

Roberto Cuoghi
Della perdita delle proporzioni e della dismisura
Testo di Andrea Bellini



Estratto dal libro
«PERLA POLLINA. Roberto Cuoghi 1996-
2016»
Ed. Andrea Bellini
Hatje Cantz

Publicato all'occasione della mostra dell'
artista al Centre d'Art Contemporain Genève,
21 febbraio - 30 aprile 2017.

La libertà dal mondo. Il mondo in quanto oppressivo. Non parliamo di libertà in senso politico o in senso storico (...). Mai cedere a quello che il pubblico vuole, senno' è una costrizione. In questo senso la libertà, cioè la libertà di sé dal mondo, perché il mondo è cattivo, e non un giudizio ma una constatazione. Il mondo è cattivo, non bisogna essere partecipi del mondo"

Emilio Villa, Conferenza all'Accademia di Belle Arti di Perugia, 1984

In bilico tra diversi livelli di realtà, tra constatazione e allucinazione, tra mito e storia, tra possibile e impossibile, l'opera di Roberto Cuoghi sembra abitare un mondo crepuscolare nel quale l'immagine appare come un'epifania e l'arte abita lo spazio dell'oracolo. L'opera dell'artista italiano esprime una dimensione profondamente mistica e cupa, nella misura in cui il dolore e la morte e non la vita e la felicità, fanno parte dello spirito umano. Corpi in decomposizione, volti tumefatti, un popolo antico che viene giustiziato, un demone che si incarna in ogni forma e materiale, un io alle prese con diverse possibili identità: tutto appare paradossale e fuori misura nell'opera di Roberto Cuoghi, in quanto essa sembra votata a dire ciò che per sua natura è indicibile, a rappresentare ciò che per sua natura non è rappresentabile. La cripticità e l'inafferabilità di molte sue immagini, l'uso di tecniche inedite e segni cifrati, di vaticini, di codici, ma anche di neologismi e non-sense per i titoli delle opere, risponde all'ambizione di istituire un linguaggio artistico separato, un linguaggio costruito sull'indifferenza tra identici e contrari: tra alto trascendentale e basso materico, tra corpo e psiche, tra ordine e caos, tra techné e improvvisazione.

Il concetto di dismisura, cioè la prassi votata al costante superamento di un'idea di equilibrio, rappresenta il motore stesso della sua esistenza e quindi della sua opera. Se si considera l'intero periodo della sua attività, il ventennio che va dal 1996 al 2016 preso in considerazione in questa mostra, si possono scorgere chiaramente diversi cicli di lavori, distinti e autonomi, rispetto ai quali diventa difficile parlare di una evoluzione interna del lavoro. Ogni ciclo della sua opera rappresenta una nuova avventura, vissuta all'insegna dell'ossessione e della dismisura. Ogni nuova impresa comprende una fase di apprendimento (imparare a fare ciò che non si sa fare), la graduale messa a punto di una tecnica inedita (il fine stesso del fare), e quindi la chiusura definitiva del ciclo per passare ad altro (viene preso in considerazione solo ciò che è in grado di generare una nuova ossessione). In questo senso non è data una evoluzione lineare, progressiva, della sua opera: l'artista non impara a fare sempre meglio, in quanto una volta sviluppata ed assunta una tecnica inedita Cuoghi guarda altrove e cerca un ennesimo grado zero da cui ricominciare. Sarebbe più corretto dire che è l'opera a modificare l'artista, come la scrittura modifica lo scrittore o la lettura il lettore. Per questa ragione le sue opere appaiono tutte sincroniche, tutte opere prime ed ultime, opere in sé quasi prive di parentela, distanti tra loro e al tempo stesso molto simili –questo il paradosso- perché frutto della medesima tensione.

Questa tendenza alla dismisura fa di Cuoghi un artista neo romantico, dominato da uno spirito drammatico ed apocalittico, da una tendenza appunto a realizzare ogni nuova opera come se fosse l'ultima. Aspetto questo che pone il tema del suo rapporto con la storia dell'arte e con gli altri artisti del suo tempo. Cuoghi non ha artisti di riferimento ai quali ispirarsi, non cerca nella storia dell'arte padri da cui imparare: egli si muove per istinto, senza programma. Questo fa dell'artista italiano un caso singolare e unico nel panorama artistico contemporaneo. La sua opera, non potendo somigliare a sé stessa non può somigliare a quella di nessun altro. La radicalità di Cuoghi nello sperimentare linguaggi, materiali e forme nuove, deve basarsi su un metodo capace di sopportare il massimo grado di indeterminazione possibile, deve basarsi fondamentalmente su un'assenza di metodo: fare senza saper fare appunto, essere spregiudicati [i], condannarsi ad una sequela continua di salti nel vuoto.

Proveremo a raccontare nelle pagine che seguono la fitta sequenza di sfide che nel corso degli ultimi venti anni l'artista italiano ha lanciato a se stesso, senza posa e senza sosta, mettendo in gioco perfino la propria salute. La ricompensa per noi è la scoperta di una realtà che non credevamo possibile, di immagini di cui non capiamo l'origine, di suoni che credevamo perduti per sempre, di sculture che ci alitano sul collo ricordandoci che il pensiero mitico ha determinato per millenni – e ancora determina – la nostra coscienza e il nostro rapporto con il mondo. La mia speranza è che questa prima mostra retrospettiva e questa prima grande monografia possano aiutare il pubblico a scoprire la complessità di un'opera straordinaria e singolare, ancora inafferrabile per il grande pubblico e avvolta in un alone di leggenda.

Cambiare pelle, o della sparizione dell'autore

Artista appartato e misterioso, Roberto Cuoghi non frequenta vernissage, non partecipa alle cene del mondo dell'arte, evita le fiere e le grandi adunate. I suoi sostenitori, i quali non sono pochi, lo conoscono principalmente grazie ad una storia che ha cominciato a circolare sul suo conto circa venti anni fa. La storia che viene tramandata oralmente e di cui esiste solo qualche rara traccia documentaria, risale al periodo della sua formazione. Studente all'Accademia di belle arti di Milano, Cuoghi all'età di ventiquattro anni inizia un'esperienza accelerata di invecchiamento. Prende in prestito per sette anni l'identità del padre e si trasforma in un obeso signore di mezza età. Fino a quel momento il suo stile è stato piuttosto quello di un punk metropolitano: bulloni tra i capelli, vestiti strappati e scarpe logore con all'interno ciuffi di pelo sintetico colorato [ii]. Trasferitosi da Modena a Milano qualche anno prima, Cuoghi si è urbanizzato rapidamente e forse all'eccesso. Sperimenta psicofarmaci di varia natura e li procura a chi crede di averne bisogno. Frequenta l'Accademia come eventuale alternativa al corso di terapista psichiatrico, che segue senza troppa convinzione.

Nel 1998 motivato da una sorta di rigetto per se stesso e per l'ambiente che frequenta Cuoghi decide di cambiare pelle, decide di sparire e decide di farlo alla sua maniera, cioè in modo radicale e senza compromessi: diventando un'altra persona. Piuttosto alto ed esile, pesa in quel periodo circa 60 chili, per poter indossare i vestiti del padre è costretto ad ingrassare rapidamente. In una sola estate arriva a prendere 20 chili, inaugurando un periodo di bulimia che lo porterà nel giro di qualche anno a pesare 140 chili, compromettendo la sua salute in modo permanente. Decide inoltre di decolorarsi barba e capelli, fino a bruciarsi il cuoio capelluto con un decolorante. Una foto realizzata all'interno del Louvre a Parigi lo ritrae in un abbigliamento tipico dell'epoca. Avvolto in un grande impermeabile, porta un cappello su una chioma grigio spento e indossa degli occhiali vintage, degli anni Settanta, che gli danno l'aria di un bonario funzionario di un qualche ufficio statale. Il mondo dell'arte ha equivocato a lungo su questo gesto: la critica ha parlato di un progetto di metamorfosi, la performance di una crisalide che diventa farfalla. In realtà, vista alla luce di quanto l'artista ha realizzato successivamente, questa trasformazione appare come il risultato coerente di un impulso nevrotico, della sua tendenza alla dismisura: una condizione umana non una posa artistica. Infatti, contrariamente a quello che si potrebbe pensare, questa trasformazione non è considerata dall'artista come

un'opera d'arte, una performance di lunga durata piu' radicale – verrebbe da pensare – di quelle di Tehchingh Sieh. Al contrario in questo periodo Cuoghi non è convinto di voler essere un artista, e si trova un lavoro come guardiano notturno in un cantiere.

Il periodo della formazione, o della visione sottosopra o della propria sparizione

Torniamo qualche anno indietro, al periodo della sua prima formazione. Cuoghi è un bambino introverso che non frequenta l'asilo e che socializza con fatica. Le scuole elementari rappresentano un choc per lui: non si adatta all'ambiente, è indisciplinato e non impara. Bocciato due volte alle scuole medie, comincia a trovarsi a suo agio solo alle scuole superiori, dove segue i corsi di una scuola sperimentale a indirizzo biologico/sanitario, conseguendo un diploma di tecnico biologo ed economo dietista. Cuoghi studia quindi microbiologia, igiene, chimica organica, biochimica, patologia e per circa tre anni anche psicologia. Vicino Modena svolge un tirocinio in un centro di ergoterapia, una disciplina riabilitativa che utilizza il lavoro per sviluppare, recuperare o mantenere le competenze della vita quotidiana delle persone con disabilità psichiche. Una volta trasferitosi a Milano, Cuoghi si iscrive al corso di laurea come operatore psichiatrico all'Università Statale e passa le giornate nel reparto di psichiatria femminile del Policlinico maggiore. I corsi teorici all'Università puo' permettersi di non frequentarli, avendo già una buona preparazione di base, quindi a tempo perso va all'Accademia di Belle Arti dove casualmente entra nella classe di Alberto Garutti e dove la sua vita prenderà un altro corso.

Giovane punk poco avvezzo ai compromessi, Cuoghi scopre all'Accademia di Belle Arti di Milano un ambiente decisamente borghese per i suoi gusti. Gli altri studenti hanno una formazione legata alla storia dell'arte e soprattutto una carriera da intraprendere, con artisti di riferimento da difendere e ai quali ispirarsi. Cuoghi – fin da allora – è troppo radicale per pensare di inserirsi nella storia dell'arte guardando a cio' che è stato fatto prima di lui, da altri artisti. Le vie già percorse non meritano la sua attenzione ed il suo spirito di contraddizione lo porta continuamente altrove, lo spinge a mettere in discussione tutto, compreso l'insegnamento di Alberto Garutti. Nella classe di quest'ultimo si è formato, nel corso degli anni Novanta, un importante gruppo di artisti italiani, da Paola Pivi a Meris Agioletti, da Lara Favaretto a Diego Perrone e Petrit Halilaj. Il metodo di insegnamento di Garutti, forse piu' comune all'estero ma una rarità allora in Italia, consisteva nella volontà di creare, all'interno dell'aula, situazioni di confronto e di discussione, anche dura, attorno alle opere realizzate dagli studenti. I lavori venivano discussi pubblicamente in aula, spesso demoliti da professore e studenti, venivano messi alla letteralmente alla "gogna" [iii] per utilizzare una espressione dello stesso Cuoghi. In questa classe egli trova comunque una legittimazione per il proprio comportamento: Garutti giudicherà in effetti positivamente alcuni sue prime idee, come il farsi crescere le unghie per un anno. Tuttavia lo spirito di contraddizione di Cuoghi lo porta a fare il contrario di quanto si diceva in classe. In questo senso egli giudica decisamente "fumoso" ogni tentativo di stabilire una influenza diretta tra l'insegnamento di Garutti e la propria opera.

