielo suoni. “Nel rapporto con il suono, il colore non è mai succube”, ha obiettato Cerritelli. Per lui, “dipingere come dipinge Moiso è qualcosa che va al di là della disciplina convenzionale del pittore, è un modello aperto alle contaminazioni purché esse restituiscano il senso energetico del colore”. Claudio Cerritelli è stato guardingo nel fare equazioni tra il visivo e il sonoro. Giustamente. Nel suo intervento (2003), ha obiettato alla supposizione che “l'idea di un rapporto tra l'arte delle percussioni e le ritmiche gestuali del dipingere debba essere a tutti i costi vincolante”, pur riconoscendo che “ci sono travasi di ritmi fisici e mentali tra questi modi di esprimersi che Moiso coltiva nella sua creatività”. Lui ha preferito addurre le modalità espressive, quali l'improvvisazione e l'esecuzione veloce, condivise da vari campi; e citare Georges Mathieu come pittore e teorico della velocità d'azione. Scrivendo brillantemente che “Moiso oggi è in preda al colore”, Cerritelli ha testimoniato inoltre la genuinità del pittore delle Tentazioni.

E assaggiamo noi pure il miele millefiori, *dulcis in fundo*, delle reciproche influenze sinestetiche tra pittura e musica. Una metafora, il miele, suggerita dall'artista stesso, quando ha intitolato come “fiera del miele” la sua mostra antologica del 2002. ecco un alimento per la mente, secreto da icone le cui essenze cromatiche si amalgamano con fragranze plastiche nell'orchestrazione di molteplici sensi: la vista, l'udito, il tatto. Certe forme libere dei quadri recenti di Moiso non suggeriscono favi densi di oscurità e nugoli di segni in volo? Per uscire fuor di metafora, bisogna ascoltare l'energia sonora, *blues in fundo*, della sua pittura vibrata.

## **One man big band**

Ci limiteremo, infine, a riconoscere che Moiso è un gran bel pittore che ha rinnovato con fervore creativo un'opera già matura e complessa, all'unisono col nuovo millennio? No, basterebbe aggiungere che il suo successo di pubblico sta avendo un'impennata notevole. Io mi domando anche, a questo punto, quale sia, quale è stata, la prospettiva in cui, con tenacia, lui ha fatto evolvere la sua pittura. Se essa non miri a qualche performance storica - e quale.

E' la coscienza fiera di fare parte di un'oasi storica dell'arte internazionale, un tempo gremita di nomadi geniali, qual è Albisola. Dopotutto, visto che c'è musica nella pittura di Moiso, piacerebbe sapere con chi lui la suona. E' l'ensemble plastico dei tanti artisti radicali che hanno rotto e cotto i loro segni nei forni di quel lembo di mare in Liguria, dove ancora trasudano i loro colori. Si dirà che oggi Moiso è un pittore solista, libero e avanzato. Non va mai solo, l'assolo; esso domanda o risponde all'intreccio degli scambi nel tempo, alla febbre dei picchi sul precipizio, alla ruota di pavone fra pavoni. C'è un *telos* in più tra le tele, se un pittore le intitola “tentazioni”. Che sia la voglia, la tentazione, di risvegliare attraverso di se l'eredità in sonno dell'ingegno corale di Albisola, provando segni e ritmi della sua rinascita?

Io penso che sì, l'opera di Moiso sta riportando alla gran luce la cultura di Albisola, del suo anfiteatro collettivo tutt'altro che locale. “La mano pensa”, sostengono i mastri zen.

Milano, settembre 2004