

**Enzo Maio**

## **Il sentimento delle origini**

Chiara Gatti

«I grovigli esprimono la mia tensione verso altri spazi».  
Maria Lai

La pittura di Enzo Maio è una pittura di natura. Ma, attenzione, la natura – come avrebbe detto Gianfranco Ferroni parlando degli oggetti distillati sui suoi altari laici – «è un alibi per indagare un'altra dimensione». Quella dell'anima o dell'assoluto. Maio si serve della natura per cercare forme che non sono di questa terra. Ma la precedono. Emergono da un primordiale stato delle cose. Da un panorama magmatico in cui germinano, incandescenti, le prime forme di vita.

Nella sua famosa serie dei grandi alberi, Maio ha citato in passato tutta una lunga letteratura del simbolo e dell'allegoria. L'albero troneggiava possente come un archetipo, emblema di crescita, saggezza, memoria, morte e spiritualità. Ora l'attenzione del pittore sembra affondare fra le pieghe di ogni coltre dura e centenaria, per scavare nella materia e concentrarsi, all'interno della sua morfologia, su un unico ganglio linfatico. C'è qualche cosa di anatomico nella sua nuova indagine sul tessuto nervoso della pittura che genera fasci di fibre che si dipartono dal midollo, s'arrotolano, per poi disperdersi in un pulviscolo di atomi in sospensione. C'è infatti qualcosa di atomico nel senso di una pittura che riparte dalla particella più piccola della sua struttura per vederla attecchire nello spazio, crescere e gemmare come un organismo alieno.

Gli umori della terra, tanto cari a maestri come Morlotti, Mandelli, Giunni e colleghi, hanno lasciato una memoria latente nel suo universo figurale e nel linguaggio informale di derivazione europea, dove toppe di colore pastoso, concrezioni di materia friabile, sabbia sedimentata sulla tela, nei toni del muschio e del fango, hanno obbedito allo stesso impulso congenito del segno. Ma l'aspirazione è diventata quella di sganciarsi da un cosmo selvatico per rappresentare qualche cosa di più simile a un sentimento delle origini.

È così che Maio ha cominciato a liberare la pittura dalla contingenza dell'emozione naturalista, ricondotta da Giovanni Testori alla storica definizione (alternativa a quella arcangeliana) di «naturalismo di partecipazione». Affinità e distanze con questi precedenti illustri si agitano ora in sottotraccia nel brodo prebiotico di una materia che sembra cambiare stato in continuazione. Dilaga liquida, vaporizzata nelle luminescenze del ferro micaceo industriale, steso e tamponato senza pennello, mescolato a trucioli di legno; poi si rapprende in grumi di tensione improvvisa, feriti da combustioni, arsi da una fiamma, sedati dalla polvere, spaccati in cretti, ricomposti di nuovo dalla pittura che sprizza lapilli di colore traslucido.

Finita l'esplosione, sulla tela fiorisce la vita. La forma primigenia di un bozzolo contiene l'essenza.

Un embrione, un blob, un essere antropomorfo sorge dalle profondità del suolo nei toni, dice Maio, «del bosco sporco, della terra umida, del grigio scaldato». Se la genesi di questo mondo organico affonda in un immaginario figurativo tipico della ricerca estetica dell'autore, nella sua sfera poetica che attinge ai moti della natura – gli stessi che hanno sempre guidato la sua mano in cerca di fusti e fronde “d'arborea vita viventi” – qui Maio sembra approdare a una sintesi formale che trascende dai profili del bosco per indagare (tornando a Ferroni) una dimensione spaziale e simbolica differente.

Lo spazio è quello di una composizione che scopre nuove prospettive nel valore del monocromo, della superficie aniconica che si espande oltre gli argini di un tronco, nel peso del vuoto che è presenza fisica e luogo occupato dal pensiero. Territorio del colore bidimensionale, ma anche varco verso un orizzonte reso, non in termini di paesaggio, ma di stato mentale. Maio naviga verso l'astrazione totale salpando però dalla terra degli alberi.

Una nuova esigenza d'ordine, la necessità di isolare l'essenziale, lo spingono a riscattare la forma da ogni circostanza, sublimandola. Spazi aperti, incalcolabili, dialogano allora con la purezza della linea che non si sofferma più sul tralcio, la radice, la gemma, ma tratteggia onde e volute; non pone limiti allo sguardo, ma lo spinge distante, attraverso un campo di colore compatto, in direzione di un abisso che inghiotte ogni volume, ma sprigiona la luce nella brillantezza dello smalto di ferro.