Fin dal principio le sue opere si basano sulle proprie ossessioni e derivano dai propri specifici campi di interesse, come in psicologia le teorie della *Gestalt*. Queste teorie rintracciano le basi del comportamento nel modo in cui viene percepita la realtà e non per quella che è realmente. Si tratta in sostanza di un insieme di teorie costruite sullo studio dei processi percettivi e sulla percezione immediata del mondo fenomenico. Il criterio di spiegazione della realtà viene individuato nel pensiero, nella comprensione e nell'intuizione. Casualmente in televisione, in un programma di Rete Quattro dal titolo *Big Bang*, Cuoghi sente il presentatore, *Jas Gawronski*, sostenere che il cervello è sufficientemente plastico da potersi adattare ad una visione alterata, adattandosi alla nuova condizione. L'artista vuole verificare in prima persona la teoria, così nel 1997, indossa giorno e notte degli strani occhiali da saldatore, sui quali ha fatto montare i prismi di Pechan; questi invertono la visione sotto sopra e anche destra e sinistra. Per la durata di cinque giorni egli ha cercato di condurre la vita di sempre, non senza difficoltà [iv]: la distorsione della vista è talmente forte da rendergli complessa e faticosa ogni attività quotidiana. Di questa esperienza restano circa settanta autoritratti e vari scritti raggruppati nel ciclo denominato "Il Coccocodeista". Parola inventata, il Coccocodeista evoca il verso di qualche strano animale da cortile, o un personaggio bizzarro che scrive e disegna con le zampe da gallina. I ritratti sono realizzati su piccoli fogli di carta velina trasparente [v], un supporto che lascia intravedere una stratigrafia di segni incerti, che descrivono il volto talvolta in modo marcato e puntuale talvolta solo per frammenti. Gli elementi ricorrenti sono gli occhiali da saldatori e una bandana: accusato da alcuni studenti dell'Accademia di essere un kamikaze ad aggirarsi in quelle condizioni, Cuoghi taglia una t-shirt con la bandiera giapponese e se la mette in testa. Ne esce fuori un personaggio bizzarro, una sorta di esploratore allucinato dall'identità impermanente. I testi scritti con gli occhiali prismatici, anche questi su carta trasparente e pieni di ripensamenti e correzioni, hanno un carattere pressoché diaristico, e passano dalla confessione del disagio vissuto alla descrizione dello stato mentale alterato da vari psicofarmaci. Già in questi primi lavori emergono alcune delle caratteristiche tipiche dell'opera dell'artista italiano. Intanto la tendenza a far emergere l'immagine da diversi strati di spessore, da una profondità indefinita, da una sorta di deposito psichico. E poi la tendenza ad utilizzare il proprio corpo, la propria esistenza ed esperienza, come vettore dell'opera [vi], come luogo di irradiazione di questa.

Circa un anno prima dell'esperimento con i prismi di Pechan, Cuoghi si fa crescere le unghie delle mani, anche in questo caso senza pensare di doverne fare un lavoro. Non si taglia le unghie [vii] per undici mesi, fino a quando queste raggiungono la lunghezza di cinque centimetri causando una sorta di inabilità a svolgere le più elementari operazioni quotidiane. I lunghi artigli gli precludono la percezione tattile del mondo, impedimento che l'artista apprezza a tal punto da decidere di farsele crescere in più occasioni negli anni successivi. Come racconta lo stesso Cuoghi, nella classe di Garutti, la critica più ricorrente ad uno studente era quello di bollarne il lavoro come "didascalico". L'artista decide così di raccontare nel modo più didascalico possibile gli undici mesi di crescita delle unghie, compresa la reazione di repulsione delle persone alla loro vista. Questo resoconto della crescita, scritto a mano usando le unghie come un pennino, termina con il riferimento alla ragazza alla quale finiranno in dono (quest'ultima parte è scritta invece

a macchina perché nel frattempo è avvenuto il taglio delle unghie). Non sapendo infatti cosa fare di questi lunghi e curati artigli, una volta tagliati Cuoghi decide di donarli ad una studentessa Etiope dell'Accademia la quale le utilizza come pendagli per realizzare una collana [viii].

A questo stesso anno, il 1997, risale anche l'unica performance riconosciuta come tale dall'artista. Invitato a partecipare alla mostra Visual Rave, presso la Società Umanitaria di Milano, Cuoghi invita a suo volta i suoi amici di Piazza Vetra a realizzare un castello di sabbia, con tanto di torri e dragone, durante l'inaugurazione della mostra. Il Castello di sabbia, realizzato in presa diretta, sottrae Roberto Cuoghi al pubblico dell'inaugurazione. Il gesto gli consente di esserci e di non esserci al tempo stesso, di occupare cioè quella piega della realtà nella quale egli si sente più comodo. Questa sorta di performance durante una inaugurazione sarà ripetuta circa venti anni più tardi, nel 2016 a Hydra, dove l'artista realizzerà in tempo reale alcune ceramiche utilizzando diversi forni da lui stesso costruiti.

Il 1998 rappresenta l'anno spartiacque, la pietra miliare di una nuova vita, di una nuova pelle, e soprattutto di un nuovo stato mentale. La decisione di invecchiare come abbiamo detto non è considerata dall'artista come un'opera, ma piuttosto un mezzo per passare ad altro, un modo di chiudere con il periodo precedente, "con i quattro anni della sua metropolizzazione" [ix]. L'artista definisce [x] questa trasformazione del proprio corpo come un'esperienza su un "certo tipo di isolamento", il tentativo di staccare completamente, di tagliare i ponti non solo con l'ambiente dell'arte ma anche con le persone che frequentava in quel periodo.

Tornare da voi; ovvero il freak show dell'arte

Per circa un anno Cuoghi non produce opere, si apparta, abdica dal mondo e diventa un anziano guardiano notturno. Il ritorno all'attività artistica è segnato con la sua partecipazione al progetto Guarene Arte 99 [xi], una mostra realizzata dalla Fondazione Sandretto re Redebaudengo. A questo periodo risale *In camera caritatis*, un progetto per il Museum in Progress che dal 2006 funziona come sito internet. Si tratta di un'opera dedicata proprio ai protagonisti del mondo dell'arte. L'opera consiste in un ampio database aggiornabile contenente circa 6.000 nomi di curatori, editori, collezionisti, mercanti e galleristi. Chiunque può entrare nel sito web ed assegnare a uno di questi nomi un punteggio da 0 a 9. Attraverso un software integrato di tipo vettoriale, realizzato in collaborazione con Alessandro Sabbi, i nomi vengono ingranditi in base ai voti. Dopo ogni modifica si ottiene una nuova immagine di insieme dei nomi: i più grandi tendono a collocarsi verso il centro della costellazione. Il criterio con cui scegliere le dimensioni viene volutamente trascurato. Un'opera che gioca sul meccanismo del desiderio dei protagonisti del mondo dell'arte, e che mostra in modo impietoso, attraverso un algoritmo astratto, le forze invisibili che determinano la percezione collettiva dell'importanza dei diversi attori. Il sito funziona poi come vero e proprio specchio delle vanità, che spinge curatori, collezionisti e galleristi a cercare il proprio nome nel sito, e magari a votare se stessi. Chi esagera viene pubblicamente ridimensionato da altri votanti. L'eremita Cuoghi, esce finalmente dalla sua grotta, e la prima cosa che fa è interessarsi alle

motivazioni di coloro che frequentano l'ambiente nel quale si appresta a muoversi. In qualche modo, come vedremo anche piu' avanti, In Camera Caritatis ha a che fare con il suo insopprimibile senso di giustizia: Cuoghi sembra gridare a tutti che il Re è nudo, come il bambino nella fiaba di Andersen. Quest'opera puo' essere considerata in senso lato come un gesto di denuncia, o come oggettivizzazione di un sentimento di disagio: la forza che muove il sistema dell'arte è l'ego individuale, la volontà di carriera e di successo dei suoi protagonisti. Una verità che solo uno spirito anarchico puo' proclamare perché egli sceglie di non tenere conto delle pressioni esercitate all'interno del gruppo affinché questa verità venga taciuta.

Arte e vita sono tutt'uno nella vicenda creativa di questo artista. Cuoghi sta prendendo le misure dell'ambiente che deve necessariamente frequentare per condurre una vita di artista. Il sistema dell'arte in qualche modo è all'origine anche dell'opera che realizzerà l'anno successivo, *The Goodgriefies*. Questo DVD preparato come un blockbuster (con menu interattivo e gallerie di immagini) mette in scena la fase complessa della sua nuova vita da vecchio signore, tra la curiosità morbosa di conoscenti e curatori a caccia di eccentricità. Cuoghi viene trattato sostanzialmente come una sorta di fenomeno da baraccone, diventa un'attrazione irrinunciabile per un mondo dell'arte affamato di novità. Dopo la donna scimmia e i nani, il circo dell'arte si appresta a raccontare la storia del giovane punk diventato un anziano signore. Tutti cercano con le migliori intenzioni di presentare la storia di questo invecchiamento, proponendo all'artista perfino di partecipare a noti programmi televisivi italiani, come un caso speciale. Cuoghi, per rispondere a queste attese, si inventa una sorta di freak show utilizzando diverse serie di cartoni animati americani trasmessi dall'unico canale che la sua televisione riusciva a captare in quel periodo. Si alternano così nella video animazione *I Simpson*, *I Peanuts*, *Scooby-Doo*, *Gli antenati*, *Betty Boop* e *Braccio di ferro*. E' proprio l'artista nelle sembianze di suo padre ad accompagnare Charlie Brown/Burt Simpson nel video di apertura. Concepito come un DVD commerciale, nel menu di partenza Charlie Burt introduce la piu' imprevedibile e insensata delle trasformazioni, quella dell'artista. Tutti i personaggi sembrano arrivare da un mondo distopico e alla rovescia, dove perfino gli innocui eroi dei bambini fanno ribrezzo: sono figure mutanti, ogni carattere è contaminato dal corpo di altri, in un pastiche brutale e senza senso. Nella sequenza finale l'artista ritrae se stesso come Ganesh, divinità indiana, figlio primogenito di Siva e Parvati. Con una lunga barba e occhiali da sole, un Cuoghi-Ganesh bulimico tiene nelle quattro mani salsicce e bistecche e fluttua nello spazio con il suo enorme ventre [xii]. Come dicevamo Cuoghi, dai suoi originari 60 chili è arrivato a pesarne oltre 140, sviluppando problemi deambulatori, ernie e disturbi al cuore.

