

ELIO MARCHEGIANI: IL FUTURO FATTO IN CASA

Marco Meneguzzo

Elio Marchegiani ha una vocazione “magica” nei confronti del mondo che lo circonda, che ci circonda. Però, non ha costruito, come un bambino, un suo mondo dotato di regole proprie e quindi tendenzialmente magiche, ... no, ha invece guardato al mondo dei fatti, degli avvenimenti, addirittura della cronaca con l’atteggiamento del mago, di chi, cioè, è capace di stravolgere la realtà visibile per restituircene un aspetto diverso. In altre parole, non ha costruito un mondo parallelo dove essere il demiurgo, il legislatore, il costruttore di regole: ha invece rifatto il mondo a partire dal mondo, così come ci viene proposto dalle narrazioni comuni, condivise, mediatiche. In questa attitudine gioca un ruolo decisivo l’ironia, e persino il suo fratello minore, il “motto di spirito”, applicati a qualsiasi avvenimento o fenomeno di costume, a qualsiasi racconto della realtà. Marchegiani infatti parte dal livello medio dell’informazione, persino della singola notizia, per alzarne o abbassarne il tono, per abbattere la retorica imperante o per esaltare il minimo fatto che per lui assurge a paradigma, a esempio di una possibile alternativa di visione e di interpretazione.

Questo “*décalage*” – si potrebbe usare anche il termine inglese “*shift*”, se non fosse troppo legato all’informatica piuttosto che alla filosofia, come il suo corrispondente francese – è forse la caratteristica principale dell’intera opera di Marchegiani la quale, vista sotto questo aspetto, perde completamente quel carattere eclettico che tutti le attribuiscono (e su cui torneremo presto) e assume i contorni precisi non tanto di una forma identificabile, quanto di un atteggiamento ideativo. In altre parole, se è vero che la più che cinquantennale attività di Marchegiani si manifesta con una serie di opere eclettiche, raggruppabili alcune per cicli, altre no, altre ancora non riconducibili a quella specie di “ortodossia” dello sviluppo linguistico, cui ci hanno abituato anche artisti che hanno fatto della variabilità la propria bandiera – come, ad esempio, Michelangelo Pistoletto -, è anche vero che a monte del singolo ciclo di lavori, della singola opera, c’è un’attitudine creativa che obbedisce a qualcosa di diverso della forma, a qualcosa che viene “prima” di questa, e che è irrinunciabile per Marchegiani, pena la disistima assoluta di sé, come uomo più che come artista.

“Sono felice che i critici non sappiano dove ‘collocarmi’” mi ha detto esplicitamente una volta e, ancora – con un pizzico di sfrontatezza – “fare la stessa cosa tutta la vita... sai che noia!”: affermazioni che giustificano al contempo la mutevolezza del suo “stile” (ci si passi l’ossimoro), e l’attitudine che mette in campo ogni volta che si accinge a “fare qualcosa”. Gli strumenti per agire, per costruire, sono tutti a portata di mano, perché vengono dal mondo esterno, dalle sollecitazioni che le immagini, gli oggetti, le informazioni che la società e la cultura stanno riversando sulla scena in maniera sempre più copiosa e incontrollabile: per Marchegiani risulta quindi inutile costruirsi un linguaggio “separato”, anche se quello che realizzerà sarà a sua volta un linguaggio con un alfabeto e una sintassi ben precise. Tutto è a disposizione: basta prenderlo. In questo c’è una forte componente dadaista (del

dadaiismo costruttivo e non nichilista) che si innesta su quella vena ironica di cui si è parlato sopra, e che a volte sfocia persino in una specie di esortazione morale, leggera come quella di certe “favolette morali”. Non è a caso che nella scelta antologia di opere di questo volume siano presenti anche due ritratti – Duchamp e Picasso – veri e propri padri spirituali di Marchegiani, per di più rivelati al suo pubblico non proprio da giovanissimo (le opere sono del 1989-1990): l’invenzione e la produzione, rappresentati dai due paradigmi artistici del XX secolo sono allora il modello di Marchegiani che, tra l’altro, ha proprio titolato la sua grande monografia del 2007 “Linee di produzione”.

