

Da: *Enzo Cucchi*, a cura di I. Gianelli, G. Verzotti, catalogo della mostra (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 1 ottobre - 31 dicembre 1993), Edizioni Charta, Milano-Firenze 1993, pp. 15-23.

Icaro involato. Per Enzo Cucchi

Giorgio Verzotti

Un disegno di Enzo Cucchi. Una figura umana, senza braccia, cade dal cielo a testa in giù. Nuvole di fumo si alzano dai suoi piedi. È Icaro che fallisce nel suo tentativo di volo, sfracellandosi al suolo? O forse l'eroe si tuffa in mare, dove vive il pesce sacro, aureolato? Non verso la morte ma verso la vita?

Fin dall'inizio, il lavoro di Cucchi ha posto problemi all'interpretazione critica. Lo diceva per esempio, e molto lucidamente, Mario Diacono che nel 1979 nella sua galleria di Bologna presentava una delle prime mostre personali dell'artista. Innanzitutto, come collocare storicamente queste "nuove iconografie", che Achille Bonito Oliva legava sì all'avanguardia (con la sua portata di "tradizione del nuovo"), però tramite il prefisso (ambiguo!) di trans-? *Si "ritorna" o si "rompe verso"? Si recupera/restaura o si destabilizza il sistema delle nozioni accreditate?*¹

Oltre a ciò, e per venire a questioni quasi autobiografiche, quello che forse costituiva il maggior disagio vissuto da una critica militante "giovane", formatasi all'università sui testi dell'Arte Concettuale, ammaliata da quella radicalità e pronta allo snobismo culturale, era la coscienza di una incapacità, quella di trascrivere in parole l'ambiguità sostanziale di un nuovo "pensare per immagini" di non accreditata provenienza.

Trasformare in testo verbale non un concetto, verbalizzabile, ma un testo iconico: tutta la paradossalità dello statuto della critica doveva essere ripercorso, assunto e praticato ogni volta che ci si accingeva allo scrivere. Questa l'inaspettata novità: le opere sfidavano le metodologie interpretative, ogni atto critico affrontava questioni fondanti. Si assumeva e si fronteggiava, di nuovo, la radicale polisemia di un'immagine. Che cosa dipinge (e disegna, e scolpisce), allora e oggi, Enzo Cucchi?

Un intero repertorio assegnato alla sensibilità, all'immaginario, alla visceralità. Una retorica del desiderio, fondata sulle aleatorietà della libera associazione. Un libero fluire della pulsione che lascia dietro di sé immagini come effimere e affascinanti emergenze, una scrittura onirica articolata fra spostamento e condensazione, fra metafora e metonimia, come vuole la buona, vecchia psicanalisi (ma le metafore sono "stordite", come avvertiva, con una felice invenzione, Bonito Oliva).²

Insomma, l'istanza enigmatica di un "mondo interiore" torna, in arte, a fare testo. Per entrarvi, in quei primi anni Ottanta e all'origine di quelle estetiche "post-moderne" oggi dichiarate declinanti, la critica cercava le chiavi dell'empatia, un modo per condividere nella scrittura una simile temperatura emotiva, come per rispondere ad una necessità epocale rispondendo alle suggestioni di quelle immagini, "mai viste prima".

Ci si sentiva anche legittimati in questo dalle teorizzazioni di filosofi ed estetologi come Jean-

¹ M. Diacono, *Disegnoggetto, cosmèdipo*, ora in *Verso una nuova iconografia*, Tauma, Reggio Emilia, 1984, p. 145.

² Cfr. A. Bonito Oliva, *Italiana: la nuova immagine*, s.e., Ravenna, 1980.

