

Dunque, poiché tutte le cose sono causate e causanti, aiutate e adiuvanti, mediate e immediate, e tutte sono legate da un vincolo naturale e insensibile che unisce le più lontane e le più disparate, ritengo che sia impossibile conoscere le parti senza conoscere il tutto, così come è impossibile conoscere il tutto senza conoscere particolarmente le parti.

(Pascal, Frammento n. 72, Pensieri)

No, caro mio, anche questa volta non ho esagerato nel trucco e neanche nel travestimento.

(Elio Marchegiani, Intervista allo specchio, 1981)

“Sii plurale come l'universo!”. L'imperativo unico di Fernando Pessoa appare perfettamente coerente con la vulcanica ricerca di Elio Marchegiani, un artista che, in oltre sessant'anni di carriera, si è confrontato costantemente con la complessità e il paradosso.

Il processo dialogico, la complementarietà, l'accettazione del dubbio e la coscienza dell'interdipendenza, sono tutti fattori che Marchegiani ha fatto propri sin dalla fine degli anni cinquanta nel desiderio spregiudicato di non adeguarsi alle convenzioni di un sistema come quello dell'arte, restio ad ogni digressione e fedele a pochi principi assoluti e per molti versi dogmatici. Meglio ancora se ad affermarsi è “una sola e semplice comprensibile idea” in base a quanto gli aveva suggerito un celebre gallerista.

Marchegiani si trova al polo opposto rispetto ad una logica che predilige la forma costante dell'arte intesa come rifugio consolatorio per un'indagine che rischia di diventare tautologica e ripetitiva: poco importa che, nel tempo, tale forma perda d'intensità. Ciò che interessa al sistema dell'arte, soprattutto alle sue sempre più influenti propaggini commerciali, è che si trasformi in un prodotto facilmente commestibile, senza eccessive complicanze. Quando il prodotto non c'è lo si può anche inventare o cercare di strumentalizzare la ricerca in base a parametri utilitaristici, magari estrapolando un solo aspetto dall'intero *corpus*.

Marchegiani, sin dai suoi esordi, si è opposto eticamente a questa visione in nome di una libertà espressiva che, in nessun modo, doveva essere imbrigliata da lacci e laccioli. Il suo è uno sguardo circolare che amplia la sfera della conoscenza, senza preclusioni di sorta, aprendo all'arte infinite possibilità. Nel 1981, a chi lo accusava, con una certa sufficienza, di essere eclettico, Marchegiani rispondeva: “Eclettico viene dal greco ekklktikos: “chi sceglie” e potrei già fermarmi qui, ma voglio aggiungere che scegliere per me va letto come: selezionare in base a criteri soggettivi e talora oggettivi e nella qualità: quindi una ricerca costante, condotta da sempre nel mio operare, che mi pone oggi come precursore nei confronti di chi, da solo pochissimo tempo, sostiene la possibilità di poter facilmente cambiare immagine” (1).

Personalmente non credo che Marchegiani sia un artista eclettico in quanto il suo unico interesse è l'opera d'arte e tutte le altre discipline, dall'alchimia all'artigianato; dalla scienza alla tecnologia, sono funzionali alla sua intelligibilità. Nello stesso tempo, sono convinto che lui rimanga un *outsider* all'interno di un sistema arroccato dove l'estetica, come fosse un abito da prêt-à-porter, spesso, si adegua al gusto, anziché provocarlo.

La pretesa di una coerenza assoluta non tanto ad un'idea, quanto ad un segno riconoscibile, appare antistorica proprio oggi che la complessità è divenuta la costante culturale che caratterizza il nostro tempo. E' proprio affidandosi ai paradigmi classici che non si comprende il mondo in cui viviamo dove la tecnologia più sofisticata rischia di essere spazzata via dai più barbari arcaismi.

A fare da monito è una scimmia, poggiata sul piedistallo di una colonna che tiene in mano selce e compasso. Quel lavoro fa parte di *Work in progress*, un progetto iniziato da Marchegiani nel 2000 e non ancora terminato (ma forse non accadrà mai) composto da una lunga serie di opere che hanno lo scopo di raccontare, almeno così ci dice l'artista, la nostra storia sul pianeta. La scimmia porta con sé un'acuta riflessione di Marchegiani che si può leggere come un aforisma: “Non posso pensare il futuro come il presente se non voglio ritornare nel passato”.