Il contrasto fra le zone monocolori e le fioriture di materia umida nel cuore battente della scena, come tumefazioni carnali coagulate sul legno, genera un cortocircuito estetico. Le pulsioni della natura galleggiano in un nulla cosmico. Ogni groviglio, protuberanza vegetale, rilievo massiccio di scorza, muschi e germogli, viene idealmente sradicato dal terreno e si solleva in orbita, in assenza di gravità. In questo modo Maio taglia i lacci con la terra. Ma non dimentica il debito verso il suo sentimento. Henri Matisse, nella lunga disquisizione sulla dipendenza dell'arte astratta dai riferimenti al mondo visibile, diceva che «Non si parte dal vuoto perché nulla è gratuito. I pittori d'oggi, detti astratti, mi sembra che partano da un vuoto. Sono gratuiti, non hanno più respiro, ispirazione, emozione, difendono un punto di vista inesistente; fanno l'imitazione dell'astrazione». L'astrazione di Maio nasce, invece, dal respiro e dal palpito del creato. E qui veniamo alla dimensione simbolica.

Il palpito che resta in quel grumo di esistenza refrattaria è il simbolo di una energia che è impossibile sedare nonostante gli sforzi d'astrazione. Parlando di pittura nucleare, Dino Fabbri, in un testo pionieristico del 1951, descrisse le concrezioni d'olio e di smalto di Baj come «fondi compressi di nobile materia sulla quale si avverte quasi il peso di nuovi corpi carichi di energia, luci che sanno di neon, surreali arabeschi di colore incandescente e colante, che sembra autodisintegrarsi anziché obbedire alla stesura delle solite e talvolta amorose mani dell'uomo. Tale reazione costituisce la testimonianza dell'esperienza atomica nei suoi riflessi sul mondo sensibile». Nel caso di Enzo Maio la forma che più si avvicina ai suoi arabeschi di colore incandescente è quella del nodo.

Se si pensa alle civiltà del passato, moltissime hanno affidato al nodo simbologie complesse. In Perù, per esempio, il nodo aveva un valore quasi apotropaico e riassumeva quella simbologia diffusa, amplissima, che ha visto erigersi, intorno all'emblema del nodo, una letteratura diffusa in altre aree del pianeta. Dal nodo segno di vita per gli egizi, al nodo sciolto tantrico, allegoria dell'elevazione dell'essere, passando per il nodo di bambù cinese, una varco fra cielo e terra, mentre nell'impero Inca i nodi erano parte integrante della routine quotidiana, una lingua, un metodo di scrittura e contabilità, per misurare il tempo nei calendari, stilare censimenti, erano un lessico, strumento di comunicazione a vari livelli, mescolavano matematica e messaggi subliminali, enigmatici come la cultura dei popoli precolombiani.

Maio, il nodo lo stringe fra i cespi di radici sode. Ancora una volta, prende le mosse da un ambiente che ha misurato palmo a palmo, un sottobosco che ha accarezzato ai margini della campagna vercellese, fra pioppeti e risaie. Lo scenario entro cui si muove il suo immaginario silvestre resta quello della pianura e delle sue macchie di bruma. Da qui Maio estrae il succo di una pianta rara, la linfa che si contorce in un vortice di tensioni in potenza e si rassoda in un groppo dall'epidermide irregolare che libera peduncoli all'ombra del suo nucleo denso. Il ribollire degli elementi, la sua miscela organica di toni torbati, l'idrosfera attraversata da scariche elettriche. Tutto lascia immaginare un mondo ancestrale, un paesaggio vergine dove il nodo diviene simbolo di un legame fra vita selvaggia e conoscenza, *wilderness* e *consciousness*, direbbero gli americani della "frontiera". Ma Enzo Maio resiste alle tentazioni del romantico che, quando si parla di paesaggio, sono sempre in agguato. E resiste anche ai moti espressivi e viscerali di quel famoso naturalismo testoriano. Al fascino per una nuova astrazione, coniuga la forza del simbolo e l'uso della materia che, fra le tante citazioni possibili, rimanda piuttosto all'informale di Burri o alla pittura atomica del primo Baj. Lo abbiamo detto ed è evidente.

La regressione dei suoi soggetti a uno stato di esistenza primigenia spalanca una prospettiva verso l'esplorazione dell'infinitamente piccolo, reso dal suo affondo nelle nevralgie della sottosuolo. La vocazione mineraria degli ultimi dipinti che sbocciano dal magma del rifiuto, del "trovato" ("il trouvé" alla francese) ci restituisce allora, improvvisamente tangibile, quel sentimento dell'origine che pulsa dentro il nodo della vita. Enzo Maio si immerge così nella conoscenza più ravvicinata della materia stessa, intesa come collettore di energie, forza generatrice, soggetta a combustioni, fluidificazioni e meravigliose metamorfosi in attesa della forma che verrà.

xxx

chiarabgatti, aprile 2018

xxx