La vicenda del suo invecchiamento è una storia troppo ghiotta per il mondo dell'arte, e cominciano ad arrivare inviti ad importanti rassegne internazionali, come nel 2002 alla Manifesta 4 [xiii]. I curatori invitano Cuoghi a Francoforte con l'idea di esporre un'opera legata alla storia di questo ragazzo di mezza età. Il suo aspetto è però dedicato a chi non lo identifica come un'opera. Al suo rifiuto di esporre qualcosa legato al suo processo di invecchiamento, avvertito lo sconforto delle tre curatrici, l'artista chiede loro per quale ragione fossero così interessate a questa vicenda. Tra i motivi elencati le curatrici parlano dell'aspetto "malinconico" di questo invecchiamento repentino, dell'impossibilità di identificarne un inizio ed una fine, e poi – non essendo considerato un lavoro dall'artista – dalla sua capacità di uscire al di fuori del contesto dell'arte. Tornato a Milano Cuoghi cerca di realizzare un lavoro per Manifesta in grado di rispondere a queste caratteristiche e quindi alle attese dei curatori. Il video *Foolish things* è pensato per essere messo in loop e quindi per essere trasmesso come un intervallo durante la durata della mostra da un broadcaster, su una televisione satellitare e una locale. Nel video non succede nulla: si tratta del modellino di una spiaggia con un sole artificiale che non sorge e non tramonta mai, tutto rielaborato al computer con una musica jazz degli anni Trenta di sottofondo, *These foolish things* appunto [xiv]. Contro la volontà dell'artista i curatori installano il video su un monitor all'interno dello spazio espositivo, solo pochi visitatori lo vedranno installato in questo modo. A qualche ora dall'opening Cuoghi stesso stacca la spina del monitor.

Picchiare duro, ovvero i ritratti del mondo dell'arte

Il suo scetticismo -o sarebbe meglio dire - la sua idiosincrasia nei confronti del mondo dell'arte, fanno riemergere nel tempo la sua componente Punk e irriverente. A partire dal 2001 Cuoghi realizza una serie di ritratti di giovani artisti e curatori, ai quali applica -con un abile maquillage- segni di lividi, sangue, ecchimosi varie. Invisibili e devastanti colluttazioni danno luogo ad una galleria di persone riconoscibili a mala pena, ai quali Cuoghi rompe il naso, fa gli occhi neri, copre di tagli il corpo e di stigmati le mani, fino a fargli esplodere letteralmente il cranio. Nella fase iniziale è l'artista a scegliere i suoi soggetti, mentre successivamente cominciano ad arrivare le richieste da parte dei collezionisti, pronti a pagare per farsi ritrarre con la faccia rotta. La violenza distruttrice se possibile aumenta fino ad arrivare al celebre ritratto di un collezionista morto, una salma in avanzato stato di decomposizione semi- interrata in un bosco. Uno dei ritratti commissionati è quello del collezionista greco Dakis Joannou, che Cuoghi ritrae come un uomo del Rinascimento. Si tratta di un bassorilievo, quasi uno stiacciato quattrocentesco, solo che i materiali impiegati da Cuoghi - a creare uno dei suoi tipici cortocircuiti tra epoche, stili e tecniche - sono la plastilina, la cera, piccoli giocattoli in plastica, diversi tipi di colori e capelli umani. Partendo da un ritratto fotografico di profilo Cuoghi realizza un bassorilievo in plastilina, nel quale inserisce appunto i giocattoli che escono dalla fronte. Attraverso il negativo in silicone, ottiene un bassorilievo in cera a cui applica poi ad uno ad uno i capelli grigi. Questi appartenevano ad una riparatrice di bambole di Milano alla quale l'artista aveva chiesto informazioni sulla tecnica migliore per applicare i capelli sulla testa del suo Megas Dakis. Il risultato è un qualcosa di inatteso e di inedito nella storia della ritrattistica: si tratta di un ritratto fotografico pieno di mistero, un bassorilievo di profilo che mette insieme un immaginario

rinascimentale e un mondo distopico, un santo e un diavolo, un mecenate ed un collezionista con strani grilli per la testa. L'artista ha affinato nel tempo le sue abilità di truccatore, l'esercizio, la pratica e l'errore lo rendono alla fine padrone di una nuova tecnica. Come sempre la maniacalità e la sua cura per il dettaglio non accettano mezze misure: Cuoghi arriva a prelevare il proprio sangue per poterlo schizzare con una siringa sugli indumenti delle persone da ritrarre per ottenere l'effetto di piccoli coaguli.

Asincroni e Quadri Neri, ovvero del dipingere senza dipingere

Questa volontà di apprendere e sperimentare, di spingersi oltre le regole, caratterizza anche il gruppo di lavori denominati *Asincroni*. Realizzati tra il 2003 ed il 2004 questi disegni sono realizzati su fogli trasparenti, carte da lucido o triacetati. I fogli mantengono traccia degli errori e dei ripensamenti e sono in molti casi lavorati su entrambi i lati. L'immagine che si materializza infine sulla superficie porta con sé traccia di tutto il processo, di ogni segno: tutto il tempo viene portato al presente, come il fermo immagine di una sedimentazione geologica. Per gli *Asincroni* Cuoghi utilizza una limitata scala tonale, dal bianco al grigio al nero, scegliendo come soggetto un immaginario cupo e romantico: rami di alberi spogli, personaggi deformati, parenti defunti cadaveri che ballano con il collo spezzato, e una mappa in forma di planisfero terrestre *D+P(IM)mm/ac. From the Asynchronies series 2003*. Per realizzare questa mappa l'artista arriva a sovrapporre diciassette strati: ognuno riflette il tentativo di ricordare a memoria la geografia del globo. Sull'ultimo strato Cuoghi è ormai in grado di tracciare il disegno più o meno fedele del planisfero, la sovrapposizione degli acetati reca memoria di tutti gli errori ed i ripensamenti succedutesi nel tempo. Il risultato è un lavoro che porta la memoria di se stesso, delle differenti fasi del proprio avvento, ma anche di un planisfero caratterizzato da continenti in movimento, alla deriva, paradossalmente realistico dal punto di vista della storia geologica del pianeta.

L'esperienza degli *Asincroni* ed in particolare delle grandi mappe su vetro, precede e introduce il ciclo dei cosiddetti *Quadri neri*, realizzati tra il 2004 ed il 2006. Gli esperimenti sulle reazioni chimiche, simili a delle muffe, cominciati con la stratificazione degli acetati, e poi con i vetri nella mappa del planisfero, si radicalizza in queste opere, nelle quali i soggetti sembrano apparire momentaneamente in un luogo indefinito della complessa stratificazione materica dell'opera. La sfida è dipingere mettendo in discussione la nozione stessa di pittura: dipingere senza utilizzare pennelli e colori in modo tradizionale, dipingere senza saper dipingere. Le tecniche utilizzate sono molteplici, dallo smalto alla china, dalla pittura al pennarello, un insieme di materiali che vengono mescolati a solventi e emulsioni in modo da ottenerne una parziale evaporazione. Come un alchimista Cuoghi crea l'immagine apparentemente senza disegnarla ma controllando la reazione dei materiali che reagiscono, evaporano, si colorano secondo modalità difficili da controllare. Per realizzare queste opere egli accumula un vero e proprio archivio di piccoli vetri: ogni lastra rappresenta una banca dati su come ottenere un preciso risultato. Le prove sono numerose e includono reazioni chimiche di solventi, opacizzanti, detergenti, resine, plastiche, colle, saponi in grado di assorbire gli inchiostri e scomporli in aloni violacei. Destinati

inevitabilmente ad essere mostrati in ambienti scuri, illuminati da luci dirette e fioche, i personaggi dei quadri neri sembrano emergere momentaneamente da un mondo parallelo e misterioso. C'è una donna dal lungo collo, si direbbe una regina ieratica e distante nella sua suprema bellezza, un personaggio luciferino, e poi uno strano corpo di uomo rana, del quale sembra potersi intuire lo scheletro, come in una radiografia. Nell'ambito della storia della pittura, anche del XX secolo, Cuoghi si inserisce con una posizione molto autonoma, nei presupposti e nei risultati. Egli non rappresenta il reale, il suo immaginario iconografico non è la vita quotidiana, e forse nemmeno la vita tout-court, ma il suo mondo interiore, la memoria privata, il sogno. Cuoghi crea personaggi fuori dal tempo, provenienti da un mondo di mezzo e sempre in bilico: mezzi vivi e mezzi morti, mezzi uomini e mezzi mostri, queste figure sembrano affiorare in superficie da una zona buia della psiche, da un anfratto di materia celebrale. Il formato è sempre contenuto: i quadri neri sono piccoli perimetri, piccole porzioni di mondo nelle quali la materia ha deciso di aggregarsi in modo sconosciuto, di interagire secondo regole ignote. Il metodo per ottenere l'immagine ubbidisce infatti alla volontà di controllare reazioni chimiche apparentemente incontrollabili, dare un senso al caos, dare ordine al disordine ma senza dipingere, piuttosto controllando l'interazione tra gli atomi. Cuoghi non ottiene immagini disegnando su un medesimo piano, come è sempre stato fatto prima di lui, ma crea piuttosto nuvole tridimensionali, complesse stratigrafie ottenute per condensazione ed evaporazione. Questa componente così caparbiamente sperimentale fa passare quasi in secondo piano il soggetto rappresentato, come se l'obiettivo finale del processo di realizzazione non fosse nemmeno l'immagine ma l'insieme di conoscenze empiriche che hanno portato alla sua epifania: quindi il processo stesso. L'immagine come il pretesto per il processo che la produce.

2005: Autoritratti, ovvero chi sono se non ancora lo stesso io?

Una sperimentazione ad oltranza sembra in effetti caratterizzare tutta la produzione di immagini di questo periodo. Si prenda ad esempio un suo autoritratto del 2005, dallo stile quasi arcimboldesco. L'immagine è prodotta secondo la tecnica dei lenticolari: muovendosi di fronte all'opera si può vedere prima la fronte e poi la corteccia celebrale dell'artista, e poi tutto un armamentario mobile di giocattoli che ne vanno a costituire la forma del petto e del collo, arrivando fino sul viso. Il volto dell'artista, stempiato, grasso e con i capelli bianchi, è ottenuto per sovrapposizioni, per un accumulo. Questo ritratto conclude il lungo periodo della sua vecchiaia prematura: Cuoghi è pronto ormai a liberarsi dei panni del pensionato e a tornare al suo presente di trentaduenne. Il viaggio nel futuro nel quale ha costretto il proprio corpo avrà però un costo piuttosto alto per la sua salute: problemi alla circolazione ed operazioni chirurgiche accompagnano la sua progressiva perdita di peso e la sua normalizzazione.

Il percorso all'indietro, il dimagrimento, la trasformazione del corpo e del volto, caratterizzano questo periodo complesso che si conclude nel 2006 con altri due autoritratti. Realizzati a matita su fondo bianco, sono concepiti per essere mostrati contemporaneamente a distanza di qualche metro. In uno dei ritratti, quello da installare a destra, il volto dell'artista è presentato in versione peggiorata, è più sofferto e

drammatico, mentre in quello a sinistra i tratti sembrano leggermente piu' armoniosi e sottili, il viso meno sofferito. In realtà bisogna osservare attentamente le due versioni per comprendere le differenze tra i due ed anche per riconoscere il volto dell'artista, il quale evita di indicare con precisione i propri tratti somatici. La sensazione è quella di trovarsi ancora una volta di fronte ad un soggetto indefinito, fluttuante, senza un prima o un dopo, senza una identità fissa.

