

Figurativismo vegetale, come scriveva Viana Conti, e da lì una pulsionalità gestuale che senza perdere di vista la natura si fa puro piacere della materia pittorica e, a poco a poco, linguaggio segnico sempre più codificato e consapevole.

In questo senso si è mosso il lavoro di Giorgio Moiso nei primi anni novanta.

Ma naturalmente i vari passaggi di questo accaduto devono essere ripercorsi analiticamente e con ordine.

La natura, innanzitutto.

La natura, non paesaggio ma piuttosto particolare inquadrato a distanza ravvicinata, canneto, tessitura di rami e di frasche, campo di pannocchie, fogliame; natura vista da vicino tanto da occludere l'orizzonte e negare allo sguardo qualsiasi profondità o spaziatura ulteriore; la natura per Giorgio Moiso + muraglia, confine, superficie assoluta e ben solida di colore sfrangiato, di tocco, di pennellata e di vibrazione cromatica.

Moiso, a quell'epoca non è l'unico (se pensi, per esempio al lavoro di un Giancarlo Limoni) a riferirsi alla natura in questa maniera così diretta e incisiva, ma certo è fra i primissimi, e i più acuti e lungimiranti, a sperimentare questo felice ritorno: alle sue spalle, i precedenti piuttosto lontani dell'informale in versione "naturalismo padano" che in più di un'occasione (per esempio nelle tele del primo Morlotti dedicate alle rocce) aveva mostrato un'aperta predilezione per spazi similmente costretti e ravvicinati; e il concettuale versione land art in formato domestico con cui anche Moiso si era cimentato negli anni settanta, intervenendo direttamente in mezzo alla natura in cui performances simili venivano realizzate da un Peone – e si coglie l'occasione di ricordare qui, incidentalmente che Peone non era proprio l'unico, che l'arte povera, come si è definita poi, non ha avuto il monopolio di una dispiegata e varia attenzione alla natura e alle cose "reali")

Ma il nostro è troppo pittore e troppo musicista per accontentarsi a lungo di queste azioni solo moderatamente spettacolari.

Il quadro incalza: incalza l'ossessione di una superficie che non è banalmente, ormai, affatto, semplice proiezione di una soggettività, né interiorizzazione della natura.

Non c'è magma, non c'è stravolgimento, non c'è macchia.

Moiso cerca insistentemente una ritmica di superficie che gli consenta di conferire una vibrazione unitaria ad ogni singola tela.

Una tessitura, insomma, in cui possa ben dispiegarsi tutta la forza del suo gesto, tutta l'intensità delle vibrazioni cromatiche, tutta l'incisività di un segno che tende ad addensarsi sempre di più fino a riempire ogni vuoto, ogni frammento di tela e di superficie.

Lavori senz'altro per via di aggiungere, dove presto (già nell'89) non esiste alcun problema di fedeltà referenziale e scarsissime inibizioni a provare l'intentato.

E quanto poco all'artista interessi aprire finestre, prospettiche o meno, sullo spazio lo provano i lavori in ceramica di quella stessa epoca: dove alla pienezza virtuale della superficie pittorica subentra invece la pienezza effettiva del corpo ben solido del materiale.

A Moiso la materia piace, piace moltissimo; l'artista non ha mai negato la parte svolta dal piacere (tattile, visivo, sensuale...) nell'elaborazione del suo stile e nell'articolazione del suo progetto artistico.

Per fortuna, è un piacere che si trasmette facilmente, anzi osmoticamente al fruitore.

Materia, quindi segno: segno in quanto strumento ideale per interferire, per agire nella consistenza della superficie.

Svincolandosi mano a mano dalle esigenze di una rappresentazione che, se non è mai stata veramente naturalistica, negli anni ottanta conteneva ancora una qualche parte di referenzialità, il segno viene lavorato da Moiso come uno strumento che necessita di continue accordature e continui calibramenti.

