

una mostra
a ginevra

CUOGHI

Distante dalla nostra cultura anti-tragica, Roberto Cuoghi sembra scavare alla ricerca di un fondo remoto: «lavora» il suo corpo, comunica con il demone Pazuzu, si immola con il Simon di Buñuel

Fino al 30 aprile, al Centre d'art contemporain di Ginevra, si espone a cura di Andrea Bellini «Perla Pollina, 1996-2016», la prima importante retrospettiva di Roberto Cuoghi. Dal catalogo della mostra, edito da Hatje Cantz, si riproduce una versione ridotta del contributo di Andrea Cortellessa.

di ANDREA CORTELLESSA

Appare un segno del destino che la parabola ricca e strana di Roberto Cuoghi inizi sotto il segno dell'equivoco. Fra il 1996 e il '98, quando frequenta l'Accademia di Brera, Cuoghi si sottopone a una serie di prove iniziate che alle quali resta legata la sua fama. In sette anni, dal '98, trasforma artificialmente il proprio aspetto, appesantendosi e invecchiandosi sino a far coincidere la propria immagine con quella di suo padre. L'anno

Il pozzo di Babele, un artista in fuga dall'arte

prima aveva smesso di tagliarsi le unghie delle mani per undici mesi. Ma Cuoghi nega che queste fossero «opere»: né performance né «sculture viventi». Non si tratta (solo) di un vezzo d'artista, in fuga da un mitobiografema a rischio di stereotipo. Credo davvero che questi siano

semmai, delle opere, i preliminari: esercizi spirituali che (come nella tradizione di Ignazio di Loyola o in quella antica dell'esicasmò) si fondano su un allenamento del corpo, una sua predisposizione «antropotecnica» (come Peter Sloterdijk ha rideclinato - in *Devi cambiare la tua*

vita, Cortina 2009 - questa tradizione di lungo periodo).

Cuoghi aveva già «lavorato» il suo corpo al fine di modificare le categorie percettive. Nel '97 indossa occhiali da saldatore con dei prismi di Schmidt-Pechan, che ribaltano l'immagine di 180°. Alla nausea

Cuoghi resiste solo cinque giorni, nei quali realizza *Il Coccodrillo*:

alcuni testi «a zampe di gallina» e una settantina di autoritratti, fra i quali diversi nei quali indossa una bandana col simbolo tradizionale del Sol Levante. Era in effetti «un lavoro da kamikaze», dirà

Cuoghi, e non solo per la sua componente autodistruttiva: anche i piloti suicidi dell'aeronautica giapponese sono una sopravvivenza moderna della tradizione ascetica; l'*hachimaki* attorno alle tempie è simbolo d'impegno nelle cerimonie scintoiste (ma anche nel mondo dello sport: oggi la indossa Takeru Kobayashi, incontrastato campione di alimentazione agonistica). Fa spesso riferimento, Cuoghi, al mito della Torre di Babele: ricordandone l'interpretazione di Giorgio Manganelli, per il quale l'*hybris* «non nasce da tracotanza d'orgoglio ma dalla disperazione». Prima della Caduta «gli uomini parlavano un'unica lingua, ma non avevano un nome». Il *no-men omen* di Cuoghi coincide con la sua sorte. Le pratiche autopoietiche giovanili si ritrovano nell'attitudine fabbrile a forgiare in proprio i suoi strumenti (quelli musicali - realizzati con la consulenza di organologi archeologi - impiegati per incidere il coro tragico degli assiri sterminati a Ninive in *Sullaika*, 2008; i forni per cuocere i granchi meccanici di ceramica che hanno invaso l'isola di Hydra in *Putiferio*, 2016).

Quella scritta dantesca, da vestibolo infernale, richiama i demoni che infestano l'opera più recente di Cuoghi: come Pazuzu, il demone dei venti mesopotamici scansionato al laser da un amuleto, conservato al Louvre, grande «come una sorpresina da patatine» e ingantito, nel 2008, in un mostro alto più di sei metri sul terrazzo del Castello di Rivoli. Ricor-

dando come dalla sua immagine fosse stata elaborata nel 1973 quella del Diavolo nel blockbuster cinematografico *L'esorcista*, Cuoghi si dice convinto che Pazuzu, demone doppio, sarebbe piuttosto lo strumento perfetto dell'esorcista. Ma era un altro il film sua favola d'identità, nella Modena in cui è nato (proprio nel '73...): *Simon del deserto* di Luis Buñuel (1964). E davvero nessuno meglio di Cuoghi incarna oggi, infatti, una funzione antica ma quanto mai attuale: quella dell'artista come eremita, isolato in più o meno implicita polemica nei confronti della mondanità che regola il «sistema dell'arte» nel tempo della sua turbo-finanziarizzazione. Ispirato alla figura di Simeone Stilite, che nel V secolo d.C. visse per 37 anni in cima a una colonna nei pressi di Aleppo, il Simon di Buñuel rifiuta il sacerdozio che gli viene offerto dai monaci, ma è evidente la superbia di questa e altre sue professioni di umiltà.