Basta, quindi, solo accennare a *Work in progress*, opera enciclopedica fatta d'infiniti tasselli non

separabili tra loro, per rendersi conto come la carica eversiva dell'artista ottantaseienne rimanga ancora intatta. Lui, più combattivo che mai, non ha alcuna volontà di adeguarsi ma, semmai, il desiderio opposto che è quella di lanciare nuovi siluri verso un sistema esangue, ben più mummificato della sua scimmia. Marchegiani, con orgoglio, può riconoscersi ancora oggi ne *Il sedicente* che non è il titolo di un film di Alberto Sordi, ma una sua azione performativa del 1972 dove era lui stesso ad insinuare, attraverso un regolare esposto, che il sedicente artista Elio Marchegiani fosse l'autore di "un furto di opere d'arte e di commercio illecito di refurtiva estetica". Il presunto ladro che si autodenuncia (l'anno prima, in un'altra azione, aveva indossato i panni del mendicante che si fingeva cieco) è un modo per accettare l'alterità e persino l'emarginazione, pronto a pagarne le conseguenze.

La sua carriera, insomma, è stata quella di un artista che non si è travestito (semmai si travestono le sue opere) pronto, molto spesso, a rifiutare il consenso.

Non c'è dubbio che le *Grammature di colore* su intonaco e su lavagna introdotte nel 1973 potevano essere un sicuro approdo. Sono opere storicamente importanti, ben calibrate dal punto di vista formale, che si basano sulla relazione tra due significati contrapposti: da un lato il supporto (il muro come libertà e la lavagna come costrizione) e dall'altra le strutture visive elementari, in grado di contenere, nella loro semplicità e immediatezza, le vicende della pittura espresse attraverso un'infinita gamma di combinazioni cromatiche. Si tratta di un vasto terreno d'indagine, fortemente problematico e ricco di conseguenze anche nell'ambito della Pittura Analitica dove il lavoro di Marchegiani ammicca al minimalismo senza esserne fagocitato. Tuttavia, non appena l'artista percepisce il rischio che le *Grammature* diventino un puro esercizio retorico, cambia registro e le trasforma in un campo di battaglia caricandole di nuovi significati.

Se i primi ovali compaiono già nel 1973, quattro anni dopo viene introdotto l'oro e con esso le figure geometriche che ne esaltano l'aspetto *optical* anche se la costruzione continua ad essere totalmente manuale, senza alcun artificio. Una volta arato il campo, le *Grammature* potrebbero essere archiviate. Nelle linee di produzione di Marchegiani, invece, rifanno la loro comparsa dall'inizio del Terzo Millennio come marchio di fabbrica, come *logo-logos* su cui costruire un'ulteriore trappola visiva. Mutano così la loro natura e nel teatro dell'immagine possono perdere il colore a favore del disegno, oppure accompagnare, come attori non protagonisti, i cristalli di forma sfaccettata a diamante che si vanno a incastonare nel loro centro in un affascinante tiro al bersaglio. Il colore è luce nell'ambito di processo che rivitalizza il lavoro di oltre trent'anni prima: tutto torna ad essere possibile nel dilatarsi continuo della prospettiva pittorica. Le *Grammature* appaiono come lo sfondo su cui danzano gli oggetti in un contesto dove, accanto ai cristalli, può comparire una sofisticata macchina cinetica priva di utilità (*Cinetica teca*, 2009) o le ali di Icaro che prendono fuoco ne *Il volo tradito*, potente immagine, ricca di metafore, realizzata nel 2001 subito dopo l'attentato alle Torri Gemelle.

Ma dalla valigia del prestigiatore può uscire ogni forma di sortilegio in un continuo rimescolamento delle carte che lascia sbalordito lo spettatore abituato a trovarsi di fronte ad una trattazione organica e rassicurante. Non ci sono limiti ad un racconto che assomiglia alla vita nel suo andamento schizofrenico e imprevedibile dove i toni della denuncia sociale possono andare a braccetto con la memoria, il gioco o la battuta sguaiata in una progressione senza freni.

L'esistenza viene abbracciata nel suo insieme, senza cercare scappatoie o facili intellettualismi.

Così, la serie dei poetici *nautilus* dove le *Grammature* ospitano i molluschi dell'era Paleozoica ormai definitivamente estinti a causa dell'inquinamento, viene affiancata dall'ironia di una scultura che si prende gioco della classicità mostrando l'altra parte di Venere (*Lato B di Venere*, 2012), quella occultata da Botticelli. Oppure può costruire una base con una *Grammatura* per sistemare un putto dell'800 incoronandolo a simbolo dell'ascensione (*The Mind*, 2015).

