

LA CAMERA BUIA

Nella seconda metà del secolo scorso, accanto ai Marcuse, ai Reich, fondamentale risultò la presenza di Eving Goffman, autore di *Asilums*, testo dirimente che denunciava il degrado conseguente alla marginalità, anche nella specificità manicomiale. Una linea che si rifletteva nelle riflessioni di Franco Basaglia e che avrebbe modificato il concetto di malattia mentale, riconoscendo nella personalità di colui che viene definito malato, sterminati patrimoni di umanità, intelligenza, conoscenze di inattesa e intrigante qualità. Nell'ambito delle arti, Jean Dubuffet ne individuava la valenza positiva, teorizzando con la definizione di *Art Brut*, quelle elaborazioni plastiche i cui autori subiscono il disagio manicomiale e la più generale condizione di reietto.

Carlo Vincenti vive in prima persona questa condizione che conferma come nelle marginalità o, quantomeno, quella che l'istituzione tale considera, si è prossimi alle radici di una verità originaria, come primordiale istanza dell'uomo stretto dalla complessa macchina dell'universo istituzionale. Ancora una volta, l'itinerario artistico, cioè la formalizzazione della visione del mondo, si rivela linea privilegiata per penetrare nella profondità della vena esistenziale. Una linea che, in ogni caso, implica la mediazione culturale nel senso della tesaurizzazione di conoscenze e introiezione dei livelli dell'attualità, della ricerca e dei suoi esiti indagati nel corpo vivo del documento. Esempio, al riguardo, il colloquio graficamente incisivo che il giovane Carlo istituisce con Paul Klee utilizzando le zone bianche del volume *Teoria della forma e della figurazione*, per inscrivervi le sue riflessioni figurali con discrezione, rispetto e alto senso dell'acquisizione della lezione del Maestro. Ne deriva che il testo si muta in testimonianza di rara e sorprendente organicità tra le immagini tipografiche originarie e quelle tracciate dal lettore-studioso.

Un'organicità che nella serie dei *Collages* ha forte radice concettuale basata sul prelievo dei rifiuti quali frammenti significativi, lacerti oscuri, inerti che recuperati all'interno del contesto, della superficie del supporto, vengono posti in perenne colloquio tra di loro con artifici compositivi che valorizzano i rapporti spaziali, le tessiture degli sfondi, le consonanze oggettuali.

Attraversa tutta l'opera di Vincenti una vena di razionalità, un esplicito rimando all'ordine che perviene a sottigliezze catalografiche con numerazioni, indici repertoriali. Un'inesausta temperie sperimentatrice che decampa nella componente verbale con ermetiche espressioni il cui senso affonda nella originarietà del suono amplificato dai raccordi, dalle risonanze tra le parole evocate ed impiegate, connettendo alle stesse un clima poeticamente rilevante anche quando si fa funzionale alla titolazione delle opere plastico-visive.

L'artista attiva un continuo sconfinamento nel quale le categorie dell'astratto e del figurativo, la linearità e la bidimensionalità tendono ad attenuarsi attingendo ad una matericità non di rado allegata ad oggetti prelevati dalla realtà, cosicché il piano pittorico transita in campi altri fino ai limiti del bassorilievo.

Proprio durante la sua permanenza in ospedale, Carletto, come amava firmarsi nelle lettere ai familiari, attiva un meccanismo figurale denso di ambiguità, di riferimenti simbolici, di molteplici piani espressivi, di intenti metaforici nell'uso dei colori spenti, limitati a non più di tre toni, nella trama dei segni che dilagano a generalizzare la superficie; una sorta di horror vacui all'interno del quale l'artista ricerca i fondamenti

costruttivi, le zone plasticamente scandite che frantumano l'impianto claustrofobico configurando il quadro - nella specificità la tavola - in virtuale porzione dello spazio reale. Il quadro, quindi, quale frammento del reale testimoniato, peraltro, dagli inserti di oggetti in disuso prelevati, come la ricorrente placca dell'interruttore elettrico. Trascorre un fluire segnico incessante, misurato, controllato, ordinato pur nel proliferante diramarsi sul supporto racchiuso, peraltro, dentro l'ordine numerico programmato a venti pezzi come l'artista dichiara ad Alberto Miralli che, intuendone le qualità e possibilità espressive, da sempre lo sosteneva.

Le venti tavole elaborate nel finale della vita, presentano un'uniformità di ductus tecnico che dà luogo a lontananze cosmiche, a improbabili isole sospese nel vuoto, all'efflorescenza dal groviglio di segni di un volto pensoso, un superstite sia esistenziale che della densificazione segnica. A volte, i titoli sono indizi di ricerca di una pacificazione dell'anima inseguita invano e che l'artista, un giorno del giugno 1978 riteneva di trovare nel vuoto nel quale si immergeva in una ultima illusoria aspirazione al volo liberatorio.

Tarquinia, settembre 2009

Luciano Marziano