L'unicità della figura di Cuoghi nel panorama dell'arte italiana di oggi - sostiene Andrea Bellini - consiste nel suo nichilismo romantico, demonico: antitetico rispetto alla nostra cultura anti-tragica (come ha mostrato Giorgio Agamben), ironica o comunque tesa alla ricomposizione dei conflitti sul piano dell'equilibrio. Invece di estendersi sulla superficie, su un piano, è come se Cuoghi scavasse alla ricerca di un fondo remoto: colla sua erudizione sorprendente (che per molti versi lo avvicina a uno scismatico come Emilio Villa) è davvero un pozzo di scienza. Del resto già Kafka aveva rideclinato l'immagine della Torre in quella della Fossa di Babele: la confusione delle lingue, tra i vari piani della conoscenza e i diversi piani temporali, non si produce elevandosi, come una torre o uno stilite nel deserto, ma sprofondando in un deposito remoto dal quale Cuoghi fa emergere, ha scritto Bellini, una componente «oscura e febricitante».

E infatti, anche dalla leggenda di Simon non poteva mancare l'Avversario: la mitobiografia del suo scisma (come quella - dalla sterminata fortuna artistica e letteraria - di Sant'Antonio abate, che lo precede di circa un secolo) è la storia delle tentazioni nelle quali lo induce Satana per porvi termine. Nel film di Buñuel il diavolo si presenta nelle vesti ingannevoli di una bambina innocente, poi d'una donna lussuriosa. E alla fine riesce a trascinare Simon nel caos del mondo contemporaneo. Il rapporto fra i due è ambivalente, come dimostra il finale non realizzato da Buñuel: morto Simon, il suo posto sarebbe stato usurpato proprio da Satana che avrebbe condotto l'umanità alla perdizione. Tutta l'opera di un artista come Buñuel è fatta per essere fraintesa, infinitamente travisata. Il suo eremita viene frainteso da coloro dai quali ha scelto di separarsi; ma lui stesso non può che travisare la propria esperienza. Alla fine Satana, al suo reiterato «Vade retro», risponde con quelle che sono le ultime parole del film: «Vade ultra!... è la vita, ubriacone, devi sopportarla... devi sopportarla fino in fondo!»



BOLOGNA, OTTO GALLERY

Urs Lüthi, struggimento e sfida politica del corpo invecchiato

di DANIELE CAPRA
BOLOGNA

In un mondo irrimediabilmente piegato al dover essere secondo standard di giovinezza ed efficienza, fermarsi a meditare sulla morte che giorno per giorno si avvicina è un atto di coraggio e lucidità intellettuale. Questo il motivo conduttore di *Art is the Better Life*, personale di Urs Lüthi a cura di Elena Forin, ospitata da Otto Gallery a Bologna fino al 13 marzo. Una mostra che spinge a riflettere, in maniera lancinante, sul senso di sconfitta e di perdita che l'invecchiamento comporta su quel pezzo di *res extensa* chiamato per convenzione corpo.

Art in the Better Life, titolo quasi beffardo, apre con *Brachland*, una scultura ambientale grigia. Costituita da differenti parallelepipedi piatti inespliciti è una *Waste Land* minimalista, spigolosa e deserta, che anticipa gli autoritratti fotografici alle pareti. Messo di spalle, in un grigio medio che non arriva a respirare di bianco e nero, vestito con un abito formale *oversize* che denuncia assieme l'attenzione esteriore all'apparire e la trascuratezza fisica del proprio corpo troppo pingue, Lüthi si mostra nella sua «mortalità»: sia quando tiene in mano una cartella che richiama la professione pubblica dell'uomo responsabile, che quando, più dolorosamente, tiene in braccio un piccolo bambino, cui sembra affidare l'unica personale speranza. Sono immagini in cui l'artista svizzero non si vergogna di ritrarsi nella sua decadenza di vecchio con tagliente e urticante precisione, quasi Rembrandt redivivo.

Nella sala successiva, in una sorta di interno borghese con tappeto, Lüthi dà forma alle inquietudini che riguardano il proprio corpo con delle sculture che lo ritraggono steso a terra privo di pezzi di arto, pezzi che raccontano non solo l'inefficienza del corpo, ma anche quanto siamo soliti restaurarci, integrando con protesi, gli elementi menomati o non più in grado di rispondere ai nostri desideri. A queste opere fanno da contrappunto degli autoscatti realizzati con il telefonino, in cui Lüthi si mostra con gli occhiali in disordine sul divano, prendendo per il naso, probabilmente, i tanti fanatici del selfie.

La mostra si conclude invece con sette immagini, una per ogni giorno della settimana, che mostrano i farmaci che l'artista è costretto a prendere quotidianamente: un gelido autoritratto che fa venire i brividi.



Roberto Cuoghi, «Senza titolo», part., 2015; in alto a destra, Urs Lüthi, «Lost direction III», 2016