Niente di necessariamente lirico: quello dell'astrazione, così come è stato più e più volte definito e ridefinito nel corso degli ultimi decenni, è un campo che non compete veramente all'artista: nella sua pittura non c'è evocazione e non c'è racconto, e non c'è nemmeno quel discorso indiretto di improvvise accensioni e di parziali increspamenti che i tanti

adepti dell'informale ultimo e ultimissimo hanno tanto coltivato.

L'immagine è sempre pronta a riaffiorare, se è il caso (e le tele dell'ultima generazione lo provano...).

L'artista parte da una sensazione, attenzione!, non da un sentimento, CONTRO VENTO, per esempio, come scrive su una tela del 1993, e la sviluppa in una gestualità mossa e frammentata, gestualità totalizzante che anima tutta la superficie di un dinamismo unico, direzionato come un'onda, un'onda soltanto. La natura si allontana; la sensazione è quanto compete e quanto viene prodotto dalla pittura.

Per pochi artisti contemporanei la pittura è completamente hic et nunc quanto per Giorgio Moiso; niente di implicito, niente di rimandato, niente di nascosto.

Non facciamoci illusioni: che altro c'è, infatti, che altro ci può essere, oltre alla vita, oltre al presente, oltre, soprattutto, al colore che si vede, che si tocca?

L'immediatezza che l'artista ricerca come garanzia e come fonte della propria autenticità e della propria capacità di entrare in relazione, autenticamente, col dipingere, esclude qualunque esercizio come qualunque progetto.

Un quadro non può essere pensato a priori, non può essere previsto nemmeno nelle sue configurazioni essenziali perchè il quadro esiste solo nella e attraverso la pittura.

Compito dell'artista allora è soltanto dare spazio, dare libertà, dare forza a quella pittura; quasi, se mi si consente questo paradosso, è l'artista a dover tentare con tutte le proprie forze di farsi strumento della pittura e non il contrario.

Paradossalmente ma efficace, questo concetto, per evidenziare la radicalità dell'operazione di Moiso e per inquadrare la compatezza, anche teorica, dei suoi muri o tappeti di colore, di pennellate e di segni modulari.

Guardiamo per esempio Campo di fiori colti del '93: il segno qui si è fatto piccolo tratto materico, denso, quasi regolare e per questo modulare; tratteggio insomma, variopinto, tessitura di superficie e quasi scrittura di parole illeggibili.

Per Moiso, ma solo per lui, il passo è breve: un lavoro come Giochi di parole (1992) mostra un uso della scrittura del tutto analogo all'uso del segno proposto in campo di fiori colti.

Il segno, diciamo, si è articolato di più, portando allo scoperto valenze altre, per esempio quelle della significazione, ma sempre senza affatto tradire o abdicare alla pienezza della pittura.

Insomma, un ingrediente in più, una nuova variante di quella scrittura-pittura che a partire dagli anni cinquanta ha precursori illustri e numerosi, da Cy Twombly a Mark Tobey.

Parlare di poesia visiva sarebbe improprio, perché in questo lavoro non c'è, non c'è mai stata la caratteristica interferenza di significato ed immagine in termini deflagranti e spiazzanti per la logica o il buon senso comune.

Come non c'è prelievo di un qualunque ready made linguistico o figurativo, tipico della poesia visiva militante degli anni sessanta o settanta.

A Moiso, invece, interessa aggiungere ancora qualcosa alla sua connaturata e necessaria immediatezza, concedersi la gioia di scrivere (è il titolo di un dipinto del '92), perché no?, anche la voglia di scrivere oltre che di dipingere, o meglio di scrivere dipingendo, di farsi catturare dalla seduzione e dalla suggestione di una parola o di una frase, che non sempre, peraltro, risulterà leggibile nell'opera finita.

Colore, segno e parola, si trovano compenetrati così intimamente da escludere una vera interferenza semantica.

