

OPIUM

Ilaria Bignotti

Astrazione – Realismo.

Fra contemplazione e intuizione.

in questo mondo

contempliamo i fiori;
sotto, l'inferno¹.

L'haiku è un genere letterario giapponese: una breve poesia di tre versi e diciassette sillabe. Non una di più, disposte in una rigida gabbia: 5-7-5. Il suo ritmo ha scandito la storia della poesia giapponese fin dal suo nascere. Non esprime altro che la realtà: cose umili, piogge e tafani, colline e brume, fili d'erba e peonie. Contemplazione assoluta dell'esterno, i suoi esili versi penetrano in chi li legge come una sonda leggera. In un rintocco di campana si specchia e dilata il nostro mondo interiore. Alle soglie dell'Astrazione, lungo gli ultimi confini del Reale. "...Ho scelto di dipingere una tazzina di caffè per dipingere il volto di chi la stava guardando"². Nulla di più semplice: pittura figurativa, ultima figlia del Realismo, speranza finale dell'Astrazione. Un piano d'appoggio, un fondo scuro sul quale si stagli il bianco opaco della ceramica, un filo di rosso, come la traccia lasciata dal passaggio di un uomo. Contemplazione assoluta di un oggetto, le esili linee della "cosa" penetrano in chi la osserva come una sonda leggera, perturbante. In un frammento di tutti i giorni si profilano e disperdono i nostri sospiri segreti, le nostre innominate verità. Poesia chiamata a descrivere la Realtà. A de-scriverla, innanzitutto: dirla, elencarla, scriverla per distruggerla, decomporla, sfaldarla e trasformarla, scuotendo il rigido ordine delle cose, il lento ripetersi delle stagioni, i corsi e ricorsi di un tempo stravolto dal ritmo interiore. Pittura destinata a dipingere il mondo. A de-pingerlo, allora: crearlo una seconda volta, raccontarlo per negarlo, frammentandolo e distorcendolo nelle bulimie della Forma, con i digiuni della Proporzione – a furia di autopsie di Modelli ed aberrazioni del Canone. Facce di un'unica testa, volti intoccabili del Giano bifronte dell'Arte, Realismo e Astrazione furono i binari paralleli che cercarono di dire le deviazioni e le devianze dell'uomo del Novecento, come l'arte destinato a transitare, mutare, alienarsi e ricomporsi in un'incandescente tensione creativa: "...Quel che è grande nell'uomo è che egli è un ponte e non una meta: quel che si può amare nell'uomo è che egli è transizione e tramonto"³. Dalla fisiognomica alla psicologia, dall'alchimia alla chimica; in un solo secolo, da Freud

a Jung ad Adler, fino alla psicanalisi dell'Io, il peso dell'Inconscio ha imposto all'arte e alla letteratura i nuovi confini del suo territorio, i dazi del proprio paese, tracciando la rotta per nuove navigazioni⁴. Alle soglie di un Novecento sconvolto dalle tempeste interiori, dal diluvio della relatività di tutte le cose, l'uomo comprese di non essere ciò che appare, ciò di cui si ha coscienza – non più solo l'immagine di sé – ma il suo tramite: ponte pericolante verso le regioni dell'oscuro, battello ebbro negli arcipelaghi dell'irrisolto e dell'indicibile – e intanto Rimbaud gridava: Io è altro da me. Alle soglie del nostro Millennio, (apparentemente) scomparse le radicali contrapposizioni fra corpo e psiche, maschile e femminile, umano e bestiale, immersi in una realtà orgogliosamente ibrida, culla di felicità cablate e sentimenti transgenici, di esistenze nomadiche ed indolori contaminazioni d'affetti, l'Arte si ferma – immobile e mutevole – tornando a rivendicare la possibilità della Figura, la validità di Pittura e Scultura quali mezzi esclusivi della creazione e dell'espressione di un uomo – che è artista; di un'umanità – che è ancora fatta di individui. Fra contemplazione e grido, gesto e silenzio: il recupero della figurazione come scelta esistenziale si risolve nella pittura di Maurizio Biondi. 5-7-5 sillabe, tre versi e non una lettera di più – Disegno e Colore, Modello e Figura, nessuna distrazione: rigidi principi e gabbie formali, per principiare appunto, chiamati ad esprimere il fluido trascorrere dell'incubo e del sogno, la massima contemplazione e il più profondo turbamento. Punto di partenza nell'arte di Biondi è allora l'esigenza di una verifica, intesa come negazione, della pittura accademica, ed insieme il superamento di un Canone "dato" di Bellezza e Proporzione, attraverso l'intervento violento e rigenerante della materia-colore. L'artista affronta un procedimento nettamente antitetico alle regole "classiche" della realizzazione figurativa, laddove il colore non modella, ma de-forma, distrugge ed oscura i tratti nitidi del disegno. Nulla di pessimista o di negativo circonda e pervade i suoi corpi nudi di rara bellezza: anzi, il senso di un'energia femminile, emersa da un antro profondo e generante – come il grembo materno⁵ – è l'ultimo approdo cui conducono le sue opere più compiute. Il corpo allora non come limite, o come prigioniero dell'anima, ma come anima, liberata dalle prigioni di una forma accademica. E l'erotismo, in ultima analisi, come tensione dell'arte alla – per la vita. Due, allora, i binari simultanei lungo i quali si compie in Biondi il processo di formazione dell'immagine: quello della "razionalità" creatrice e critica, e quello dell'automatismo e del caso. La fase finale approda ad una