Ogni sua opera è un pensiero (il suo slogan più noto è *Fare per Far Pensare*), la parte di un tutto che prosegue da tredici lustri ed è lui stesso a spiegare il flusso di coscienza che lo porta alla creazione, dove il processo razionale non può inibire la componente intuitiva ed emozionale: "L'idea mi appare inattesa e spesso inspiegabile se non la considerassi fuoriuscente dalla somma di tutto quello che conosco ed ho appreso dall'esperienza vissuta dentro questo mestiere del fare

artistico, ma anche dentro a tutto quell'altro che si accumula, si somma, si contamina in una cosa che ho definito sofisticazione. Quindi l'idea da realizzare inizia come sofisticazione; il procedimento successivo di analisi dura solitamente pochissimo; nella sua lucidità l'analisi deve essere veloce, altrimenti implica la necessaria eliminazione di questa idea, non ritenuta giusta da eseguire. Per l'esecuzione si procede dall'analisi verso la sintesi che, in realtà, è la realizzazione dell'idea” (2). Marchegiani, grande cultore della *Settimana Enigmistica*, utilizza l'arte come strumento di comunicazione con lo scopo di porre una serie d'interrogativi che, nello stesso tempo, appaiono la soluzione dei suoi rebus estetici. Un'indagine, dunque, al servizio della mente che, secondo l'interpretazione platonica, non si lascia privare dall'intuizione.

Ma ciò che avviene nelle sperimentazioni recenti, non è altro che la conseguenza della lunga esplorazione avvenuta dalla prima metà degli anni sessanta quando, in relazione al Nouveau Réalisme e al clima neodada (non è un caso che Marchegiani sia stato amico di Pierre Restany e abbia avuto una lunga frequentazione con la galleria Apollinaire che ha presentato per la prima volta il movimento francese), realizza una serie di opere su intonaco dorato che diventa il deposito di una serie di elementi, in particolare chiavi, maniglie e serrature (*Chiave e serratura* è un emblematico lavoro del 1963) definiti da Franco Russoli “il groviglio di una stessa materia vitale e instabile” (3).

Non si tratta, tuttavia, di oggetti inerti, come avviene nel caso delle compressioni o delle accumulazioni, ma consentono di sviluppare un'azione concreta. Lo spettatore ha il compito d'intervenire aprendo lo scrigno segreto, generalmente inavvicinabile e riservato a pochi eletti, secondo un procedimento che spezza la distinzione tra spazio pubblico e privato. In questo caso l'azione compiuta da Marchegiani è quella di rendere simbolico un oggetto concreto estrapolato dal reale inserendolo in un contesto inaspettato dove può capitare persino che, aprendo la serratura, si senta la musica del cancan, come avviene per uno dei primi quadri sonori, *Can Can censura* datato 1964.

Si potrebbe dire, insomma, che gli oggetti reali sono diventati simboli e i simboli hanno perduto la loro natura.

Comunque sia, ciò che appare costante nel suo percorso creativo è quello di dare vita ad un pensiero altro, laterale e divergente, mettendo in crisi la logica programmata delle cose. In tal senso Marchegiani è un hacker del sistema il cui virus non è ancora stato debellato: nel 1964 applica una zip ai tagli di Lucio Fontana (*Cerniera lampo*) lasciando intravedere a chi apre la cerniera una luce che indica un passaggio (oltre trent'anni dopo Maurizio Cattelan trasformerà i tagli nella Z di Zorro e Francesco Vezzoli ricucirà i tagli con ago e filo).

Ma la luce si ritrova anche in *Deus ex machina-Occhio di Dio* (1965) dove al centro di un triangolo è collocato un faro d'automobile incastonato in un occhio di alluminio pronto ad accendersi al solo passaggio di fronte ad un'invisibile cellula fotoelettrica: “Quando la soluzione è semplice, Dio sta rispondendo”, affermava con una fulminante battuta Albert Einstein.

Se, dunque, nel primo caso si rende spirituale il gesto materiale, nel secondo il procedimento è inverso e la componente mistica assume un aspetto sfrontatamente trasgressivo.

In questa direzione, l'opera di Marchegiani non si compiace mai dei risultati acquisiti e nei suoi lavori cinetici la sofisticazione della ricerca appare come un atto di accusa nei confronti della tecnologia prevaricante, come lui stesso ricordava in un convegno del 1978, anticipando una problematica che oggi appare di particolare attualità. I suoi sforzi vanno in una direzione opposta rispetto a quelli prospettati dal positivismo scientifico e questo appare evidente da *Progetto Mercury* del 1966, un apparecchio di grande complessità dove compare un omino-astronauta che fa le capriole chiuso in una bolla (l'opera è stata realizzata tre anni prima dello sbarco dell'uomo sulla Luna). Per animarlo è sufficiente muovere la tastiera in un gioco interattivo che oggi sarebbero scaricabili con un'app. L'installazione, come scriveva Maurizio Fagiolo Dell'Arco nel 1967 in occasione della personale dell'artista alla Galleria dell'Obelisco di Roma, era un “un incrocio tra il flipper, il controllo dei missili, l'organo: un cassone delle meraviglie” dove il semidio (l'astronauta) “va in orbita secondo il capriccio dello spettatore per un musicale progetto Mercury” (4).