Questi tre autoritratti sembrano chiudere un periodo della vita di Cuoghi ed anche una importante serie di lavori bidimensionali, realizzati come abbiamo detto a partire dal 2000. Il 2005 è quindi un anno di passaggio, non solo dal punto di vista della trasformazione fisiognomica ma anche sotto il profilo della direzione del lavoro, il quale prende –come sempre- una direzione inattesa. Il metodo di lavoro di Cuoghi si basa su una sorta di rito di apprendimento, officiato ogni volta con la spregiudicatezza di un'autodidatta [xv], e costruito sul rifiuto deciso di assumere regole esistenti a favore di una sperimentazione ad oltranza: come dice l'artista “insisto solo perché so di non saperlo fare” [xvi].

La rapsodia dell'ingiustizia, ovvero della voce e del suono

Privo di qualsiasi educazione musicale Cuoghi realizza nel giro di tre anni, tra il 2005 ed il 2008, tre lavori sonori: Mbube, Mei Gui e Šuillakku definiti dall'artista stesso la “rapsodia dell'ingiustizia”. Nel caso di Mbube, con il rigore filologico che lo contraddistingue Cuoghi ripercorre la storia del contadino Solomon Linda, giovane zulu che nel 1939 compose Mbube, vincendo un concorso canoro in sud africa. Solomon ricevette in premio una mucca e la possibilità di incidere il motivo a Johannesburg. La sua canzone negli anni Cinquanta raggiunge gli Stati Uniti, senza etichetta e senza nome dell'autore. Peter Seeger, un cantante folk, ne fa una cover di grande successo e la intitola Wimowhe. Da quel momento diverse band ne interpreteranno il celebre motivo, tra cui i Tokens che raggiungono il successo planetario con il titolo The Lion Sleeps Tonight, una delle canzoni di musica leggera piu' celebri di tutti i tempi, e di cui a loro volta ne faranno la cover personalità del calibro di Harry Belafonte, i R.E.M. ed i Red Hot Chili Peppers. La canzone genera un business miliardario ma, come racconta Rian Malan in un articolo su Rolling Stones [xvii], nessuno si è mai preoccupato di pagare i diritti al suo autore e ai suoi eredi. Solomon Linda muore povero e viene seppellito in una fossa comune, mentre i suoi eredi conducono una vita grama in una bidonville sud africana. Cuoghi studia a lungo le diverse versioni e le varie trasformazioni del testo originale, per lanciarsi nella registrazione della sua cover, realizzata con strumenti musicali artigianali, tra cui giocattoli e noci di cocco. Nella propria versione l'artista recupera sonorità zulu', modificando a sua volta il testo con parti originali. Egli si serve di un harmonizer per cambiare i toni senza alterare il tempo, e di uno “switch-pitch” per chitarristi che provoca sulla melodia degli effetti difficili da controllare. Per complicarsi la vita l'artista impara a cantare stonando, per poi ricostruire l'intero brano con qualche ottava piu' bassa. Questa canzone, come tutte le altre opere di Cuoghi, è insomma il frutto di un complesso lavoro di editing, mixdown e assemblaggio. Un'operazione condotta al buio, senza avere un obiettivo chiaro da raggiungere, utilizzando una lingua inventata, che potrebbe assomigliare allo zulu ma è appunto priva di senso. Cover tra altre

cover, la versione di Cuoghi si distingue proprio per questo suo essere un omaggio primitivo e intuitivo a Salomon Linda: una riflessione appassionata e amatoriale sulla sua vicenda umana e sull'ingiustizia di cui è stato vittima. In questo senso la versione dell'artista sembra riguardare – in generale – anche la questione dell'appropriazione e delle sue diverse sfumature: l'appropriazione come furto, come mezzo di speculazione, e l'appropriazione come gesto umano, di omaggio poetico all'autore.

La violenza della storia si abbatte anche su Chen Ge Xin, autore di Mei Gui, una sorta di inno alla bellezza della rosa scritta nella Shanghai internazionale e aperta degli anni Quaranta. La canzone era suonata da una orchestra russa ed era caratterizzata da un arrangiamento swing americano. Con l'arrivo al potere nel 1949 di Mao Tse Tung la canzone – giudicata filo occidentale e di nessun valore rivoluzionario e sociale – viene messa al bando come opera “pornografica” ed il suo autore scompare misteriosamente. Una sorta migliore tocca a Yao Lee, la giovane interprete di Mei Gui, la quale riesce a fuggire a Hong Kong dove continuerà ad avere un'importante carriera e dove risiede tutt'ora. Insomma il testo della canzone è dedicato alle rose che sbocciano in primavera ma la storia della canzone è legata alla vicenda dei diritti civili negati dal programma politico del Partito Comunista cinese, una ennesima ingiustizia. Cuoghi studia un sistema per cantare in falsetto, inventato da un transessuale e riesce ad abbassare il tono della voce fino ad arrivare ad una sorta di equilibrio. L'esercizio estenuante della riproduzione della voce di Yao Lee lo porta ad infiammare le corde vocali. Durante la registrazione del brano Cuoghi prende pasticche speciali per cantanti ed è costretto a vivere in una sorta di leggero stato febbrile dovuto all'infiammazione della gola. Il testo della versione è un non sense in falso cinese e la melodia originaria è reinventata, resa paradossalmente più cinese con l'eliminazione dello swing. Così se la versione originale doveva sembrare ai comunisti cinesi troppo occidentale, quest'ultima appare – per chi non conosce il cinese – autenticamente cinese.

Nel ciclo perenne della trasformazione di senso a cui sono sottoposti i prodotti della cultura umana, Cuoghi sembra voler consegnare queste due versioni, differenti da tutte quelle precedenti e diverse dagli originali, proprio a coloro che sono in grado di fraintenderle, come la sua figura di uomo di mezza età era destinata a chi non la interpretava come opera. Anche nel caso di Mei Gui il gesto di appropriazione dell'artista, che richiede lavoro, ossessione, sacrificio e ricerca, sembra porsi come una sorta di tributo sacrificale volto a risarcire poeticamente gli autori.

Queste due storie emblematiche di ingiustizia subita da singoli individui preparano l'ultimo grande lavoro della “rapsodia dell'ingiustizia”, Šuillakku un'opera ambiziosa e unica nel suo genere, un'altra forma di reclamo nella quale l'artista mette in scena l'impianto tragico di una ingiustizia subita da un intero popolo. Invitato per una personale al Castello di Rivoli, Museo di Arte Contemporanea, Cuoghi si lancia in un'impresa che lo porta a realizzare dopo mesi di ricerca un'opera radicale e senza precedenti. L'artista trasformandosi in archeologo e filologo antico ricostruisce il suono ipotetico prodotto dagli ultimi abitanti della città di Ninive mentre abbandonano la loro città, oggetto di sanguinosi attacchi tra il 612 e il 609 avanti Cristo. La sua attenzione è ora rivolta al popolo degli Assiri, signori della

Mesopotamia, nel momento in cui subiscono l'attacco congiunto dei Babilonesi e dei Medi che ne provocherà la fine. La violenza e la furia distruttrice degli assediati alla città di Ninive e poi a quella di Harran è tale che provocherà non semplicemente la fine del loro Impero ma la scomparsa della loro stessa civiltà. Già nei Greci e nei romani la memoria di questo popolo è ormai molto vaga, e bisognerà attendere gli studi e le scoperte archeologiche del XIX secolo per ridare a queste culture il loro valore storico e strapparle alla leggenda.

La radicalità visionaria dell'approccio di Cuoghi tocca nel caso di questa opera forse uno dei suoi vertici più alti. Il progetto rappresenta un ennesimo salto nel buio, una sfida lanciata in primis verso se stesso, poi verso la storia ed in ultimo luogo verso l'oblio che essa ci impone. L'intuizione iniziale diventa come sempre un'ossessione e trasforma l'artista in un archeologo autodidatta, un filologo studioso di idiomi antichi, un ricercatore impegnato a ricostruire in via del tutto ipotetica i caratteri della musica degli assiri, popolazione di ceppo semitico, e quindi la loro lingua e la loro voce. Le caratteristiche conservate nelle antiche tradizioni ebraiche potrebbero derivare in effetti dalla cultura musicale e dalle sonorità dell'antico popolo Assiro. Cuoghi studia questa cultura musicale e ricostruisce personalmente gli strumenti musicali assiri trovati nei bassorilievi del British Museum.

Fuggendo in modo precipitoso gli abitanti di Ninive pregano e cantano una litania in compagnia del loro sacerdote, il kalutu, il cui compito è quello di guidare i vari canti rituali. Quest'ultimo nelle fasi concitate della fuga è accompagnato dalle sacerdotesse del tempio di Ishtar, la dea protettrice di Ninive. Il frastuono è pari solo alla disperazione di chi perde tutto e per sempre, senza appello. Quelli che possono cercano di portare con sé qualcosa, raccolgono gli animali domestici ed anche qualche vettovaglia, nella fretta un coccio cade e si rompe, presagio di un destino funesto. L'artista si cala nel dramma e percorre con il gruppo in fuga le strade di Ninive, compie lo sforzo poetico e sovrumano di simpatizzare con gli assediati e con le loro paure, ne diventa il verbum incarnatum, recupera la loro voce dall'oblio della storia e ne diventa cassa di risonanza.

Per costruire questa lamentazione, questo canto liturgico di lutto e afflizione, Roberto Cuoghi ha realizzato con l'aiuto di diversi specialisti centinaia di strumenti musicali, tra cui una grande lira del Pozzo della Morte di Ur. L'originale di cinquemila anni fa era esposto al museo di Baghdad ma è andato distrutto durante il conflitto. Partendo dalle immagini e dalle misure della grande lira si è rivolto ad un liutaio italiano che ha accettato la sfida di ricostruire l'antico strumento. Oltre al progetto il liutaio ha ricevuto anche i materiali necessari per la realizzazione della lira antica, tra cui il legno di cedro del Libano e le corde di budello di pecora con i quali era stato costruito l'originale, e diversi video di grandi begena Etiopi [xviii]. Dario Pontiggia, esperto di arpe barocche italiane ha chiesto all'artista di procurare immagini radiografiche e i dettagli dei lavori di restauro su lire dello stesso periodo. Il risultato di questo lavoro di gruppo è una lira il cui suono e le cui vibrazioni assomigliano al ruggito di un bue, esattamente il suono che dovrebbe produrre [xix]. Per il resto Cuoghi ha realizzato decine di sistri [xx] su modello semitico e egiziano, per poi comprare su ebay i corni di ariete e i tamburi da parata orientali. Gli altri suoni della lamentazione sono stati ottenuti con oggetti più prosaici, come tubi innocenti, una cassa di vetri rotti, una racchetta da badminton e una frusta per elefanti. L'utilizzo di questo tipo di materiali più