sorta di sintesi, o ultima speranza, fra la forma e l'idea, l'esterno e l'interno, quasi a rivendicare la possibilità, o meglio lo sforzo, necessari, ancora e soprattutto oggi, dell'artista come demiurgo, tramite consapevole fra il Cosciente e l'Incosciente, il Caso e la Ragione – la Colatura divagante e la Forma conclusa. Partire da un modello, accogliere le imposizioni del disegno sono necessari ancoraggi, punti di appoggio – o di appiglio – ai quali attraccarsi per solcare una realtà contemporanea magmatica e transeunte, la cui labile verità può essere colta solo se fusa nelle cangianti ombre dell'inconscio. Ecco allora spiegato il gran travaglio dal quale esce l'artista ogni volta (non) finito il dipinto: l'atto pittorico è lotta costante, perenne alternarsi fra il fascino deviante della forma bella e della superficie perfetta, e il vortice ammaliante dell'irrazionale indefinito e dell'informe oscuro. La scelta del volto – la necessità dello sguardo. "...Quando un quadro mi guarda è un quadro riuscito..."⁶: Biondi trasferisce se stesso nell'opera, sperimentando l'ultima tangenza fra il proprio io, turbato, sereno e dolorante, con quello del Soggetto raffigurato e del Soggetto che guarda – il fruitore dell'opera – in una Forma che può essere colta solo come sintesi di sguardi, grazie ad un reciproco guardare una Realtà – la Figura dipinta – che si scioglie nell'Irrealtà – l'Inconscio che affiora. "...Non voglio assolutamente che sia vaga l'immagine, ma lavoro in una specie di nebbia di sensazioni, di idee, percezioni...cerco di fissarle e quando avverto che qualcosa si coagula, allora divento più preciso. È qui che si deve usare il senso critico: nel riconoscere l'inizio, la possibilità di un'immagine che farà nascere qualcosa di non contemplato prima..."⁷. La sua arte pare allora toccare uno degli ultimi approdi di una certa linea figurativa, che affonda e si diparte dal Realismo al di là del reale del Caravaggio, espressione creativa di una realtà cruda e drammatica, vissuta e agita fino ad una totale compromissione con i suoi aspetti più ammorbanti, con i suoi incubi e le sue disperazioni: oltre il puro dato naturale, con quei volti di Bacchini e Maddalene fatti a furia di neri e luci, di alchimie materiche e tensioni introspettive. Volti riemersi e deformati dalle esigenze dello Spirito, sfaldati dalle impellenze del tatto e dalle torture dell'ascesi, scontornati nella materia filante e grumosa del Greco, negli incubi nottambuli, più che notturni, di Goya: volti chiamati a deridere le eleganze della forma e le finzioni della ragione, nelle contorsioni del sogno e negli stramenti dell'anima del Füssli. Deformati, sospesi, disciolti e ricomposti dalle dittature della psiche, i volti diventano teste, teste d'alienati, teste di folli, teste di sonnambuli ed equilibristi dell'incubo e della visione: fra depravazione e bellezza, nobiltà e decadenza sfilano nell'arte dell'Ottocento, sbucano dalle botole della perdizione, arrancano sui pioli di una salvezza compromessa: dai Monomaniaci di Géricault, alla Sonnambula di