E a questo punto il lavoro dell'artista si può dire arrivato alla propria "maturità" e anche a non assomigliare a nulla al di fuori di se stesso, rischiando ogni volta, tutto, tutto il proprio sapere, di fronte a ogni nuova tela.

Moiso, in realtà, sa soprattutto di non sapere, di doversi mettere in gioco tutto ogni volta, affrontare la diretta di un'azione che, come la musica dal vivo, non consente ripensamenti e presuppone continui errori, continue variazioni non alla ricerca di un nuovo effetto ma

alla caccia di un nuovo momento di verità

gli anni successivi vedono un'ulteriore, coerente articolazione di questa tensione ininterrotta; l'artista non ha abbassato la guardia, non ha ripiegato su soluzioni facili ma, anzi, si è persino permesso di riprendere in considerazione l'immagine in un continuo gioco di mascheramenti e di rivelazioni che si permettono addirittura di prescindere dall'estetica del risultato.

Perché ogni risultato è provvisorio, parziale, ma ogni risultato è ciò che è stato espresso e come estratto da una certa situazione di vita e di partecipazione vissuta.

Si scriveva in un'altra occasione: <<non c'è il quadro bello, ci dice innanzitutto Giorgio Moiso, sorprendendoci. Quindi, non c'è il quadro che nasce dal pensiero di compiacere l'altro (il pubblico, l'idea stessa che ci siamo fatti della bellezza...), di interpretare e corrispondere l'esigenza estetica "media". Quindi non c'è nemmeno, coerentemente, nessuno spazio per una gerarchia fra le cose, fra gli oggetti e, pertanto, fra i tempi e le condizioni in cui questi oggetti hanno preso forma.

C'è un tempo, un momento e ogni momento è un po' diverso dall'altro. L'artista va in studio, replica questo antico rituale di confronto con una tela bianca, con uno spazio più o meno previsto ma sempre capace di suscitare in lui reazioni diverse. Ci sono i colori. Lo studio, visto da questa angolazione speciale che Moiso ha elaborato con gli anni, è una specie di luogo franco dove si annullano i riferimenti dialettici, i punti cardinali necessari a stabilire dei criteri di valore. Se non c'è il "bello" a cui aspirare (anche se molte di queste tele recenti si intitolano, non senza una sfumatura ironica, Salone di bellezza), dall'altra parte è assurdo che ci sia il "brutto". Non c'è, in altre parole, o c'è meno ideologia, meno moralismo. Restano invece i colori, la tela, il tentativo di vivere. Moiso incomincia a cercare di vivere, cerca di respirare pienamente la propria vita, cercando di provocare in se stesso quasi dei vuoti di memoria, una specie di sistematica rimozione delle capacità tecniche, dei virtuosismi che ha impiegato anni a padroneggiare>>.

L'artista oggi, a dieci anni di distanza dai muri di pittura o di pseudo-natura che si ricordavano prima, continua ad affrontare, si può dire opera per opera, la difficilissima sfida di rendere necessario ogni lavoro e ogni gesto e di decantare la dimensione strettamente, inevitabilmente soggettiva della sua pittura fino a affrontarla in un lessico di sensibilità tangibile e condivisibile da tutti.

Il suo repertorio espressivo continua ad arricchirsi, per esempio di fondi colorati, di accordi o dissonanze cromatiche di nuovo conio, affrontando con crescente sicurezza formati sempre più grandi ed impegnativi per orchestrare un attimo o una folgorazione immediata in termini sempre più coinvolti e coinvolgenti; ed, infine, sospendendo le conclusioni e le definizioni di ciò che un quadro è o dovrebbe essere per dare voce a una tensione diffusa e rimandata da un lavoro all'altro; dove, per così dire, ciascuno può riconoscere nei termini del proprio piacere qualcosa che ha a che fare con un'emozione condivisa.

La vita del pittore e della pittura non è forse mai stata così intensa e così piena.

Martina Corgnati maggio 2002