contemporanei, i quali vengono associati a strumenti realizzati grazie ai suoi “accessi filologici” [xxi], conferma un dato fondamentale rispetto a quest’opera di Cuoghi: non si tratta di una ricostruzione ma di una congettura. Egli non può appoggiarsi ad una melodia per ricostruire la lamentazione perché non è rimasta traccia di una melodia, c’è traccia forse di una “sensibilità per la melodia” [xxii]. La stessa pronuncia delle parole è solo ipotetica, su questo aspetto egli si è avvalso dell’aiuto del professore di Assiriologia Stefano Seminara. In questo senso la ricerca e la riflessione necessarie a produrre quest’opera risultano ancora più complesse. Per ricostruire la litania la dimensione della congettura prende lo stesso valore della dimensione della ricerca filologica. L’attenzione di Cuoghi si concentra fondamentalmente sulle cantilene funebri giudaiche e vecchie incisioni beduine, nelle quali individua il dato di verità attendibile di ogni forma liturgica: quello di non offendere la tradizione. Alla base della riflessione di Cuoghi c’è la convinzione secondo la quale sono proprio le avversità a spingere verso i “doveri del culto”, questa necessità nasce –secondo l’artista – dal sentimento dell’ingiustizia, il sentimento “evolutive più avanzato” [xxiii]. La lamentazione in questo senso rappresenta “la forma arcaica della canzone di protesta” [xxiv]. Se le religioni dividono c’è un aspetto del misticismo che invece tende ad unire gli uomini: è il bisogno di essere uniti nella paura e nella sofferenza. Come afferma lo stesso Cuoghi “Quello che ho fatto è un canto liturgico di lutto e di afflizione, sono voci sconsolate di un popolo che si sente abbandonato e ha bisogno di riunirsi” [xxv]. Lo spirito di sperimentazione dell’artista, in questa occasione rivolto verso la voce e il suono, lo porta –senza che questo sia un riferimento consapevole e diretto –a ripercorre le ricerche delle neoavanguardie storiche legate alla poesia sonora. Penso al rapporto tra corpo e oralità in Antonin Artaud e Carmelo Bene, ma anche al concetto di “corpo sonoro” in Henri Chopin. Per quest’ultimo la poesia sonora è l’unica arte a poter dar corpo alla voce, grazie alle tecnologie della registrazione; la bocca quindi come “grande caverna di risonanza” attraverso cui si esprime il corpo, vera e propria “fabbrica del suono che non conosce silenzio” [xxvi].

Costruita su una base musicale che utilizza i microtoni, cioè gli intervalli minori di un semitono, verosimilmente la struttura musicale del tempo, la litania è articolata attorno ad un’idea di pianto stilizzato, il cosiddetto *ui, ua, ui*. L’impianto generale del canto corale si sviluppa secondo la struttura delle antiche lamentazioni ebraiche. Il titolo dell’opera *Suillaku*, da pronunciarsi *sciulaqu*, fa riferimento alla posizione di preghiera con la mano alzata che caratterizzava – secondo le fonti storiche – la pratica degli antichi Assiri.

Pazuzu, ovvero la scultura numero Uno

E proprio con il braccio alzata il demone Pazuzu accoglieva i visitatori davanti all’ingresso del Castello di Rivoli nel 2008, e introduceva l’opera sonora *Suillaku* [xxvii] installata al terzo piano del museo. La terrificante scultura di Pazuzu, alta più di sei metri, è la versione ingigantita di una piccola statuetta di 15 cm conservata al museo del Louvre a Parigi. Personaggio aggressivo e terrificante, Pazuzu nell’antica Mesopotamia precristiana è il demone associato ai venti: è il figlio di Hanpa, Re dei malvagi demoni Lilu, i maligni spiriti del vento gelido e brinoso che doveva scendere su Ninive da Nord-est, quindi dagli Zagros, la catena montuosa iraniana. Pazuzu, l’unico essere

capace di dominare la triade dei venti della tempesta, Lili, Lilitu e Ardat Lili, è senza dubbio un demone ma anche un Dio con funzione apotropaica: questo piccolo talismano doveva tenere lontano, da chi lo possedeva, le malattie. Secondo Roberto Cuoghi [xxviii] il demone tiene il braccio alzato in “un gesto esorcistico di purificazione o di scongiuro alla cattiva sorte, agli dei della notte e alla stella del mattino, oppure a Nergal, il Dio delle sciagure” [xxix]. Non volendo fare una statua di Pazuzu [xxx], Cuoghi decide di realizzare un ingrandimento aritmetico del piccolo talismano conservato al Louvre, partendo da una scansione tridimensionale. Dopo la scansione tridimensionale, il modello—è stato affidato alle officine torinesi della Giugiaro Design, dove – con delle grandi frese utilizzate normalmente per modellare le carrozzerie delle macchine – è stata infine prodotta l’opera. Si tratta allo stato attuale dei fatti dell’unica opera “delegata” di Roberto Cuoghi. Le grandi dimensioni, secondo quanto riferisce l’artista stesso in una intervista [xxx], sono strettamente funzionali all’edificio che Pazuzu avrebbe dovuto difendere come una sorta di cane da guardia: la residenza Sabauda del Castello di Rivoli. Il Pazuzu assiro era un piccolo talismano ad uso personale, da appendere alla porta di entrata di una abitazione, mentre il Pazuzu di Rivoli si pone per traslato come un oggetto apotropaico ad uso collettivo e istituzionale.

Suillaku, il canto liturgico di lutto e afflizione, e Pazuzu il talismano assiro con funzione apotropaica, sono il risultato di precisi interessi e intuizioni di Cuoghi, relative al significato stesso del concetto di superstizione e religiosità. Il grande meccanismo della fede umana, la nostra risposta alla paura, al caos, al dolore e alla morte, sono gli elementi che intridono di sé e determinano la realizzazione di queste due opere. In particolare Cuoghi vede operare nel pensiero religioso assiro un principio al quale reagiscono le grandi religioni monoteistiche e che rimane operante nonostante il loro arrivo. Si tratta dell’idea religiosa immanentistica dei popoli pagani, della loro cultura animista e della loro superstizione, quella che Cuoghi chiama “la necessità incondizionata di un significato” [xxxii]. Pazuzu sopravvive come monile alla stessa civiltà assira, si trovano infatti piccoli Pazuzu in giro per il medio oriente diversi secoli dopo la caduta di Ninive e Harran. Secondo la definizione dell’artista “Pazuzu è il passato che non passa” [xxxiii], è uno dei riflessi del pensiero superstizioso che caratterizzano la nostra specie in quanto tale. La necessità incondizionata di trovare un significato [xxxiv] alla sventura, alla morte, al dolore e quindi la necessità di celebrare delle forze sovranaturali, va individuata nelle caratteristiche peculiari del nostro sistema celebrale. Cuoghi chiama l’idea religiosa un “vizio” specifico della nostra specie, nel senso che intravede nella nostra stessa base neuronale il luogo nel quale nasce la necessità “incondizionata” di attribuire un senso e un significato al succedersi di eventi casuali. L’area superficiale del cervello è il luogo nel quale agiscono le cellule specializzate a trovare spiegazioni agli eventi del mondo, nessi di causa ed effetto, e se questi non esistono il cervello preferisce inventarli. Questo eccesso di materia grigia costituisce quindi la nostra spinta etica, la nostra idea di giustizia e il nostro concetto di ingiustizia. Lo spirito di Pazuzu è immanente nel talismano e questo aiuta a lenire le paure di chi lo possiede, Suillaku è il canto collettivo di un popolo che sente il bisogno di unirsi nel dolore e che si sente abbandonato dai propri Dei.

Per la mostra a Rivoli Cuoghi realizza anche un'immagine bidimensionale di Pazuzu: il demone si erge in piedi sul logo del Museo, come un rapace minaccioso sul suo trespolo. Cuoghi ne rispetta l'iconografia in modo filologico: metà uomo e metà animale, il demone ha il corpo ricoperto di squame, la testa di uomo ma con corna e un muso da cane, le zampe di rapace, la coda di scorpione, due paia di ali ed il pene in erezione con la testa di serpente. L'artista crea un'immagine di questo antico demone con colori fluorescenti e sgargianti, un poco sullo stile dei suoi precedenti Penults distopici. L'intenzione sembra quella di volerlo attualizzare: questo Pazuzu ha assunto delle sembianze contemporanee, sembra poter uscire da un cartone animato ma non è meno minaccioso e aggressivo dell'amuleto originale. È il passato appunto che non passa, è il demone che suscita le nostre paure e crea altre superstizioni, in cambio della nostra fede assicura la sua protezione. Come spesso accade nella sua opera, Cuoghi lega all'antico un immaginario Pop, aggiorna una sensibilità mitico sacrale alle immagini e ai materiali del nostro tempo.

Lo studio dell'artista, ovvero dove abitano e prosperano le ossessioni

Come spesso avviene nell'opera di Roberto Cuoghi, inediti risultati annunciano nuove ossessioni, ed il bisogno di fare è direttamente proporzionale al non saper fare ed al piacere di apprendere. A differenza della quasi totalità degli artisti di successo, Cuoghi non ha uno studio pieno di assistenti, intenti a realizzare per delega le sue idee o i suoi progetti. L'artista italiano non delega, perché non potrebbe farlo: non avendo obiettivi da raggiungere non esistono nemmeno progetti da delegare. Il suo metodo di lavoro, se così si può chiamare un'assenza di metodo, consiste nell'abbandonarsi ad un'ossessione, nel farla detonare liberamente per poi infrangersi nell'impresa impossibile: realizzare qualcosa senza avere idea di come si faccia, per prove successive, tentativi continui, errori e ripensamenti, eventualmente fino alla distruzione del pezzo per poi ricominciare di nuovo. Il risultato del processo, quindi l'opera, rappresenta le istruzioni a posteriori per produrla: un sistema di conoscenze apprese nel corso di realizzazione di un qualcosa non solo di inedito ma anche di imprevisto. Lo studio di Roberto Cuoghi a Milano fa pensare al laboratorio di uno scienziato fuori di senno, un luogo nel quale convive un pandemonio di strumenti molto diversi tra loro; da rudimentali lanciafiamme, strumenti per la saldatura recuperati grazie alla cessata attività di un vecchio fabbro; da sofisticati macchinari per la lavorazione dell'argilla alle complesse frese per incisioni; dai trapani per dentisti fino ai grandi forni per la cottura della ceramica, fino ad arrivare ad un'ampia gamma di soluzioni chimiche e materiali tossici. I fornitori dei materiali di Cuoghi possono essere infatti i più svariati, dalla ferramenta ai ceramisti, dalle farmacie alle industrie chimiche, dal negozio di alimentari alla falegnameria, fino alle pizzerie per quanto riguarda la cenere utilizzata per *Belinda* [xxxv]. E così il gruppo di "consulenti" ai quali fa ricorso per dare corso alle proprie ossessioni spaziano dall'archeologo al linguista, dallo studioso di religioni arcaiche all'ingegnere meccanico, dal cantante lirico al liutaio, dal ceramista al chimico, dall'informatico ai riparatori di bambole, fino all'esperto batteriologico e alla più vasta gamma di traduttori che il lettore possa immaginare. Egli reinventa forme e procedimenti, contamina modelli liturgici e resine sintetiche, oracoli assiri e colori fluorescenti, antiche

tecniche neolitiche di cottura della ceramica a macchinari ultramoderni per la stampa in tre dimensioni. Tutto lo scibile umano è potenzialmente utile, passibile di diventare cassa di risonanza di un fare sproporzionato e imprevedibile.