Courbet, fino alle teste femminili della Scapigliatura lombarda, animata d'inquietudini decadenti e di tocchi ammorbati fin de siècle – da Ranzoni a Cremona; per poi terminare, parabola discendente nei meandri dell'inconscio, negli Autoritratti cava-occhi di Artaud, negli sguardi sbarrati, nelle fronti allucinate di Schönberg, fino alla serie delle Heads di Francis Bacon. "...Quello che sono non è iscritto / non è rappresentato nell'uomo / l'uomo è soltanto un blocco opaco / mosso dal represso / dal rimosso / e dal non rivelato / in cui ogni gesto / è una rivelazione spontanea..."⁸. Volevate il Soggetto – grida l'arte del Novecento? Eccolo: sub-jectum, gettato sotto, mostromeraviglia che s'annida dietro, dentro, che emerge davanti, oltre, prima di ogni pelle, maschera, superficie e supporto. Erodendo la morfologia dei volti, intaccando le strutture corporee, l'arte del XX secolo anela e annaspa dietro ad una Forma ultima, in nome di un Realismo che è tale solo nel suo realizzarsi e contraddirsi: esponendo il Soggetto – o dite pure Modello, se vi pare più rassicurante – alla dismisura del Tempo, sottoponendolo ad una condizione di perpetua tensione, de-figurandolo. Con i volti, i corpi entrano nello Spazio, si sciogliono e s'increspano nell'impatto delle ore e dei secondi, l'inquietudine sfalda le cose, le tazzine e i cuscini d'un letto, le gambe accavallate e le palpebre socchiuse – eppure, frantumandole, le ricrea nella loro essenza più reale – vera in quanto ultima possibilità dello sguardo. Prima di ogni altra cosa, un volto guarda: non fa che questo, vi si concentra, vi si invia e vi si perde. Ogni pittura in fondo può solo essere ciò che essa dipinge, ed è sempre dal vedere ch'essa principia, riponendosi le speranze della sua formazione. Se è lo sguardo ad essere dipinto, la pittura non vede la realtà, la guarda. Guardare come badare a, sorvegliare, custodire, fare attenzione; avere cura e preoccuparsi. Guardando veglio, e mi sorveglio. Nello sguardo entro in rapporto col mondo, mi metto in gioco, mi guardo⁹. Facendosi carico degli ultimi approdi della filosofia del soggetto, delle teorie della percezione, la scelta di Biondi cade necessariamente, e prima di tutto, sul ritratto. Ritratto come presenza di sguardi, incontro di occhi, perennemente in agguato a se stesso, al mondo delle cose e dei sensi. Ritratto come sguardo colto in uno stato di veglia perenne, custodia della più intima verità che s'annida nelle molteplici visioni, chiave d'accesso all'invisibile. Risplendono sui fondi oscuri, i ritratti femminili di Biondi, sperimentando l'autonomia di un volto qualsiasi e irripetibile, la sua capacità di riunire e richiudere tutto il senso del dipinto nella potenza di uno sguardo che, prima di tutto, è incontro di occhi e di silenzi, afasia di forma nelle forme delle palpebre, nelle pieghe delle ciglia. Nelle luci e nelle ombre, negli abissi senza fondo, di un volto femminile (nelle sue metamorfosi vertiginose) si nascondono geroglifici dell'anima, emblemi dello spirito, e

lamenti del sentire. Ci sorvegliano, hanno cura di noi, ci costringono all'esercizio dell'introspezione. Ci tendono la mano, e intanto precipitiamo. "...E non mi si venga a dire che i miei volti sono accademici...i miei ritratti sono quello che ho voluto raffigurare senza preoccuparmi d'altro che di una certa barbarie, sì di una certa crudeltà fuori scuola..."¹⁰. Realismo come introspezione: fra Hopper e Bacon. "...lo voglio deformare la cosa al di là dell'apparenza, ma allo stesso tempo voglio che la deformazione registri l'apparenza...spero sempre di far apparire chi dipingo, deformandolo..."¹¹. Con Hopper e Bacon, fra Hopper e Bacon, si giocano le estreme riflessioni dell'arte figurativa di Maurizio Biondi, i suoi rimandi e riferimenti, le sue scelte e negazioni, laddove anche la negazione, innanzitutto, presuppone un riconoscimento¹². Hanno scelto il Realismo, a discapito dell'Astrazione, perché quest'ultima non è crudele, è freddo esercizio intellettuale, asettico rifiuto del senso e del nervo, indecifrabile linguaggio per gli attoniti attori dell'ultimo Umanesimo, tragico e dilatato, del XX secolo. Arte realista, allora – eppure, tutta la loro pittura è ambigua. Inutile accanirsi con inquisizioni e abiure, testamenti e condanne: i luoghi ci sono ma scompaiono, volti privati si sciogliono nel pozzo dell'inconscio collettivo, per riemergere, boccheggiando, nell'Altrui dichiarato. Se questo è ancora realismo, è realismo riportato al suo sistema nervoso, è realismo in bilico, da un attimo all'altro a rischio di corto circuito. Eccitato, perturbato, fatto di teste rabbiose come arieti, capaci di sfondare un'esistenza schermata, protetta dalle esteriori abitudini, dai canoni informi; popolato di volti agguerriti e affilati, selvaggi e incoscienti, protesi ai confini della propria Africa interiore¹³. Quale assurda contraddizione! La figura è salvata – sebbene in extremis – ma l'arte perde la propria capacità di narrare ed illustrare: pratica autonoma, essa registra ciò che vede, e in realtà scandaglia ciò che è invisibile. L'anima delle cose – Le Periferie dell'anima Da Hopper a Biondi. Fuori da qualsiasi evento narrativo, i soggetti di Hopper si pongono in luoghi concreti e chiusi, saturati di ansia, costruiti a suon di privazioni, tenuti in piedi da poche, essenziali strutture geometriche. Donne e uomini che si muovono e sostano in ambienti illuminati da luci naturali o neon artificiali, inondazioni di sole dalle persiane abbassate, meridiare pallido e assorto di letti d'albergo e balconi di periferie sui quali poggiano i gomiti, stendono le membra, contraggono le schiene uomini come cose, presenze momentanee, inconsapevoli oggetti di uno sguardo altrui – noi li guardiamo, spettatori voyeuristici e allarmati, noi siamo loro; e loro guardano altrove. Dai volti di Biondi siamo guardati, vittime di uno sguardo altrui, penetrante e diretto, vago e sospinto solo apparentemente verso un orizzonte lontano. Là, la luce modella e l'ambientazione sostiene; qui è l'opposto: nessuna sorgente – o in-