François Lyotard, con il suo "lassismo" critico: *Si può applicare qualsiasi metodo per decifrare l'opera d'arte contemporanea ... Qualsiasi metodo, cioè quelli noti e quelli che si possono inventare, senza contare tutte le varianti all'interno di quelli esistenti ...*³

Si era all'interno di un orizzonte operativo che Lyotard tra i primi aveva definito post-moderno, l'epoca cioè in cui entrano in crisi i "grandi racconti", le grandi ideologie totalizzanti, e con esse anche l'ideologia finalistica dell'avanguardia. E nessun grande racconto avrebbe potuto decifrare le opere di Cucchi, se non si fosse fatto, anch'esso, multiforme, come l'opera di cui intendeva testimoniare. L'oggetto di indagine condizionava, e condiziona, il metodo di analisi, come succede nella ricerca scientifica ... La figurazione, ma interpretata attraverso lo sperimentalismo delle avanguardie; la tradizione, ma colta da un serbatoio di suggestioni privo di gerarchie, che accomuna le Marche a El Greco, e Scipione a Malevic. E inoltre il post moderno, per l'attivazione di una memoria storica attenta ai "saperi locali" e ai linguaggi vernacolari, ma dentro una sensibilità profondamente moderna. Complesso e multiforme, Cucchi è anche "chimerico", come dice Nino Borsellino in una sua recente introduzione a Pirandello: *La modernità è caratterizzata da questo genere biforme in cui il basso e il sublime si intrecciano, e tragico e comico a vicenda si legittimano dentro l'inseparabilità dell'esperienza quotidiana, vissuta come realtà e rivissuta come sentimento.*⁴ Tutta l'ambiguità che si imputa al "pensare per immagini" (al suo stare, secondo Freud, a mezzo fra i processi della coscienza e quelli dell'inconscio) è infondo l'ambiguità del reale, è semplicemente l'assenza di senso della vita stessa. E tutta la complessità di Cucchi consiste nel suo voler essere inamministrabile da parte di un'estetica fondata su categorie distinte. L'ambiguità che connatura le immagini di Cucchi pertiene alla natura (alla natura delle cose, alla natura umana). In nome di questa constatazione possiamo leggere nella sua opera, così aperta alla possibilità, dei vincoli. Leggiamo cioè nel flusso continuo del suo immaginario delle narrazioni, cioè ancora delle insistenze tematiche che danno origine a nuclei di senso i quali a loro volta, vorremmo dire: *finalmente*, danno luogo a letture, e anche a possibili decifrazioni.

Ursula Perucchi-Petri, nella sua analisi dei disegni dell'artista, ha individuato alcuni dei temi che più spesso ricorrono nella sua opera, coinvolgendo anche il lavoro pittorico e scultoreo.⁵

Fra questi, l'albero e l'aureola compaiono anche nella mostra che vogliamo qui presentare. L'albero ricorre spesso nella figura del cipresso, in una forma sintetizzata che richiama la pittura italiana prerinascimentale. Cucchi spesso lo raffigura alla sommità di una montagna, o collina, che ricorda il paesaggio della sua terra, le Marche. È spesso aureolato, dove l'aureola viene direttamente desunta dall'iconografia tradizionale cattolica, ed indica la "santità", com'è spesso esplicitato dai titoli. La forma slanciata dell'albero e la sua collocazione lo fa divenire una metafora della trascendenza, dell'anelito alla congiunzione fra terra e cielo. L'aureola appartiene inoltre alla famiglia delle "forme ovali", dalla fenomenologia più complessa. Oggetti in forma ovale diventano veri e propri leit-motif per Cucchi, secondo Perucchi-Petri, e fluttuano in una molteplicità di significati, dove quello dell'aureola è solo una variazione più familiare. Le forme ovali, macchie scure definite a carboncino o grafite, assumono la corposità delle pietre, ma nello stesso tempo possono galleggiare nel cielo, come nuvole. Altrove, l'elaborazione dell'ovale genera il volto umano, o appunto le fronde degli alberi. In diversi contesti, l'ovale allude a simboli cosmici, come l'uovo, in altri a una sorta di *living matter*; di sostanza vivente associata a caratteri femminili.⁶

³ J. F. Lyotard, *L'opera come propria prammatica*, in AA. VV. *Teorie e pratiche della critica d'arte*, Feltrinelli, Milano, 1979, p. 88.