Lo stesso artista parla di questa attitudine alla sperimentazione e alla ricerca come un tormento che non lo lascia riposare [xxxvi]. Cuoghi non cerca la conferma della regola esistente ma preferisce l'aleatorietà di un'eccezione irripetibile e originale, la sua e solo la sua, senza compromessi. La parola d'ordine è la scoperta, lo spirito di avventura, lasciare il noto per l'ignoto, la spregiudicatezza fino alla dismisura, cioè fino alla rottura dell'equilibrio e di ciò che rappresenta il sapere condiviso.

Dove Pazuzu viene messo sotto scacco, ovvero della moltiplicazione del demone

A partire dal 2008, aprendo un periodo di ricerca plastica che dura tutt'ora, il talismano Pazuzu diventa il luogo di ogni possibile sperimentazione materica e iconografica. La perdita di direzione e la deriva rappresentano il senso stesso di questa ennesima avventura. Cuoghi trasforma progressivamente lo studio nel laboratorio di uno scultore alle prime armi e senza maestri: vuole indagare la possibilità espressive di nuovi materiali, vuole osservarli mentre reagiscono a solventi, colle, resine, come vengono scavati dai vermi o divorati dai batteri. Pochi artisti contemporanei fanno della ricerca sui materiali un asse portante della propria poetica come fa Roberto Cuoghi. Questa attenzione ai materiali e alle loro interazioni non nasce da un problema squisitamente formale: il fine è molto più ambizioso e riguarda direttamente la questione più complessa dell'immanenza, e dell'oggetto caricato di un potere spirituale.

La storia di queste anatomie moltiplicate di Pazuzu deve essere letta in rapporto all'interesse dell'artista nei confronti della questione dell'idolatria, nella quale Cuoghi intravede – come dicevamo – una delle specificità della nostra specie e uno dei fondamenti del nostro sistema culturale. L'artista decide quindi di moltiplicare l'immagine di Pazuzu per rendere imbarazzante l'immagine del Dio stesso, per renderne problematica proprio la questione dell'immanenza. L'idea del sacro è da sempre direttamente connessa alla questione della materia e dell'oggetto nel quale esso si incarna. Secondo il principio dell'immanenza lo spirito della divinità penetra la materia che lo rappresenta, questo è vero per il talismano di Pazuzu come per migliaia di altri oggetti ritenuti essi stessi "luoghi" del Dio. Realizzare l'immagine di un Dio partendo da un legno consumato dai tarli – secondo le parole di Cuoghi – "paralizza il motivo stesso che è nell'intenzione di realizzarlo" [xxxvii]. Pazuzu viene realizzato dall'artista con materiali poco nobili, come resine piene di bolle d'aria, fibre vegetali e legni consumati. Rappresentato e moltiplicato in una materia corrotta Pazuzu si depotenzia, la sua immagine diventa imbarazzante. Cuoghi in diversi casi moltiplica la sua figura in una unica rappresentazione, mescolando spesso il fronte con il retro, privando quindi il talismano della sua funzione originaria di guardiano frontale, posto di fronte a portali e ingressi.

Pazuzu diventa quindi un elemento iconografico attorno al quale ruota una vasta ricerca sulle possibilità formali ed espressive di un'ampia gamma di materiali, dal marmo alla ceramica, dalle resine al legno, e sulle associazioni e interazione di questi con fibre vegetali, bambu, corde, tarli, vermi, chewing gum, resine, ossidanti e polveri di vario genere. Pazuzu quindi moltiplica e si moltiplica su se stesso, la sua faccia è ripetuta 7 volte in una scultura di gomma poliuretana nera (SS(IVZ)pu, 2012); si trasforma nella strana coda di balena (SS(VIII Z)bpr, 2012); si erge su curiose colonne di ceramica e cemento e i suoi connotati moltiplicati si perdono e si trasformano, grazie anche alle reazioni chimiche degli isocianati e delle resine epossidiche (SS(IXZ)c/pe, 2012) e SS(XIII Z)pu/cmt, 2014,); diventa un esile demone che si regge su un solo piede ed ha ali di fibre vegetali che si liberano nell'aria (SS(XXVIZ)l/d/ba, 2015), oppure un tozzo signore con quattro teste ed un vestito fatto di corda e bambu (SS(XXVZ)c/d/cci, 2015); un curioso essere a forma di granchio in ceramica: una testa in resina nera mista a fertilizzanti appesa ad un muro (SS(VZ)pu, 2012); fino a diventare pure esperienza formale nella quale Pazuzu è riconoscibile solo grazie all'occhiello che era originariamente sul suo capo e che serviva per poterlo appendere al collo, come in due sculture del 2012 (SS(VII Z)d) e del 2014 (SS(III Dmn+Z)l/d/bpr) realizzate con calcare bianco delle dolomiti, pasta epossidica, una miscela di carta; e bulpren. L'ampia schiera di Pazuzu che l'artista realizza nell'arco di quasi dieci anni riflette lo straordinario senso di ricerca di Cuoghi, la sua capacità di procedere ad oltranza, di far generare una cosa da quella che la precede. Cio' che impressiona dell'artista italiano non è solo la capacità di abbandonarsi alle proprie ossessioni e quindi alla propria causa, questo sarebbe in fondo il meno, ma proprio la sua intelligenza plastica e formale, la capacità di inserirsi nella storia della scultura, del Novecento e anteriore, con una proposizione autonoma e originale, con l'autorevolezza di chi è in grado di generare da sé il proprio linguaggio formale ed il proprio apparato iconografico.

Dei possibili autoritratti, ovvero delle scelte fatte o non fatte

Nel 2012 questo tentativo di messa in ridicolo del Dio Babilonese, questo depotenziamento attraverso la ripetizione caricaturale della sua immagine, viene presentato in occasione della terza mostra personale dell'artista presso la galleria Massimo De Carlo a Milano, dal titolo *ZOLOTO*. I titoli delle mostre e i rari titoli delle opere di Cuoghi sono sempre enigmatici, e – come avviene in questo caso – a volte può valere la pena tentare di decifrarli perché questi possono contribuire ad illuminare un aspetto o una caratteristica delle opere. *Zoloto* è il titolo inizialmente utilizzato da Cuoghi per indicare un trittico di autoritratti [xxxviii] e che poi finisce per dare il titolo alla mostra milanese. La parola, in cirillico, ЗОЛОТО, significa letteralmente “oro” ma è anche un acronimo che utilizzano i criminali slavi e che nasconde un acronimo: “comunque vada si muore soli” [xxxix] o anche “ricorda che un giorno gli altri ti lasceranno solo” [xl]. Il monito nascosto nel titolo riflette insomma ancora una volta lo spirito nichilista e Punk dell'artista; un'atmosfera crepuscolare sembra risuonare in questa nuova misteriosa teoria di ritratti.

La mostra di Milano raccoglieva oltre alle sculture anche una serie di opere presentate per la prima volta l'anno precedente all'Hammer Museum di Los Angeles. Oltre ad un Pazuzu in marmo nero bifronte –

Cuoghi aveva presentato un gruppo di bizzarri autoritratti, tutti diversi tra loro per iconografia e tecniche utilizzate: una sorta di libera fantasia attorno ad alcune sue potenziali identità. L'idea di realizzare questa serie ritratti immaginari è legata alla scoperta casuale di una fotografia nella casa dei suoi genitori a Modena. Ancora adolescente Cuoghi si è imbattuto su una vecchia foto di un cugino sorridente al balcone della propria abitazione, una di quelle foto che vengono distribuite come ricordo ai funerali. Solo più tardi ha scoperto che questo cugino in realtà si era suicidato buttandosi giù da quello stesso balcone della foto, davanti alla madre che aveva invano cercato di afferrarlo per atturirne la caduta. Lo scarto tra il suo ritratto apparentemente felice e la sua morte drammatica ha generato nell'artista questa idea per la quale tutti siamo alla fine diversi da come le persone ci vedono.

Questo scarto tra come siamo e come veniamo percepiti, tra quello che siamo e quello che avremmo potuto essere, è alla base di questa nuova serie di opere. Insofferente verso le interpretazioni e i significati che il mondo dell'arte attribuisce alla sua opera, Cuoghi tenta una parodia di se stesso attraverso una serie di disegni e dipinti che non rappresentano esattamente degli autoritratti, quanto piuttosto possibili declinazioni della propria persona. L'artista si abbandona a varie fantasie, tra sé e sé, su eventuali sue possibili fisionomie, se solo il caso avesse fatto prendere alla sua vita un altro corso. Si immagina così come un giovane gangster, come un ragazzino viziato, come un intellettuale esistenzialista pretenzioso, oppure assume i connotati di questo suo cugino mai conosciuto, o prende le sembianze del signorotto proprietario della fabbrica di sigari Dannemann, i sigari che fumava suo padre e fumava lo stesso Roberto quando sembrava un vecchio signore di sessant'anni. L'aspetto dell'artista in quel periodo deriva proprio dal personaggio ritratto sulla scatola di sigari: il signore elegante e imbronciato con barba e baffi è il suo modello segreto, la scatola dei sigari uno specchio per il suo nuovo sé. La serie di ritratti rappresentano insomma una sorta di parodia di quello che la gente dice di sentire attorno al lavoro dell'artista. Come accade spesso per le sue opere bidimensionali, i ritratti sono sempre di piccolo formato, quasi delle piccole icone sulle quali l'artista realizza un disegno preciso ed incerto al tempo stesso. Linee nette della matita sono costellate da piccole cancellazioni, ripensamenti, correzioni, come se il disegno possa rappresentare la metafora stessa del difficile lavoro di costruzione della propria identità, sotto la pressione del caso e del caos.

Di Belinda, ovvero del principio della chiralità

In qualche modo il principio della casualità, nella determinazione del mondo e delle forme che lo abitano caratterizza anche la grande scultura *Belinda*, presentata nel 2013 in occasione della Biennale di Venezia. Si tratta di una scultura monumentale che intende porsi come una sorta di rivelazione, come un oggetto estraneo al mondo in quanto la sua struttura non deriverebbe dall'immaginazione dell'artista ma da una sorta di sabotaggio del sistema naturale, un'escrescenza che si replica e moltiplica in un grande mastodonte. Si tratta di una scultura astratta che non assomiglia a niente di noto, forse ad una grande fungo cresciuto a dismisura. Se le cose nel mondo – il principio di formazione dell'Universo e della vita sulla terra – fossero andate diversamente, così spiega Cuoghi in una intervista, avremmo magari potuto avere qualcosa di simile a *Belinda*, “tutto quello che conosciamo ci appare in

quanto tale perché ha preso una direzione, per cui potrebbe avere invece un'altra direzione". Come mi ha scritto lo stesso Cuoghi in una recente email "ogni forma che posso immaginare è il risultato dell'esperienza, se voglio arrivare a una forma che non appartiene all'esperienza devo sapere prima di tutto come si formano le forme e poi fare diversamente" [xli]. La formazione scientifica di Cuoghi assume un ruolo determinante anche per il concepimento e la realizzazione di questa scultura. In questo caso il principio a cui l'artista pensa e che cerca di mettere in crisi è quello della chiralità. Dalla scala degli atomi a quella umana la natura è chirale, ossia mostra una preferenza per la destra o per la sinistra, di questa asimmetria si cercano di comprendere le correlazioni causa-effetto. La scienza moderna ha rivelato che la simmetria speculare è spesso assente in natura: l'Universo è asimmetrico a tutti i livelli, da quello subatomico a quello macroscopico. Con Belinda Cuoghi immagina la crescita e lo sviluppo di una forma simmetrica, una forma quindi che contraddice il principio chirale di crescita asimmetrica, sinistrosa o destrorsa. L'artista arriva quindi a produrre una forma che in natura non esiste e che avrebbe potuto esistere solo nel caso in cui l'Universo fosse stato simmetrico. Alla mia domanda su come nasce la forma di Belinda, Cuoghi ha risposto: " ho preso uno schema di biochimica, avevo il modello 3D di Pazuzu e di un giocattolo di gomma che si assomigliavano molto, avevo un maschio e una femmina, Pazuzu e Silen (dal manga Devilman) ho assegnato una posizione ai due e l'ho adattata al catabolismo dei protidi, e ho ricalcato ogni passaggio dell'idrolisi al contrario, così ho ottenuto 'cordoni' di Pazuzu-Silen che legati assieme formano Belinda". Realizzata con una stampante 3D l'opera è ricoperta di polvere dolomitica consolidata con acqua marina, e poi di cenere, recuperata in diverse pizzerie milanesi e applicata con colle e resine. L'obiettivo era quello di dare una sensazione di pesantezza ad una scultura in realtà leggerissima.