dicazione luminosa – vi è nelle sue opere: la luce nasce, si diffonde o si nega con il soggetto rappresentato. Qui è a forza di buio opaco e grumoso, di nera materia che emerge il modello – l'ambientazione è l'inconscio¹⁴. Luce assoluta, mediata, filtrata; oscurità definitiva, sfumata, graffiata da strappi e colature. Da Hopper a Biondi: nei momenti di crisi gli estremi arrivano a toccarsi, gli opposti coincidono: in entrambi i casi, ciò che si trascende è una realtà data per definitiva e determinata nei suoi confini. uieta banalità di luoghi immersi un anonimato quotidiano, quieta ripetizione di ombre annegate nelle stanze dell'anima, la superficie pittorica si fa superficie di proiezione: lo spettatore è chiamato a diventar parte dell'opera, a colmare con la propria visione i vuoti ottenuti con la perdita dei legami narrativi, a dare un senso a possibili déjà-vu ridestati dai silenzi dello spazio e dall'interrotto fluire dei minuti, a scavare nel profondo della propria memoria, individuale e collettiva. Come nei Nottambuli di Hopper¹⁵, rapaci avventori di un locale notturno intriso nel giallo fumoso e gelido di un neon appeso, la serie dei Segreti e delle Periferie di Biondi sperimenta l'inquieto fascino di una notte che è, prima e sempre, interiore, congelata nell'animo e cucita sui corpi di donne imbavagliate di rosso, bloccate, dalla propria stessa passione, in eloquenti silenzi, vestite di indumenti quotidiani che costringono le braccia, inchiodano l'ambulazione, sospendono le labbra. Donne che si avventurano in periferie ripetute, apparizioni inquietanti pronte ad ordinare un gesto di soccorso, di aiuto, in primo luogo di riconoscimento: da parte dell'artista, che le mostra a noi, nostro, che le guardiamo. Ci coinvolgono in un evento privato, ci parlano mute – e scopriamo ch'esse non sono perdute, chi si perde è chi accetta l'esperienza del guardarle, di ripeterne il loro peregrinare, di leggerle oltre lo sguardo fisso che proiettano all'esterno, oltre il limite della superficie pittorica, sotto e fuori della realtà. Inutile cercare, nei labili e solo a volte accennati contorni di un ambiente, fragili prospettive emerse da una voluta negazione spaziale, riconoscere quella periferia, quel volto e nessun altro. Casuale è l'ingresso dell'avventore di Hopper nell'ultimo locale ancora aperto di notte. Casuale è il nostro capitare nelle tasche di un'Anima, angelica o infante, maschile o femminile, di Biondi, incontrarvi il pugno chiuso che vi sprofonda, e scoprire sulle linee della sua mano una possibile mappa dei sobborghi del nostro inconscio. Nell'atmosfera fredda, meccanizzata, di una metropoli che li inghiotte, avida di cose, avara di anime, il riscatto dei personaggi di Hopper avviene allora nell'inquietudine che s'annida in una pelle abbacinata di luce, lungo le trame sottili di lenzuola ingiallite, nel vetro sporco dei negozi chiusi, alla domenica: escursioni possibili nelle estreme meditazioni dell'uomo contemporaneo, incursioni nel subconscio, nelle tensioni psicologiche ed