⁴ N. Borsellino, *La modernità permanente*, in L. Pirandello, *Maschere nude*, Garzanti, Milano, 1993, p. VIII.

⁵ U. Perucchi-Petri, *Cucchi, Drawings 1975- 1989. "La disegna"*, Rizzali International, New York, 1990.

⁶ *Ibidem*, p. 21-22.

Queste due ultime valenze sono particolarmente significative in quanto confortano l'interpretazione che spesso è stata data dell'intero mondo espressivo di Cucchi: l'artista delinea nella sua opera una vera e propria cosmologia, i cui simboli resistono all'interpretazione univoca proprio perché assumono il valore di polarità complementari, di principi che il senso comune definisce opposti e che qui subiscono una "trasvalutazione".

Diane Waldman lega l'ambiguità delle immagini di Cucchi alla sua volontà di fondare un linguaggio pre-logico, atto alla rappresentazione di un mondo primordiale.⁷ Questa pre-logica non determina una narrazione, ma il puro emergere, dall'interno, di un ininterrotto flusso immaginativo, di frammenti enigmatici che hanno l'inestricabile eterogeneità delle allegorie. Saperi alti e saperi bassi, storia e leggende, memoria storica e memoria privata, si fondono insieme e fondano la complessità dell'immagine in Cucchi. E la molteplicità dei significati cui essa allude si esprime sul piano formale con un segno che è spesso pulsionale e a volte corsivo, per giungere, in pittura, alla vera e propria ridondanza (cromatica, materica). È attraverso la ridondanza del resto che l'artista si riconnette allo sperimentalismo espressivo così come attraverso l'ecolalia (la pre-logica) si connette alla collettività. L'artista frequenta la pittura e la scultura, ma ne forza i limiti categoriali attraverso un surriscaldamento emotivo che lo spinge a fare segno, e a fare senso, dovunque, senza inibizioni né verso i diversi protocolli espressivi (la scrittura poetica, così importante in Cucchi, è pensata come immagine, spesso l'accompagna e a volte si sostituisce ad essa) né verso le diverse scale dimensionali (dalle microdimensioni di certi disegni alla monumentalità di certe sculture ...).

La pulsionalità del tratto, d'altra parte, che origina l'incedere dei frammenti come altrettante figure metonimiche, è una scrittura rivolta, più che a una decifrazione, all'inconscio collettivo e alle sue possibili sintesi. Quella di Cucchi non è una scrittura automatica che riveli la rimostranza di un soggetto. Come buona parte della critica ha riconosciuto, l'artista interviene coscientemente sul piano del significato, che risulta non univoco perché "universale": in questo senso, il suo testo così criptico e chiuso si rivela un testo aperto. Waldman ha tentato interessanti paralleli fra Cucchi e alcune figure dell'arte europea che l'hanno preceduto; Beuys, l'artista-sciamano, tematizza nella sua opera, con i suoi deperibili materiali naturali, il processo della vita e l'inevitabile destino della morte, calando questa riflessione in un ambito socio-politico che si rivolge alla coscienza collettiva in senso disalienante. Anche Cucchi pone il divenire nella sua opera, ed esprime il ciclo della vita e della morte in una cosmologia, come si è detto, leggibile come filosofia o religione della natura. Il suo non è un contesto socio-politico, storico, ma mitico. E la sua mitologia non richiama, come in Kounellis, la classicità e la funzione del tragico come coscienza della scissione del soggetto della modernità, ma esprime un senso panico, che pur nella sua drammaticità cerca una ricomposizione.