Da idā e piṅgalā a idā e idā o piṅgalā e piṅgalā, ovvero una lettera d'amore da un intrepido amico del caos

In occasione della sua mostra personale al Consortium di Digione del 2014, Cuoghi ha finalmente la possibilità di realizzare un progetto che aveva in mente da anni, un libro d'artista che si basa su una sorta di gioco del telefono senza fili. Un testo originale in italiano, scritto da Cuoghi, viene dato in pasto ad una rete planetaria di traduttori appartenenti a famiglie linguistiche distanti tra loro. Il testo, una sorta di vaticinio non sense, prevede in sé – fin dal principio – l'impossibilità della traduzione a causa di vari tranelli sintattici e semantici disseminati dallo stesso Cuoghi. Il testo una volta tradotto, è stato poi inviato altre due volte a diversi traduttori della stessa lingua, in un ping pong attraverso il quale l'artista ha osservato la graduale trasformazione dell'originale nelle diverse versioni della stessa lingua. Tre volte andata e ritorno, secondo una logica arbitraria che tenta tuttavia di rincorrere un senso, di dare un ordine al caos. I traduttori non erano al corrente di far parte di un progetto d'artista, alcuni di loro si sono rifiutati di procedere a causa della "intraducibilità" del testo. Tuttavia alla fine tutti hanno partecipato a quella che Stefano Arduini, linguista e collaboratore di Cuoghi sul progetto, ha definito la "costruzione di un incubo". Un esperimento quindi sul fraintendimento e sull'inconcepibile: un testo originale privo di senso e significati compiuti, dopo una lunga trafila di traduzioni, diventa un testo semplificato e sintetico ma portatore di un nuovo senso, anche se

ormai privo di contatto con l'originale. Un ennesimo pandemonio dunque voluto da Cuoghi, una impossibile partita a ping pong con l'ordine e il caos: un testo lanciato ben oltre ogni principio logico, ben oltre la sua capacità di sostenere sé stesso e la propria indeterminazione. Attraverso questo esperimento Cuoghi sembra interessato a guardare da vicino il bisogno innato dell'uomo di dare ordine al disordine, di dare un senso a ciò che è fondamentalmente privo di senso; il meccanismo che è alla base della nascita delle fedi, della cultura, della società. Questa sua incursione nel fantasma della traduzione è un'avventura del come perdere la lingua più che trovarla. La lingua evocata come tentativo costante di cucire la ferita dell'essere, di operare attorno all'abisso della vita, alla ferita originaria della mancanza di senso del tutto.

I granchi di Hydra, ovvero il "putiferio" come processo creativo
L'intensa ricerca sulla scultura, sui materiali e sulle tecniche esecutive continua ancora oggi e sembra occupare quasi esclusivamente gli interessi attuali dell'artista. L'ultimo grande progetto scultoreo di Cuoghi nasce dall'invito del collezionista greco Dakis Joannou a realizzare una mostra a Hydra, in Grecia. La prima idea come racconta l'artista *"era di realizzare una barriera corallina in porcellana da ancorare agli scogli seguendo la logica dei contrappunti dell'Arte della Fuga di Bach, ma è stato così complicato attrezzarsi per lavorare la ceramica che quando era tutto pronto era anche troppo tardi. Più pensavo ai moduli di una barriera corallina artificiale e più mi sembrava quel genere di cosa da hipster... allora siamo partiti per un sopralluogo, e ho notato che il macello che avrebbe ospitato la mostra era ricoperto di nidi di vespe, che oltre ad usare la cellulosa degli alberi usano la terra. All'interno di ogni nido si trovano ragni come riserva per le larve, così ho pensato ai granchi di Ibra, che da anni sono scomparsi completamente dall'isola. Ho pensato di voler letteralmente pescare i miei granchi durante la loro cottura all'interno di forni a legna rudimentali"*. Rientrato a Milano, l'artista con l'aiuto di Alessandra Sofia, Nicoletta De Rosa, ed un ingegnere micro meccanico passano l'inverno ad ottimizzare un sistema di stampa 3D, il quale viene modificato per poter utilizzare direttamente dell'argilla e riprodurre così la forma direttamente in ceramica. Al supermercato Cuoghi si procura dei granchi surgelati che scongela e scansiona fotograficamente per la stampa tridimensionale. La cottura è fondamentale per l'ottenimento della ceramica finita e per la sua colorazione; così in piena campagna milanese l'artista costruisce nel corso dei mesi diverse tipologie di forno, provando vari tipi di cottura. Nel proprio studio mette a punto altri forni, in grado di raggiungere temperature superiori ai mille gradi. Nel corso di un inverno Cuoghi sperimenta centinaia di metodi di cottura e di raffreddamento differenti, utilizzando come reagenti vitamine, medicine scadute, prodotti chimici, ossidanti, tampax, i cotton fioc, proteine, segatura, popcorn, polistirolo e cibo di varia natura, con l'obiettivo di ottenere colori inediti e diversi livelli di lucentezza e porosità della materia.

Una parte dei granchi viene così realizzata a Milano e poi spedita sull'isola, ma l'idea è produrne ancora il giorno dell'inaugurazione, sulla riva del mare a Hydra. Cuoghi con l'aiuto di Terry Davies realizza due forni di carta e terra cruda, il più piccolo sul tetto del macello e il secondo all'inizio del sentiero in discesa che porta al macello stesso.

Cuoghi utilizza la pendenza del sentiero per realizzare anche un lungo forno a trincea, con la canna fumaria in alto e la camera di combustione piu' in basso che alimentava una sequenza di cupole a forma di glande. Durante il vernissage l'artista ha cotto i suoi granchi davanti al pubblico, estraendoli dai forni a trincea che avevano raggiunto temperatura superiori ai 1000 gradi e immergendoli in acqua mista con infusi puzzolenti fatti di lievito, proteine, zuccheri, mangimi per uccelli e polvere di ferro che avevano fermentato una settimana sotto il sole. Le sostanze fermentate in sospensione "friggono" a contatto con la superficie incandescente della ceramica, facendo assumere ai granchi colori speciali e diversi. Mentre i granchi nei forni di carta si sono colorati per affumicatura; Cuoghi li ha avvolti con alghe marine ricche di sale, aghi di pino, erbe aromatiche, frutta marcia, caffè e sterco di asino. Durante l'opening il forno è bruciato completamente per rivelare alla fine le ceramiche cotte al suo interno. Mentre dal forno a trincea, in un caldo infernale dovuto alla stagione e alla temperatura delle camere di cottura, Cuoghi ha continuato ad estrarre granchi sino a mezzanotte. Un vero e proprio putiferio, appunto come il titolo della mostra a Hydra annunciava. Immagine interessante questa del putiferio, ovvero della produzione di caos in un'assenza di leggi, la quale potrebbe servire come sinonimo stesso del suo processo creativo: produrre il piu' possibile confusione in modo da giungere risultati inediti.

Conclusioni, ovvero fare confusione (ma a fin di bene)

Roberto Cuoghi aspira ad un rapporto con l'arte piu' simile all'esperienza di un antico sciamano, il quale cura se stesso regalando i suoi sogni ad altri, piuttosto che a quella di un artista dell'era digitale impegnato a conseguire una carriera. La forza che genera questo complesso di opere si pone come l'espressione immediata della personalità dell'artista, delle sue ossessioni e del suo modo di relazionarsi ad esse. La misura, l'equilibrio, la moderazione, sono i nemici che frenano la nevrosi e quindi il processo creativo. Perdere la misura, abbandonarsi all'ossessione, fare e soprattutto strafare: solo questo ha senso perché questa è l'unica forma di senso che l'artista riconosce, e forse il suo unico modo di vivere. Gestire la dismisura è un'aporia, un ossimoro: l'unica soluzione è proprio fare confusione, procedere per accumulo e fare in modo che i diversi elementi del caos producano un qualcosa di inedito per associazione, per evaporazione e stratificazione. L'ossessione va insomma lasciata libera di crescere su stessa, se "l'idea che non si comporta come un cancro è trascurabile" dice l'artista in una recente intervista [xlii], "le perle sono la malattia della conchiglia". Nel testo "The tumor set free", pubblicato integralmente in questo catalogo, il tumore, l'errore, l'incidente, il fuori norma, sono visti come elementi essenziali per l'umanità proprio in termini evolutivi.

Cuoghi vive questa attitudine comportamentale, questo parossismo esistenziale, come una "condanna" a vivere pericolosamente. Se Cuoghi decide di regalarvi una ceramica, non gli basta darvene una già realizzata e pronta in studio: deve cuocerla davanti ai vostri occhi come se il regalo (e quindi l'opera) non consistesse nemmeno nell'oggetto ma nel teatro che lo produce, nello stupore che genera. Si potrebbe in ultima analisi affermare che tutta la sua opera è attraversata da un bisogno di generare meraviglia. Come se solo il senso di meraviglia generato da una nuova impresa possa dare un senso – se pure momentaneo – alle cose, nella generale mancanza di senso del mondo.

La relazione drammatica, se non la lotta impari tra senso e mancanza di senso della vita umana, rappresenta l'atmosfera di base, forse l'altro grande tema dell'opera di Cuoghi. Questo artista appartiene alla schiera di filosofi, poeti e scrittori del XIX e XX secolo, da Friedrich Nietzsche a Ferdinand Céline, che hanno fatto della corsa verso il nulla della civiltà occidentale, l'elemento generativo della propria riflessione e della propria opera. Un nichilismo, quello di Cuoghi, che se da un lato lo porta ad osservare lucidamente il piccolo teatro del mondo dell'arte (vedi *In Camera Caritatis*), dall'altro lo spinge a solidarizzare con gli ultimi e i perseguitati, come nella *trilogia dell'ingiustizia*. Questo suo coraggioso percorso creativo, il coraggio diceva Charles Bukowski parlando di Ferdinand Céline è l'ultima cosa che ci resta, rivela una alta concezione della vita e degli esseri umani, talmente alta da non voler tollerare la bassezza morale, l'inganno e l'ingiustizia. Da qui il sapore romantico, ideale e drammatico, della sua personalità e della sua esperienza creativa.