emotive di soggetti sempre più impersonali, anonimi, irricognoscibili – e per questo in grado di rimandare ad una condizione umana universale. Se la luce di Hopper staglia e definisce le figure, facendone emergere i lati più oscuri, scavando nel profondo, l'ombra, il buio di Biondi illumina e ridesta il senso dei suoi soggetti, le nascoste contorsioni dei più riposti segreti: nero come traccia abbagliante degli attraversamenti dell'anima. Ecco che, seppur in una scelta a prima vista antitetica, in entrambi gli artisti si fa pregnante l'uso e la scelta di una pittura modellata con la luce – al massimo o al minimo grado della sua gamma.

Teste, non più volti. Da Bacon a Biondi.

“...Il problema è trovare una tecnica grazie alla quale comunicare le vibrazioni di una persona. È per questo che il ritratto è così affascinante, e così difficile...chi posa è una persona in carne ed ossa, ma è la sua emanazione che va afferrata...”¹⁶. Una tecnica per scavare teste – cavar fuori l'inconscio: fin dalla serie delle Heads, la materia pittorica di Bacon si fa spessa, ruvida, rappresa. Un opprimente senso di clausura – e di lavacro – essuda dalla tela, dove la testa diventa magma d'istinti latenti, mistico intreccio d'impulsi e pulsioni. Grumo di carne, pezzo di materia, ne inseguiamo le pieghe dell'espressione dolorante, dell'urlo sotterraneo, dell'indomabile strazio: riconosciamo il volto, ma vogliamo rinnegarlo; ne cerchiamo lo sguardo, e vorremmo celarci alla sua vista. L'estremo dolore, l'estrema voluttà sfiorano le pendici del sacro, s'innalzano allo spirito, nel travaglio ultimo di un volto scomposto e martoriato. Gli occhi vomitano parole, la bocca spalanca le sue iridi rosse, le narici misurano, animalesche, lo spazio ed il tempo necessari alla cattura dello spettatore. Caduta e ascesa della pittura nelle colature del colore e nel disfacimento delle forme. Teste di donna, brani di volti, mezzi profili. Disegnati nei minimi dettagli, nelle più segrete sfumature. Poi, il nero bitumoso, strati di pasta spessa per liberare ciò che sotto s'annida, togliere l'anima aggiungendo materia, scavare desideri nascondendo espressioni. La suprema perfezione del Modello – la massima negazione della Forma. A furia di nero, per eccesso di olio in proporzione al colore, con nervosa lentezza Biondi ripete e rinnova il percorso di un'arte realista per via di esclusione, afferma la necessità della figurazione sperimentandone le cadute nell'informe dell'inconscio, nell'inafferrabilità della psiche: dalla bocca in giù tutto è nero¹⁷ – ci vuole un bel coraggio di oscurità per cavar fuori dal ventre del silenzio i feti del pensiero, le viscere del sogno, le ossa che sorreggono il pianto di una donna. L'immagine mediata – I segreti – Dal caos al caso. Le fotografie vecchie trasudano sguardi assonnati, ricordi scaduti. Gialle cicatrici di muffa, graffi di unghie dei secoli incidono l'immagi-