La cosmologia di Cucchi ha poi un aggancio precisabile, l'iconografia cattolica "popolare", desunta dalle chiese della sua terra e della sua città, Ancona. Ed è proprio nel corpo di questa iconografia che l'artista esprime la "trasvalutazione" dei valori su cui si fonda la sua visione del mondo. Lo possiamo desumere, ancora, da una felice intuizione di Waldman: *The churches are adorned with a variety of stone sculptures that are highly expressive and strangely powerful, if aesthetically unexceptional. Sculptures of nightmarish imagination, representing creatures that are half-human, half beast, they comprise a vision of the Last Judgement and the Apocalypse that is reiterated in Cucchi's paintings.* (Le chiese sono decorate da una varietà di sculture in pietra, di alta e stravagante potenza espressiva, anche se non di eccezionale valore estetico. Opere prodotte da un'immaginazione da incubo, esse rappresentano creature fra l'umano e il bestiale, e comprendono visioni del Giudizio Universale e dell'Apocalisse che sono un motivo reiterato nella pittura di

⁷ D. Waldman, *Enzo Cucchi*, catalogo della mostra, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1986, p. 19.

Cucchi).⁸

Si direbbe infatti che l'artista tragga ispirazione dalle sculture romaniche, il cui repertorio tematico andava molto al di là dell'ortodossia cattolica. Non solo gli episodi del Vecchio e Nuovo Testamento adornavano portali, capitelli e pulpiti delle chiese, ma anche temi profani e pagani, mitologici e letterari. E la vena ad un tempo realistica e visionaria degli autori sapeva ritrarre le scene del lavoro quotidiano, nelle sequenze dei mesi dell'anno, insieme alle raffigurazioni fantastiche più stravaganti. Realista e visionario è anche Cucchi, che nelle sue opere dipinge e disegna scenari apocalittici, sommovimenti tellurici, abitati da esseri umani e animali, da pietre che diventano nuvole, da case che volano, da giganti, da grandi teste che fluttuano nell'aria, da croci, da esserini bicefali, da teschi. Alcuni mistici di epoca romanica, per nulla interessati alle decorazioni artistiche delle chiese in cui pregavano, venivano però attratti dalle sculture dei capitelli del loro chiostro, e trovavano il tempo di scriverne per deprecare questo connubio di nature distinte, queste fantasiose raffigurazioni che disturbavano la contemplazione di Dio.

I santi di Enzo Cucchi invece sovrintendono a questo connubio, s'imparentano essi stessi con gli uomini e gli animali, perché sono portatori di una visione panteistica che inverte la divinità nella natura di ogni cosa. Esperire la trascendenza significa riconoscere il divenire da cui ogni cosa è presa: ogni cosa "transita", come dice Cucchi, che per questo dipinge le case che volano, o che scorrono sulle ruote. Ogni cosa si trasforma, per questo la montagna può divenire un'onda marina cavalcata da una nave. L'universo tellurico di Cucchi è il tempo cosmico, ciclico, il tempo opposto alla diacronia, dove le aporie si dissolvono: l'origine e la fine coincidono, la morte dà vita ad una rinascita, come nel ciclo delle stagioni delle cattedrali romaniche, come nella figura involata (Icaro?) che non precipita a terra, ma si tuffa nel mare, dove vive il pesce santo, aureolato, segno della salvazione. Il ricorrere delle forme ovali nell'opera di Cucchi si lega a questa visione cosmica, che contempla la compresenza degli opposti come i suoi esserini bicefali, doppi, contemplano il mondo: *In principio Nyx, che è la notte, si librò nell'oscurità. Un uovo fu deposto da Nyx, l'uccello nero-alato. Dalla parte superiore del guscio dell'uovo si formò Urano, che è il Cielo, e dalla parte inferiore si formò Gaia, che è la terra.*⁹

Origine di tutte le cose, l'uovo cosmico genera le pietre e le nuvole, le montagne, gli alberi, i volti. Genera il maschile e il femminile come principi anch'essi complementari, non opposti. Ma ora Cucchi ci presenta una sua nuova opera, un insieme scultoreo assegnato alla figura di Ercole. Nei miti che ne raccontano le gesta, la figura dell'eroe maschile rimemora l'evento storico della conquista, violenta, delle civiltà agricole matriarcali da parte dei popoli invasori, nomadi indoeuropei, a regime patriarcale.