In effetti, nel suo modo di produrre arte appare fondamentale l’idea del fare. Non solo chi lo conosce sa che è sempre al lavoro, ma è sufficiente visitare il suo studio per comprendere come la curiosità del mondo, che lo pervade, costituisca l’inesauribile miniera della fantasia. Esistono più parole o oggetti? Esistono più oggetti, nel senso che una singola parola definisce un’intera categoria di oggetti, che differiscono tra di loro quanto a forma, a storia, a psicologia. Ed è il mondo degli oggetti cui Marchegiani si rivolge per trovare la propria ispirazione, e gli oggetti lo ripagano con l’infinita variabilità delle loro forme, di cui una buona quantità si trova nel vasto atelier dell’artista, che ha il tipico aspetto della “wunderkammer” moderna. Se gli oggetti sono di per sé meravigliosi, nel senso della forma, della specializzazione, della differenza, dell’uso – sia che si tratti di un utensile come di un insetto -, l’artista aggiunge un altro quoziente di meraviglia, che risiede nell’accostamento apparentemente improbabile di questi in un insieme organizzato che è l’opera (... e qui fa capolino anche un po’ di quel surrealismo alla Lautréamont, quello del “bello come l’incontro di una macchina da cucire e di un ombrello su di un tavolo operatorio”, anche se il Surrealismo storico ha una vocazione prevalentemente pittorica, mentre il Nostro mostra una predilezione per la plastica).

L’accento alla “camera delle meraviglie” fornisce ulteriori indizi sulla figura dell’artista, che si vede – e che vediamo – come un alchimista il cui scopo è quello di trovare la quintessenza degli oggetti, delle relazioni tra di loro, delle narrazioni e della cronaca del mondo. Non è un chimico, ma un alchimista: cerca le qualità degli oggetti e non le quantità, e attraverso il visibile vuole restituire l’invisibile, mentre è relativamente indifferente alle astrazioni. Gli piace la meccanica, non l’informatica, preferisce l’hardware al software, sarebbe più un costruttore di automi che un programmatore: è per questo che il suo scopo non è quello di “svelare” una verità nascosta nelle cose, ma di velare e trasformare le cose per trovare un’altra verità. Ha dunque una spiccata propensione per la magia.

Tutti i suoi lavori vivono sotto la categoria del “magico”, anche quelli forzatamente inseriti nella tipologia dell’analiticità (ciò è accaduto negli anni Settanta, con il ciclo delle “Grammature di colore”, con cui Marchegiani è stato invitato in numerose mostre di “pittura analitica”), e che invece rientrano in una ricerca personalissima degli “ingredienti” della pittura, quasi quest’ultima fosse il risultato di una pozione magica, ovviamente – ben riuscita. Ogni sua opera, sin da quelle iniziali, ha una sorta di “chiave” interpretativa, e talvolta anche fuor di metafora, come nei lavori

dei primi anni Sessanta, quali “Battente” (1963) o “La grande serratura” (1963), dove l’oggetto – il battente appunto, e la serratura – mantengono la loro funzione originaria, ma in un contesto assolutamente avulso da quello usuale. Essi “funzionano”, ma non aprono porte reali... Sarebbe allora facile ritornare al concetto di metafora, che è comunque insito nel lavoro di Marchegiani, addirittura unito alla figura dell’allegoria che, aggiungendo alla metafora una componente narrativa, di sequenza, la rende più complessa e segreta, ma questo artificio retorico – tra i più usati in campo artistico, tanto da costituire quasi un sinonimo di “arte” – è usato ancora una volta da Marchegiani in modo anomalo. Si è appena fatto notare che le sue opere “funzionano”, hanno cioè una componente solitamente meccanica, o elettrica, qualche volta chimica o fisica o magnetica, che conferisce all’opera un qualcosa di attivo, una vita quasi indipendente e indifferente a quanto avviene al di fuori di essa. Solo quando questa vita incontra l’attenzione dello spettatore si stabilisce una relazione per cui l’opera risponde automaticamente, cioè “come un automa”, e si anima. La vita dell’opera, sino ad allora indipendente dallo spettatore, viene alla superficie e si fa evidente col suo cuore pulsante, “realmente” pulsante: ecco allora che la metafora, la favola morale, l’allegoria, che Marchegiani propone sempre, sino al livello della citazione ironica – si pensi per esempio alle “cerniere” della metà degli anni Sessanta, che si rifanno ai “tagli di Fontana, ma anche alla moda del periodo, conferendo oggi all’opera una sorta di fascino vintage -, tutto questo artificio retorico, dicevamo, passa in secondo piano rispetto alla meraviglia del meccanismo, del funzionamento. In questo senso, la presenza di un elemento animato nell’opera – cosa che ci riporta ancora una volta all’idea di automa, di vita artificiale – nasconde la figura retorica dietro una realtà di fatto, che l’opera, nonostante tutto e parafrasando il Galileo di Bertolt Brecht, “eppur si muove!”: questo elemento di realtà tanto evidente da essere rumorosa, luminosa, spaventosa, ma anche preziosa, divertente, brillante, sospende per un attimo l’intenzione metaforica e ci restituisce a una sorta di stupore originario. E’ questo il “senso del magico” che emana dalle opere di Marchegiani.