ne del volto, seviziano gli sguardi, giocano al lancio dei coltelli con le pose immobili fra i sali d'argento e le camere oscure della memoria. Le fotografie della moda, le fotografie della cronaca, le fotografie dell'ultimo grido risorgono: dai misteri patinati, dai silenzi digitali, da labbra lucidate e pelle in formaldeide, sull'orlo degli sguardi impigliati sui rotocalchi. “...Una qualsiasi immagine frivola, patinata, rubata ad una qualunque rivista di moda, può diventare espressione di intimità, di riflessione, di sofferenza...”¹⁸. Modelli istantanei di una nuova visione, di un diverso sentire, le immagini “mediate” si concedono a nuove evocazioni, suggeriscono diverse sensazioni, ben al di là del piacevole mercato di un sorriso o di una seduzione. Rifatta l'immagine rubata, ecco l'accadimento-accanimento della pittura di Biondi sulla tela, prima con il disegno, poi con il colore, poi negando entrambi ancora con il nero, e infine le dissolvenze, le colature, i graffi e gli storpiamenti – ma anche i ricami e i pizzi, delicate garze di ricordi per cicatrizzare le ferite della memoria, lenire gli ematomi del vissuto. Venuti a galla dai pozzi della psiche, affiorati dai gorghi della memoria, gli strappi, i segni, le dissolute dissolvenze dell'opera di Bacon – i graffi, gli scioglimenti, le sublimi colature dell'opera di Biondi diventano elementi di un diagramma suscettibile di infiniti sviluppi, chiamati a spezzare l'articolazione razionale delle forme, senza che la mente dell'artista interferisca o progetti interruzioni con l'inevitabilità dell'immagine, “...la quale sembra piuttosto venire direttamente da ciò che abbiamo deciso di chiamare inconscio, portandosi incrostate addosso tutta la sua schiuma...”¹⁹. Oltre la pelle delle cose, l'arte di Biondi accoglie e rigenera le incursioni dell'azzardo e del caso nella martoriata (r)esistenza del soggetto ritratto: nulla di più lontano dal principio del caso e del sogno surrealista, nessun prelievo diretto di immagini oniriche, di mostri popolanti l'inconscio individuale e/o collettivo, in nome di un rifiuto del potere “tirannico” della ragione. Bensì lo sforzo di ri-velare, velandolo con il nero, l'inconscio che s'agita e respira fra le scapole dei giorni, di tutti i giorni vissuti dai suoi conturbanti e duali soggetti femminili. Alle origini del mito, vi erano Terra dall'ampio petto, Eros come un bambino, e Caos, primo fra tutti gli dei a sorgere dal nulla. Unico a sopravvivere alla loro scomparsa. Al di là e al di qua di ogni possibile origine, prima ancora di qualsiasi inizio delle cose, Caos è la materia che s'agita e deforma, piombo fuso, puro disordine. Da qui esce e risorge il potere di Eros. Caos come Caso, potenziale farsi forma del pensiero e della volontà: dopo la divisione del senso – dei sensi, il delinearsi delle linee vibranti e ondulate del corpo, i tratti di un volto conservano, nel loro nudo apparire, tracce della deflagrazione della materia, magmatica come l'inconscio. Toccare il senso delle cose, è sfiorare la nudità di un corpo, immergersi in uno sguardo nudo²⁰.

Il corpo e il nudo, il corpo è il nudo: Opium. Figlia di un Nudo disciolto con la nascita della modernità, finito con la fine di ogni Umanesimo, estirpato dalla nostra incapacità di raccontare – ed esporre – l'essenza dell'uomo, la pittura di Biondi ne registra il suo perdersi: al di qua e al di là di ogni essenza, essa rivela l'immanenza dei corpi, il loro essere qui senza risposte, completamente esposti agli assalti dell'ombra, senza ripari dalle tempeste del buio interiore. Nell'anonimato reiterarsi di Donne e di Teste, qua e là emerge nell'opera dell'artista un nome possibile, un numero qualsiasi con il quale catalogare il narcotico ripetersi dei volti di Opium: ultima, possibile risposta di un'arte che ancora prova a chiedersi "cosa è l'uomo?". Nudità come presenza: un corpo – una nudità non possono esistere solo per se stessi. I soggetti di Biondi sono nudi perché l'artista li guarda, noi li guardiamo. La loro nudità è essere senza veli – di fronte a un Altro, prima di tutto a se stessi. Presenze esposte allo sguardo altrui, il nudo, ogni nudo, il corpo, qualsiasi corpo, rivendica la propria presenza indubitabile: c'è, ogni giorno, nel più comune dei gesti, nella più intima delle pose, senza grandezza e senza modelli, perché in sé tutti li assomma. Nudo come dono: ondulazioni di nuca, curve di vertebre; incavi di seni e profili di scapole: tesi nell'atto dell'offrirsi alla visione, come preghiere di carne indifesa e forte nella nuda perfezione dell'epidermide femminile. Sospesi, indefinibili, i nudi in Biondi suscitano tanto impellenti desideri, così violente pulsioni, che è evidente: il nudo indica altro, oppure non indica nulla, vuol solo essere nudo. Si espone a noi: spoglia e sospende quel senso del suo esserci, sempre sull'orlo di nascere, sempre sul punto di fuggire, scorrendo a fior di pelle, a fior d'immagine. Nudità che ci denuda, nudità nostra e sempre altrui, sempre alterante, perennemente sul punto di iterarsi nel tempo. Essere svestiti non è essere leggeri: è sprofondare, con tutto il peso della propria anima, nell'inconscio del desiderio e della memoria, è portarselo cucito addosso, come una seconda pelle, fra le pieghe del collo, lungo le ciglia socchiuse. Nudità come sguardo – donne come sguardi, che osservano il nostro guardare, a volte ci invitano all'incontro delle palpebre, tendono le iridi al limitare della soglia che da esse ci divide; altre ci rendono ciechi della loro visione, come se essa dal nulla dipartisse e nel nulla rinascesse, suggerendoci un altrove in cui affondare gli occhi, piegando nell'inconscio. Nudità come frammento: brani di corpo, anonimi e irripetibili, spogliati della loro testa, privati di volto, forme femminili di rara bellezza, si scompongono in una molteplicità di approcci come ombre, di gesti come forme. La pelle, liscia e velata, non connette e non racchiude, si fa tramite e occasione di un affiorare del profondo, estesa e distesa, separata da un centro e da un governo. Filiatura genetica e tormentata degli incarnati di Lucian Freud, capaci di far