Marchegiani gioca col fuoco e utilizza la perfezione tecnologia per dare vita ad un moderno

carosello multicolore, effimero e fugace. In quegli anni il suo atteggiamento non può che essere guardato con sospetto, se non addirittura frainteso tanto che nel 1967 gli viene assegnato da un prestigioso comitato scientifico, presieduto da Giulio Carlo Argan, il primo premio alla Biennale di San Marino come miglior operatore tecnologico per *Progetto Minerva*, una sorta di *strip tease* meccanico accompagnato dalle musiche di John Cage dove le lampade colorate collegate ad un motore erano in grado di produrre ben 45 variazioni d'immagine. Una parodia che i soloni di allora, salvo rare eccezioni, non avevano compreso. Marchegiani, però, come i protagonisti di *Amici miei*, è incorreggibile: da artista ormai anziano, in un clima di ritorno all'ordine, ci riprova e, a ben vedere, *Lato B di Venere* del 2012, pur con altri materiali, ha lo stesso spirito goliardico della *performance* di allora che, non a caso, era stata proposta in una prima versione nel 1965 con il titolo *Venus* e un'ambigua allusione a Botticelli.

Nelle operazioni tecnologiche degli anni sessanta, Marchegiani applica il ribaltamento in maniera del tutto inaspettata in quanto utilizza mezzi innovativi di assoluta perfezione riducendone la portata ideologica a favore di una divulgazione popolare. In quegli anni, almeno in Europa, il meccanismo ricorrente era esattamente l'opposto e l'intenzione appariva quella di sublimare i materiali poveri per renderli intellettualmente compatibili, fonte di un piacere estetico persino artificioso. Cambiano gli strumenti di lavoro, eppure il *modus operandi* di Marchegiani, abituato a creare oggetti ansiosi, non si modifica. Nel 1973 scopre il caucciù e fa un'altra operazione radicale giungendo al grado zero preconizzato dalle avanguardie. In questo caso con le sue *Gomme*, non solo il supporto diventa medium, come aveva scritto Gillo Dorfles nel 1977 (5), ma la cosa ancora più significativa, è che il materiale abbia un suo ciclo di vita e dopo essersi progressivamente modificato, deperisca sino a scomparire. Non è l'autore che muore (Gino De Dominicis aveva pubblicato il suo necrologio nel 1969), ma la sua opera in base a quella superiore ambiguità del reale dove è la visione a dissiparsi in infiniti interrogativi sulla sua precarietà. Marchegiani sfugge la bellezza in quanto tale e, dunque, non ha bisogno di fare, come Dorian Gray, un patto col diavolo. Quando le *Gomme*, una volta dipinte di bianco, tornano ad essere il muro su cui scrivere, esauriscono la loro funzione ed escono di scena. Nel 1980, tuttavia, quell'idea ritorna modificata in un'altra serie significativa di lavori, gli *Specchi* in astrakan e poi di pelle. In questo caso è l'oggetto a mascherarsi, a prendersi sulle spalle le rughe del suo autore che, riflettendosi, non trova più il suo volto, bensì l'artificio dell'arte. Ogni opera di Marchegiani, insomma, contiene tutte le precedenti in una sola moltitudine, il *work in progress* prosegue da sessant'anni senza sosta nella circolarità di un pensiero ribelle pronto, ogni volta, a sfidare le nostre certezze e le nostre frustrazioni perbeniste.

Note*:

(1) E. Marchegiani, *Intervista allo specchio*, Terzocchio, Edizioni Bora, Bologna settembre 1981

(2) E. Marchegiani, *Dall'idea e del mio fare operativo*, 2000

(3) F. Russoli, in *Elio Marchegiani, In segno di...*, Pollenza 1978

(4) M. Fagiolo Dell'Arco, *L'immagine in-vitro-Elio Marchegiani in Progetto Mercury/Progetto Minerva*, catalogo Galleria dell'Obelisco, Roma 1967

(5) G. Dorfles, *Supporti e Grammaturre*, 1977 in *Elio Marchegiani La grande scacchiera*, Belforte Editore, Livorno 1977

* tutti i testi citati sono pubblicati in *Elio Marchegiani. Linee di produzione 1957-2007* a cura di Carola Pandolfo Marchegiani, Edizioni Carte Segrete, Roma 2007

Alberto Fiz, *Le trappole visive di Elio Marchegiani in "perché"* Primo Marella Gallery editore, 2016