Questa atmosfera cupa, di discesa agli inferi, rappresenta un elemento di discontinuità nel contesto dell'arte italiana, dal Rinascimento ai nostri contemporanei, si pensi ad esempio all'opera di Maurizio Cattelan, Francesco Vezzoli o Paola Pivi. In Italia proprio un'idea di equilibrio, di buona proporzione, di leggerezza anti-tragica hanno determinato la produzione di forme e di immagini nel corso dei secoli. Gli stessi artisti dell'Arte Povera hanno espresso un interesse per la storia, per il classico, per i materiali naturali, all'insegna di un'idea di equilibrio, di esprit de finesse, di accordo e di pacificazione con la natura e con le sue leggi. L'opera di Roberto Cuoghi immette in questa tradizione una componente più oscura e febbricitante, dove pure l'ironia si tinge di un carattere corrosivo, come corrosivi sono i materiali che l'artista sperimenta costantemente. Come abbiamo detto l'opera di Cuoghi rappresenta qualcosa di profondamente autonomo ed originale, in questo senso appare come un esercizio poco proficuo cercare derivazioni, parentele o peggio ancora relazioni con altri artisti o tendenze.

Senza voler creare alcuna relazione diretta, si potrebbe forse affermare che alcune atmosfere della sua opera ricordano quelle di qualche altro artista eremita, penso ad esempio a Kai Althoff, anche nell'atteggiamento di distanza verso il sistema dell'arte, e soprattutto a David Hammons; penso alla curiosa forma di animismo che abita le sue opere, l'idea ricorrente secondo la quale i materiali sono legati all'origine stessa dell'idea di sacralità. Come Althoff e Hammons Cuoghi sembra appartenere alla ristretta cerchia degli artisti scismatici: egli percepisce come volgare l'amplificazione sociale del proprio ruolo. Cuoghi non frequenta il mondo dell'arte, egli resta nel proprio studio e affida alla propria opera un valore assoluto, autentico e primario. Le possibili analogie tuttavia finiscono qui. Come abbiamo detto l'immaginario di Cuoghi si autodetermina, trova in sé stesso i modi e le forme attraverso cui prendere forma. La sua è una personale scorribanda attorno ad una propria idea di confine: non ha messaggi sociali da inviare ad un pubblico che non riconosce, ma solo limiti da valicare cercando innanzitutto di stupire se stesso, perché la dismisura produce appunto meraviglia e rende – forse – più sopportabile la vita.

[i] Cfr Marcella Beccaria, a cura di, op. cit. pag. 17

[ii] Cfr con quanto racconta lo stesso Roberto Cuoghi in *Elogio della molteplicità*, saggio di Marcella Beccaria pubblicato nel catalogo della sua mostra al Castello di Rivoli, p. 8, Skira, Milano 2008.

[iii] Mi scrive Roberto Cuoghi in una mail del 14 dicembre 2016 : (...) accidentalmente garutti! che in quel periodo fu ossigeno. mi riferisco a quando ancora veniva guardato con sospetto dagli altri docenti e dalla maggior parte degli studenti. è però un po' fumoso per me individuare l'influenza che ha avuto sul mio lavoro, direi che è stato un modo di legittimare la mia condotta, almeno io lo prendevo così. cioè non si può dire che frequentassi il corso per seguire i suoi consigli, infatti facevo il contrario. e la mia condotta è precipitata prestissimo, fino al tracollo. ma intanto, pur di non presentare i lavori al corso di garutti, avevo fatto qualche mostra (data una tacita convenzione per cui se facevi mostre non serviva la 'gogna' dell'aula). NDR: lasciamo le minuscole e la punteggiature per rispetto del testo originale della e-mail.

[iv] Per due giorni non esce di casa per paura di compiere qualsiasi azione in quelle condizioni.

[v] Il supporto trasparente, come ad esempio il vetro, ricorre nell'opera di Roberto Cuoghi. L'immagine in questo modo appare come qualcosa realizzato in profondità, non appartenente ad una dimensione in particolare, ma quasi sospesa nella sua stessa storia, nella cronologia dei segni che l'hanno prodotta.

[vi] Cfr al riguardo quanto scrive Andrea Cortellessa nel suo saggio pubblicato in questo catalogo.

[vii] Come dichiara l'artista nell'intervista inedita con Laura Cherubini, « lo non ho pensato faccio un lavoro in cui mi faccio crescere le unghie, semplicemente mi hanno sempre detto che avevo delle belle unghie volevo vederle crescere.

[viii] Questa collana ha causato non pochi problema alla ragazza. Il padre ha pensato che la cosa non avesse nulla a che fare con l'arte, ma che fosse piuttosto un qualcosa legato ad un rito magico, per cui ha fatto scortare la figlia dal fratello, impedendogli di parlare piu' con Cuoghi.

[ix] Dall'intervista inedita con Laura Cherubini.

[x] Cfr Intervista con Laura Cherubini.

[xi] Guarene Arte 99 è una mostra internazionale di giovani artisti, giunta al suo terzo appuntamento dopo le edizioni di Guarene Arte 97 e Guarene Arte 98.

[xii] A tale riguardo Alessandra Sofia, compagna e collaboratrice dell'artista a partire dalla seconda metà degli anni Novanta mi scrive : Essendo lui stesso un Goodgriever l'ibridazione propria di Ganesh, la testa di elefante, è sostituita dalla testa dell'artista, la cui anatomia tornerebbe 'normale' se non fosse per la trasformazione in un obeso grave. In questo senso, l'incarnazione in Ganesh, simbolo del superamento degli ostacoli, sposta il soggetto da protagonista della sua vita ad ostacolo per lo sviluppo delle proprie nevrosi. Cuoghi realizza che i disordini che aveva scavalcato con l'assunzione di un altro modello di vita, cambiando forma, lo hanno raggiunto di nuovo.

[xiii] Le curatrici della Manifesta 4 a Francoforte sono (25 maggio - 25 agosto 2012) Iara Boubnova, Nuria Enguita Mayo, Stephanie Moisdon.

[xiv] Definito dallo stesso Cuoghi un lavoro noiosissimo il video fu passato in televisione principalmente di notte, e l'artista stesso non ebbe modo di vederlo. Le curatrici a sua insaputo lo collocarono su un monitor in mostra, e fu visto da poche persone prima che Cuoghi scattasse la spina del monitor mettendolo fuori uso.

[xv] Cfr a riguardo il saggio fondamentale di Charlotte Laubard in questo catalogo.

[xvi] Come dichiara l'artista stesso a Laura Cherubini nell'intervista Leturgie e Demoni, Flash Art Italia, giugno-luglio 2008 pag. 73.

[xvii] Cfr *In the jungle*, Rolling Stones, 25 maggio 2000.

[xviii] Il Begena è uno strumento a corde Etiope ed Eritreo, con 10 corde e appartiene alla famiglia delle lire. Secondo la tradizione orale, Menelik I ha portato questo strumento dalla regione di Israele, dove Davide lo suonava per favorire il sonno di Re Saul. Le sue origine restano ignote, anche se alcuni manoscritti lo fanno risalire all'inizio del XV secolo.

[xix] Il sistro è uno strumento idiofono, cioè uno strumento musicale il cui suono è prodotto da una vibrazione del corpo stesso dello strumento, senza l'utilizzo di corde o membrane tese e senza che sia una colonna d'aria a essere fatta vibrare. Lo strumento proviene dall'antico Egitto ed era sacro alla dea Hathor, ritenuta inventrice dello strumento in quanto divinità antica protettrice di tutte le arti, compresa la musica e il canto. In Mesopotamia, quindi la regione alla quale si interessa Roberto Cuoghi, poteva essere di forma trapezoidale o quadrata e presentava l'immagine del Dio raffigurata sul manico. E' uno strumento di metallo con una parte a forma di ferro di cavallo e viene fatto suonare scuotendolo. Il suono, come altri strumenti a sonagli, resta indeterminato dal punto di vista del tono. Come Cuoghi ricostruisce nei suoi studi, si hanno notizie di sistri utilizzati in cerimonie già nel Vecchio Testamento, quindi prima della civiltà egiziana, era l'antico seshesh, di chiara origine onomatopeica.

[xx] Accessi come terminologia medica, sinonimo di impeto/impulso.

[xxi] Cfr Laura Cherubini, Leturgie e Demoni, op. cit. pag. 73.

[xxii] Ibidem.

[xxiii] Ivi, pag. 75.

[xxiv] Ibidem.

[xxv] Cfr Jacques Donguy, *Poésies expérimentales, Zone numerique (1953 - 2007)*, Le presses du réel, 2007, pag. 145.

[xxvi] Al Castello di Rivoli l'opera era installata su 900 metri quadri, con una serie di altoparlanti che si susseguivano in diversi ambienti. In occasione della presentazione dell'opera al New Museum di New York, Cuoghi ha progettato invece -per una differente fruizione di quest'opera- una sorta di guscio acustico e un sistema ambisonic, la cui peculiarità è la conservazione di tutte le informazioni relative alla spazialità del suono.

[xxvii] Si tratta di una deduzione di Cuoghi. L'artista chiede conferma anche a Nils Hessel dell'Università di Heidelberg, il quale preferisce non fare congetture e si limita a parlare anche lui di « posizione grintosa ». Secondo Cuoghi il braccio alzato è « la

rappresentazione di quel gesto preciso, un gesto magico e un modo di pregare ». Cfr intervista con Laura Cherubini, Flash Art, pag. 74.

[xxix] Ivi.

[xxx] Cfr intervista con Andrea Viliani. Pubblicata nella rivista Frog, n°8 2009

[xxxi] Ivi.

[xxxii] Ivi pag. 30.

[xxxiii] Ivi.

[xxxiv] Ivi.

[xxxv] Opera presentata alla Biennale di Venezia del 2013.

[xxxvi] Cfr al riguardo la sua intervista a Cuoghi pubblicata nel volume « In opera. Conservare e restaurare l'arte contemporanea ». A cura di Isabella Villafranca Soissons. Marsilio editori, Venezia 2015.

[xxxvii] Vedi sopra

[xxxviii] Acquistati da Dakis Joannou.

[xxxix] Questo il primo significato dell'acronimo, secondo quanto mi scrive lo stesso Cuoghi in una mail del 15 novembre 2016. A spiegargli questo significato sarebbe stato un suo amico, un certo Gordan, un radioamatore che viveva di espedienti a Milano.

[xl] L'acronimo così come mi è stato inviato da Cuoghi nella mail del 15 novembre: Z zapomni O odnazhdi L liudi O ostaviat T tebia O odnogo

[xli] Email del 15 novembre 2016

[xlii] Cfr Frog, N° 16 Autunno Inverno 2016-2017.

[xliii] Roberto Cuoghi ha più volte affermato che le mostre non sono un suo problema : esse rappresentano il desiderio di altri, non il suo. Quindi i problemi relativi all'installazione delle sue opere nello spazio e altre questioni di questo genere non lo hanno mai riguardato. Come dire che al di fuori del processo di realizzazione dell'opera rimane poco altro che lo sguardo in rapporto al sistema dell'arte.