sentire la carne sotto, ottenuti con quel bianco di Krems quasi doppio in ossido di piombo rispetto a tutti gli altri bianchi, l'epidermide dei soggetti di Biondi si in-carna nella loro intimità, rende superficie il lato nascosto, istende espone e presenta, senza preamboli, fra i veli del nero, la consistenza di una carne che è psiche, caos di materia come caso di sogni. Nudo come occultamento: nudo denudato, e nudo occultato – come assenza di difese²¹: schiene e nuca ci fronteggiano, ci stanno davanti agli occhi, senza appoggiarsi a nulla, inghiottite e riemerse nel caos-caso della materia e dell'anima. Sono donne che danzano, sono silenzi notturni, sono sonni del corpo e veglie della psiche: non hanno un dietro e non hanno un davanti, esistono, ci sono, nella durata della nostra attesa e del fremito del desiderio. Nel nudo di schiena il gioco innesca il corto circuito: chi vede non può essere visto, e il piacere di guardare diventa pulsione di scorgere l'invisibile – il volto non ci basterebbe comunque, noi guardiamo sempre per penetrare oltre. Girati, e guardami: dimmi che esisto anch'io, come io ti vedo. Soddisfa il mio bisogno di esserci, la voluttà di presentarmi a te. Non lasciarmi senza volto – senza il tuo non vi è neppure il mio. Woman. Come colte in una tranche de vie, labilmente apparse da un fotogramma di un film della Nouvelle Vague – chi sono, cosa fanno, dove vanno le sue Donne? A chi si rivolgono, cosa dicono le loro bocche socchiuse, a cosa invitano i loro corpi? Biondi sceglie soggetti femminili in pose da studio, oppure li coglie nella massima intimità di un gesto nascosto: e, attraverso l'intervento di una pittura lenta, ne rivela i tratti ancora celati senza fornirne alcuna ulteriore spiegazione, presentandoli sulla tela come nel loro esserci nella vita. Svelando e nascondendo, macchie e colature alludono allora a quel sentimento della caducità della Bellezza, e insieme all'energia del Desiderio, quali parti fondanti della medaglia dell'esistenza: è la consapevolezza della fine che dà alla vita incredibile e sempre nuova energia, che la libera, in sostanza, proprio dal senso di caducità. Ritrarre è allora attraversare la superficie di una pittura come rappresentazione, e la superficie della realtà delle cose, approdando alla profondità del reale tramite lo sprofondare nella sua massima negazione – il nero, la colatura, lo strappo-cicatrice – attraverso il superamento dell'esteriorità, della pelle delle cose, del quotidiano; estrema difficoltà, allora, è trovare un punto di equilibrio che sia anche approdo e salvezza fra la verità documentaria e quella pittorica, tra singolo e universo, tra dato naturale realistico e dato istintuale inconscio. Tale è la tensione fra forze contrarie che il ritratto delle sue Woman, delle sue Veneri può portare al limite estremo. Senza sublimazione, senza idealizzazione, senza omaggio alla forma, ma anzi, pur nei quadri apparentemente più eleganti e raffinati, attraverso l'oltraggio della forma, Biondi prova a cercare il