Ora, alcuni esempi di quanto si è appena detto, scelti tra le “linee di produzione” dagli anni Sessanta ad oggi. Delle serrature si è già parlato brevemente; il “Progetto Mercury” (1965-6), dal nome di uno dei primi progetti spaziali della Nasa, è una console – un specie di flipper, l’aveva ben definito Maurizio Fagiolo nel 1967 - che simula, a seconda dei tasti pigiati come quelli di una pianola, suoni e immagini dallo spazio profondo in una bolla traslucida di plexiglas; “Venus” (1965), “Helios” (1966), “Womanscape” (1966-7), “Minerva” (1967) e “Apollo” (1967-2007) sono misteriose cabine (i “bagni misteriosi” modello Piper?...) dove le divinità sono ridotte a manichini illuminati secondo un programma di accensione di lampadine colorate, spesso accompagnate da musica (John Cage gli aveva consigliato alcuni suoi pezzi); “9000 mosche vive” (1969) è l’esposizione di questa miriade di insetti sotto vetro, una sorta di osservazione morale dei comportamenti di massa (ben diversa in questo da altre mode e modi di esporre animali vivi: il 1969 è lo stesso anno dei cavalli di Jannis Kounellis alla Galleria l’Attico di Roma, mentre Marchegiani espone le mosche alla Galleria Apollinaire di Milano, probabilmente la galleria

d'avanguardia più importante d'Italia, tenuta da Guido Le Noci ; il "Fulmine" (1969-70), gigantesco pilastro falliforme, che in realtà è un generatore di Van Der Graaff, che scarica la tensione elettrica accumulata creando dei veri e propri fulmini all'interno della galleria (che è sempre quella del mitico Le Noci); gli anni Settanta vedono le "gomme" prima, e le "Grammature di colore" poi, a partire dal 1973: le gomme hanno la stessa caratteristica della pelle umana, nascono invecchiano e muoiono, e per questo vengono esposte dall'artista, mentre le "grammature" lo proiettano (suo malgrado) nell'area della cosiddetta "pittura analitica", perché strutture cromatiche minime su superfici date, di fatto estensione delle gomme come interesse per il supporto, per la fisicità del fare; e poi, da allora ad oggi, un continuo mutare e assemblare gli elementi che aveva sperimentato nei primi trent'anni di attività, con un'attenzione sempre più evidente al confronto/conflitto tra natura e cultura – fisicamente visibile negli inserti naturali, come insetti, crani, mandibole, cristalli, conchiglie, eccetera su superfici formalmente vicine a quelle della grammature, cioè fortemente geometrizzate - culminato (per ora) con "In cerca del pianeta", opere in progress, iniziata nel 2000 e non ancora finita (il pianeta non si è ancora trovato, in effetti...) dove una scimmia dalla lunga coda scruta attentamente in un cannocchiale di foggia antica, come un esploratore settecentesco, illuminista ed enciclopedico, avrebbe scrutato l'orizzonte in cerca di nuove terre.

Ebbene, da questa velocissima carrellata su cinquant'anni di lavoro non si può che confermare quell'insieme di caratteristiche concettuali di cui si è parlato prima di affrontare la cronologia vera e propria dell'attività: ironia, eclettismo formale ma non sostanziale, attenzione enciclopedica verso il mondo degli oggetti, concetto di produzione e lavoro, attitudine etica ("fare per far pensare" è il suo motto preferito), senso del magico, vocazione alchemica, collezionismo di idee sono sempre presenti, anche se in gradazioni diversificate nel tempo, in tutti i suoi lavori. Ma, come si diceva che tutte queste caratteristiche sono elementi "a monte" della realizzazione vera e proprio, della formalizzazione dell'opera, forse esiste qualcosa, un'attitudine, un istinto, una conformazione di Elio Marchegiani ancora più originaria, ancor più sprofondata nelle radici del suo voler essere artista, e nell'esserlo. Forse si potrebbe parlare di una sorta di coscienza dialettica, il cui scopo è il controllo delle proprie azioni in relazioni all'andamento del mondo: tenere tutto sotto controllo è l'utopia umana per eccellenza, e Marchegiani ne è assolutamente conscio, sia di questo desiderio, come della sua irrealizzabilità. E tuttavia ci prova, tenendo sempre aperta la valvola di sicurezza dell'ironia. La sua vocazione totalizzante – "enciclopedico" è un aggettivo usato poco sopra... - ha una dimensione prettamente umana, ma proprio delle dimensioni fisiche dell'uomo, e dell'uomo Marchegiani, che ha radunato attorno a sé tutto il mondo, sotto forma di oggetti. Tutto ciò che lo circonda gli basta per affrontare la vita: si ferma al visibile perché nella sua grande fantasia è un pragmatico, e pensa che solo fermandosi a questo stadio, il futuro fatto in casa – perché di questo si tratta – ha maggiori possibilità di realizzarsi.