

A LUNGO POTREI SCRIVERE ...

Quella scrittura verticale tra significanti e significati

Sul numero 21 di ARTE&CRONACA, quello del dicembre millenovecentonovanta con la copertina d'autore espressamente realizzata da Elio Marchegiani (giocata su quel sovrapporsi della S sulla R che portava alla contemporaneità linguistica dei termini ASTE/ARTE), Gillo Dorfles nel suo scritto "Supporti e grammature. Quell'essenzialità del discorso ...", ad un certo punto affermava: "E, se è concesso 'giocare con le parole' (come oggi troppo spesso si ha il vezzo di fare, ma come, del resto si è sempre fatto), potremmo dire che le *grammature* di Marchegiani (ossia le diverse 'unità di superficie cromatica' proprie d'ogni singolo supporto) sono forse parenti inconsapevoli della grammatologia derridiana. C'è una differenza (anzi una *différance*), ma è una differenza che si riferisce più al gioco linguistico che alla sostanza di codesto gioco.

Ma quanto il "Della Grammatologia" del filosofo francese (rammentando la centralità del suo tema della decostruzione che in architettura avrebbe ispirato il movimento *decostruttivista*), pubblicato nel millenovecentosessantasette, ci può essere utile nella comprensione delle opere che costituiscono il *corpus* di questa mostra di fine maggio che segna il ritorno dell'artista nella città di Nardò, ed ancor più nella galleria "L'Osanna" rammentando *a fil di sinopia*, officianti Riccardo Leuzzi e chi scrive? E questo ben oltre il dialettico e talvolta conflittuale/contemporaneo proporsi del logocentrismo e del fonocentrismo, ovvero della scrittura e della parola viva.

La grammatologia fa dell'essere di "ciò che c'è" la traccia di ciò che "non c'è", introducendo nell'ontologia (nel segno di Aristotele e della metafisica) una sorta di scostamento originario riassunto nella nozione di *différance*. Quella che esiste, calandoci sempre più nella sostanza del gioco cui faceva riferimento Dorfles, tra significante e significato, tra materia e forma, ovvero tra *supporto* e *grammatura*. Rammentando il profondo tratto culturale del primo (quel suo essere, nella specificità di una ricerca iniziata da Marchegiani già nei primissimi anni Settanta e poi portata avanti nella metà degli anni Ottanta e riproposta nel ritorno di oggettualità altre – perfino metaforiche- nel terzo Millennio, solo *intonaco* e *lavagna*, ovvero rimandi alla libertà della comunicazione e alla cultura codificata), il molteplice concretarsi della pittura negli accostamenti delle aste di colori diversi (quel combinarsi di 5 che porta a 120, di 10 che arriva a 3.628.800, e così via), e come la relazione tra l'uno e l'altra, nelle opere dell'artista, sia una relazione rigorosamente calcolata. In un controllato processo di quantificazioni/misurazioni, e sollecitando, altresì, un gioco di infiniti riferimenti.

E ancora una volta, nella conferma di quel "fare per far pensare" che identifica da sempre il maestro e compagno di strada, affascinato e coinvolto dalla manualità, di cui non possiamo non rammentare gli antichi e talvolta comuni trascorsi (tra memoria e trasgressione, tra gioco e paradosso, tra irriverenza e denuncia), svoltisi tra Bologna e Venezia, tra Roma e Milano, tra Rieti e Marsala, nel segno di Carola, e coinvolgendo indimenticati amici quali Pierre Restany e Guido Le Noci, oltre che Gasparo Del Corso, Irene Brin, Cesare Bellici, Maurizio Fagiolo Dell'Arco, Dino Gavina, Franco Farina e Bruno D'Amore nell'esercizio di quel continuo ed infinito rapporto tra arte e scienza, tra arte e tecnologia che porta al "procedimento circolare" della conoscenza (quell'intendere/esercitare, da parte dell'artista e da parte del critico, l'alchimia e la tecnologia funzionali alla comprensione dell'opera d'arte) di cui scrivevamo nel catalogo della succitata mostra neretina del febbraio millenovecentottantatre.

Anno quest'ultimo cui appartengono tutte le "grammature di colore" di questa nuovo incontro espositivo (tranne "Interferenza", la grammatura d'oro K24 del millenovecentosessantasette che rimanda ad altre e ben definite "linee di produzione" nella valenza magica ed alchemica dell'oro,

già a lungo utilizzato in precedenti e successive occasioni), che nel susseguirsi di intonaci (quel sovrapporsi di strati da tre a cinque in un accumulo sgranato e tridimensionale) e di ardesie sulle quali questa sorta di scrittura verticale che sono le aste, scandite tutte nell'alternanza di terre, di rosa, di gialli, di oltremare, di vermigli e di verdi –ovvero di colori come smorzati nell'attraversare il tempo che rivendicano un peso e una capacità autosignificante guardando alla tradizione italiana e quindi a Giotto, a Piero e a Masaccio- tra evidenti corrispondenze/alternanze geometriche e successive negazioni, sovente secondo variazioni minime al limite di un *codex* matematico/musicale (quel suo dialogare con Cage in “Helios”), ci appaiono, in adesione al significante tautologico per il quale il supporto è supporto e le aste sono aste (da intendersi come traccia di un'origine perduta, anche quando le stesse rinunciano alla loro verticalità), quali una sorta di superamento ragionato del concetto di astrazione e assoluta reinvenzione del codice della pittura.

Nella conferma di quel persistente divenire che lo accompagna da tempo insieme alla sua materia, come ci aveva detto quasi trent'anni or sono, e che oggi gli fa affermare: “Non posso pensare il futuro come il presente se non voglio ritornare al passato”.

Toti Carpentieri