segreto, lo scabroso, il non detto, fino al silenzio che è anche grido, grido dal profondo: così è in *Opium-Sahara*, così si coglie nei tratti disciolti di donne che scelgono altri nomi, Nick Name dell'assenza. Il suo pare allora essere, in ultima analisi, un avvicinarsi all'umanità, allontanandosene. Contemplandola da un altrove, che è qui ed ora. È forse in quest'ultimo approdo, che si può scorgere un altro fondamentale punto di indagine dell'artista: quello teso ad abbracciare, in un fervido incontro fra Analisi ed Intuizione, Apollineo e Dionisiaco, l'insegnamento della filosofia orientale – Opium del pensiero e della forma. presenze-zero. Guardiamo, allora: semplicemente, aspettiamo l'apparire di un corpo che si fa tale per mezzo della materia della pittura, e che si sottrae alla propria immagine. Si vela, si scosta, si frantuma. Piega lo guardo – degli occhi, della pelle – altrove. Non ci racconta nulla. Si espone a noi, e basta: si espone, sce dalla propria posizione, perde la solidità della materia, diventa ritmo, onda e curva, risonanza, dissonanza, oscillazione di sensi, di forme. Dal positivo al negativo, si immerge in un tempo individuale e collettivo, suo e di tutti; non necessita dello spazio – raramente in Biondi abbiamo indicazioni di luoghi o gabbie spaziali – perché esso stesso è spazio, occupa una dimensione, pesa nel qui ed ora dell'offerta che ci fa di sé. Siamo messi a nudo. Cadiamo. Stiamo cadendo in noi, incontrandoci con l'Altro. Fino al punto zero dell'anima e della materia: zero – né positivo, né negativo, luogo senza confini, assenza di qualunque causa, privazione del senso. Caos esiste dopo la fine di tutte le cose. Dibattuto fra forma e magma, Caos ci accoglie nel casuale incontro con un volto femminile, nell'irripetibile farsi di un corpo – nella pittura presente, profonda – e sospesa – di Maurizio Biondi.

1 T. Kit (1741-1789), in *Haiku. Il fiore della poesia giapponese da Bashō all'Ottocento*, a cura di E. Dal Pra, Milano, Mondadori 1998, p. 206.

2 *Conversazione con l'artista*, 2006.

3 F. Nietzsche, citato in M. Cesa-Bianchi, C. Cristini, *Fisiognomica, arte e psicologia*, p. 31, in *L'Anima e il Volto*, a cura di F. Caroli, catalogo della mostra a Milano, Palazzo Reale, Milano, Electa 1998.

4 La mostra suddetta *L'Anima e il Volto* aveva infatti provato ad indagare, da Leonardo a Bacon, l'evoluzione del ritratto in cinque secoli della storia dell'arte occidentale, dall'Umanesimo al Novecento; interessante il catalogo, in particolare, per il saggio su Biondi, vedere i testi critici di V. Trione, pp. 591-613.

5 *Conversazione con l'artista*, 2006

6 *Ibidem*.

7 F. Bacon, *La brutalità delle cose*, Milano, Garzanti 1991, cit. pp. 155 e 85.

8 Pierre Loeb fu il primo gallerista ad organizzare mostre dei manoscritti e dei disegni di Artaud e delle opere raccolte dal Comitato degli Amici di Antonin Artaud per la vendita all'asta a favore del pittore. Nel 1947, dal 4 al 20 luglio, a Parigi organizzava allora la mostra *Portraits et dessins par Antonin Artaud*: per l'opuscolo che serviva da catalogo, Artaud scrisse il testo *Le Visage Humain*, quasi un testamento poetico, da cui è tratta la frase citata.

9 J.-L. Nancy, *Il ritratto e il suo sguardo*, Milano, Cortina Editore, 2001; citato e commentato da Eugenio Borgna, *Il volto senza fine*, Firenze, Le lettere 2004.

10 A. Artaud, *Le Visage Humain* cit.

11 F. Bacon, *La brutalità delle cose*, cit., p. 35.

12 Sul rapporto fra Hopper e Bacon consiglio M. Zambon, *Pittura e crisi dell'uomo contemporaneo*, Napoli, Liguori Editore, 1998.

13 "...L'inconscio è veramente il campo più vasto della nostra mente, e, proprio per questa incoscienza, è l'Africa interiore, i cui ignoti confini possono estendersi lontanissimo...non potrebbe forse esistere una seconda faccia della nostra luna mentale che non si dia mai alla coscienza?...". queste le parole di uno dei principali esponenti del Romanticismo tedesco, Jean Paul Richter, in *Sämtliche Werke*, 1826-1838, cit. in *L'Anima e il volto*, a cura di Flavio Caroli cit.

14 *Conversazione con l'artista*, 2006.

15 *Nighthawks*, 1942.

16 F. Bacon, *La brutalità delle cose* cit., pp. 136-137.

17 *Conversazione con l'artista*, 2006.

18 *Ibidem*.

19 F. Bacon, *La brutalità delle cose* cit., p. 94.

20 J.-L. Nancy, F. Ferrari, *La pelle delle immagini*, Milano, Bollati Boringhieri 2003.

21 *Conversazione con l'artista*, 2006.