Nel racconto delle sue dodici fatiche¹⁰, Ercole si impegna spesso nell'uccisione dei mostri che, nella mitologia classica, vale a dire nei racconti dei popoli vincitori, rappresentano il tempo arcaico, tempo ciclico delle stagioni dell'anno agricolo, simbolizzato dalla compresenza di animali diversi in un unico essere, a sua volta connesso con la triplice (o molteplice) raffigurazione della Dea madre. È questa connessione che Ercole abbatte, il tempo delle madri. Tuttavia, noi vediamo ora l'eroe seduto, accanto agli strumenti delle sue fatiche, e circondato da undici piccole repliche di sé stesso. Che significa? C'è un'altra caratteristica che il mito assegna all'eroe, un'azione che nelle sue fatiche ricorre con frequenza, quella di aprire e chiudere i canali di irrigazione. Ercole porta dunque l'acqua alla terra, o la terra all'acqua, e la sua figura si trova assegnata alla coltivazione delle terre: assume così un carattere femminile. In più come tutti gli eroi (i santi) ridisegna il mondo, ne sconvolge la

⁸ Ibidem, p. 24.

⁹ G. Bocchi - M. Ceruti, *Origini di storie*, Feltrinelli, Milano, 1993, p. 53.

¹⁰ Cfr., fra le altre opere, R. Graves, *I miti greci*, Longanesi, Milano, 1983, pp. 409 e sgg.

superficie. In altri termini, non poteva mancare nell'universo di Enzo Cucchi. Il mondo che l'artista delinea è quello della *gilania*, dove *gi* e *an*, uomo e donna, principi opposti, vengono trasvalutati e ridiventano complementari, com'era nel tempo dell'origine che l'artista incessantemente raffigura.¹¹ L'ovale dell'uovo cosmico ha conquistato l'eroe maschile: ecco allora Ercole femminilizzato. Non si affatica più nelle sue dodici imprese, se ne sta anzi seduto, insieme ai suoi arnesi (stanziale, non nomade). E ha generato undici figli, che dispone intorno a sé come in una corona divina: l'aureola raggianti che lega la morte alla vita, l'ovale dell'uovo divinizzato ...

La figura di Ercole era già stata riattualizzata, con la consueta ironia, da Alberto Savinio, nel suo *Alcesti di Samuele*: il presidente Roosevelt, in veste di reincarnazione contemporanea dell'eroe greco, viene rispedito nell'Ade per riportare fra i viventi una nuova Alcesti. Per volontà di quest'ultima però l'impresa eroica fallisce, e la tragedia permane.¹²

Cucchi, che non è un tragico, ci conforta con figure di ricomposizione del conflitto: nei recenti testi dell'artista leggiamo che Ercole, lungi dal fallire, oggi reca ai mortali un altro dono, quello dell'intelligenza."¹³

Ce lo offre sotto forma di disegno, è fatto di terra, e per porgerlo lo tiene sulla lingua. È un sapere, questo, profondamente legato al corpo, alla terra, alla natura, insomma, e ancora una volta, all'universo "gilanico", e tutta l'opera di Cucchi può essere letta come un'epopea del corpo, il luogo cioè di un sapere ritrovato, o da ritrovare. È in nome di questa definitiva ricomposizione che ricorre ora la figura dell'eroe, così da dare una risposta alla domanda che l'artista stesso si pone: come costruire oggi un'alleanza fra *chi fa un quadro* e *chi non lo fa*?

¹¹ G. Bocchi - M. Ceruti, op, cit., p, 32.

¹² Cfr. A. Savinio, *Alcesti di Samuele e atti unici*, Adelphi, Milano, 1991.

¹³ Si fa riferimento ai manoscritti di Enzo Cucchi pubblicati in B. Kluser, *Enzo Cucchi ad personam 1950-1992*, Colpo di Fulmine Edizioni, Verona, 1993.